



НОВЫЙ
филологический
ВЕСТНИК



№ 4(59)
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

№ 4 (59) ‘ 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

№ 4 (59) ‘ 2021

Moscow
2021

Новый филологический вестник
№ 4 (59) ' 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 РАН. Профессор-консультант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

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.

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.

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
№4 (59) ' 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.

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).

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).

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
Выпускающие редакторы номера:
А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ)

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

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

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



СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

Д. Кемпер (Москва)
Эстетический модерн как макро-эпоха. Часть 1.....18

О.А. Журавлева (Самара)
Драма для чтения XVIII–XIX вв. как явление романизации драматической формы.....30

Джонгхён ЛИ (Сеул, Республика Корея)
К вопросу о традиции и литературной памяти в неотрадиционализме.....41

Ж.Ж. Маратова (Москва)
Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровой текст.....55

И. Яндль (Вена, Австрия)
Рассказы о несказуемом. Молчание, речь и тело в современной литературе и музыке.....64

Нарратология

Н.К. Киселева (Москва)
Испанский «старый» романс: нарративная функция устного рассказа.....77

Е.Ю. Козьмина (Москва – Екатеринбург)
Фантастический нарратив и проблема жанра в повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».....85

Русская литература

И.А. Кравчук (Санкт-Петербург)
О «Дурачке Безобразове»: штрихи к творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Бесы».....98

Т.В. Федосеева (Рязань), Л.Г. Дорофеева (Калининград)
Мотив святости в автобиографических произведениях Я.П. Полонского.....114



М.М. Одесская (Москва)
Повесть Ф.М. Достоевского «Вечный муж» и инсценировка И.Л. Щеглова «Господин с крепом на шляпе».....125

Сюдань СУНЬ, О.Г. Лазареску (Москва)
Рассказы А.П. Чехова 1885–1890 годов: особенности финалов.....135

Е.И. Орлова (Москва)
Статья А. Блока «Искусство и газета» в контексте «Русской молвы».....144

А.В. Филатов (Москва)
Литературные отношения С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева в аспекте развития акмеизма (на материале журнально-газетной публицистики 1911–1914 гг.).....156

А.В. Швец (Москва)
«Разочарованный лорнет», американские ботинки, афиши: стратегии интерпретации речевых актов футуристов.....172

Т.А. Пономарева (Москва)
Мотивы отплытия / отлета в поэзии Н.А. Клюева.....188

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)
Переписка Буниных с Зайцевыми. 1920-е годы.....208

М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)
Один день из жизни русского эмигранта. К проблеме эволюции поэзии Саши Черного в эмиграции.....217

В.С. Зайцев (Москва)
Творчество А.И. Роскина в контексте советского чеховедения 1920–1930-х гг.....230

М.Н. Коннова (Калининград)
Хронотоп праздника в романе И.С. Шмелёва «Лето Господне»: аксиологический аспект.....241

Н.С. Катанев (Москва)
Скоморох Алексей Крученых: стихотворные посвящения Н.И. Харджиева.....255

М.А. Александрова (Нижний Новгород)
«Среди роз...»: фронтальной элизии Булата Окуджавы.....264



С.Ф. Меркушов (Москва)

Опыт прочтения пьесы «Офени ушли» Н. Садур сквозь призму интерпретации «пограничных» частей текста (заглавие, пролог, эпилог).....275

И.С. Леонов (Москва)

Специфика повседневности в приходской прозе XXI в. (на материале рассказа протоиерея Александра Шантаева «В праздник»).....286

Компаративистика

Е.А. Соловьева (Ростов-на-Дону)

Передача некоторых военных реалий во французских переводах XIX в. романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».....296

К.В. Синегубова (Кемерово)

«Охота на Снарка» Л. Кэрролла в романе М. Петросян «Дом, в котором...».....311

Зарубежные литературы

С.А. Жилюк (Санкт-Петербург)

Традиционные и новые подходы к изучению германского эпоса о нибелунгах. Часть 2.....321

Н.И. Соколова (Москва)

Интерпретация средневекового сюжета в поэме М. Арнольда «Тристрам и Изольда».....339

К.В. Новак (Санкт-Петербург)

Жанровый аспект военной прозы Амброза Бирса.....350

А.В. Григоровская (Тюмень)

Размышления об «американской мечте» в творчестве Айн Рэнд (на примере рассказа «Ее вторая карьера»).....363

О.А. Маркелова (Москва)

Особенности сагового интертекста в романе «Ангедония» Рунара Хельги Вигниссона.....372

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

Д.В. Убушиева (Элиста)

Мотив смеха и плача в калмыцком фольклоре.....382

Б.Б. Манджиева (Элиста)

Композиционное своеобразие песен Малодербетовского цикла эпоса «Джангар».....400

Д.Н. Музраева (Элиста)

О приметах, связанных с сорокой (На материале монголоязычных письменных источников из Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва).....415

Р.М. Ханинова (Элиста)

Бестиарий басни в калмыцкой поэзии XX в. Статья вторая.....426

Обзоры и рецензии

Романова И.В. (Смоленск)

Воскрешение жанра. Рецензия на книгу: Артёмов С.Ю. Лирические жанры сегодня. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. 191 с.....440



CONTENTS

Theory of Literature

- D. Kemper (Moscow)**
Aesthetic Modernism as a Macro-Epoch. Part 1.....18
- O.A. Zhuravleva (Samara)**
Closet Drama of the 18–19th Centuries as a Phenomenon of Dramatic Form Novelization.....30
- Jonghyeon LEE (Seoul, Republic of Korea)**
Towards the Issue of Tradition and Literary Memory in Neo-traditionalism.....41
- Zh.Zh. Maratova (Moscow)**
The Author’s Myth of J.R.R. Tolkien as a Language-Game-Text.....55
- I. Jandl (Vienna, Austria)**
Stories about the Untellable. Silence, Speech and Body in Contemporary Literature and Music.....64

Narratology Studies

- N.K. Kiseleva (Moscow)**
Spanish Old Romance: The Narrative Function of an Oral Story.....77
- E. Yu. Kozmina (Moscow – Yekaterinburg)**
A Fantastic Narrative and the Problem of the Genre in A. Pogorelsky’s Novel “The Little Black Hen, or Underground Inhabitants”.....85

Russian Literature

- I.A. Kravchuk (St. Petersburg)**
Once Again on “Bezobrazov the Fool”: Several Touches to the Creative History of F.M. Dostoevsky’s Novel “The Possessed”98
- T.V. Fedoseeva (Ryazan), L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)**
Theme of Sanctitude in Ya.P. Polonsky’s Autobiographical Works.....114



- M.M. Odesskaya (Moscow)**
The Story of F.M. Dostoevsky “The Permanent Husband” and I.L. Shcheglov’s Dramatization “Gentleman with the Crepe on his Hat”.....125
- Xiudan SUN, O.G. Lazaresku (Moscow)**
A.P. Chekhov’s Stories of 1885–1890: Features of Finals.....135
- E.I. Orlova (Moscow)**
A. Blok’s Article “Art and Newspaper” in the Context of the “Russkaya Molva” Daily.....144
- A.V. Filatov (Moscow)**
Literary Relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in the Aspect of Acmeism Development (based on the Material of Magazine and Newspaper Journalism of 1911–1914).....156
- A.V. Shvets (Moscow)**
“A Disappointed Lorgnette”, American Shoes, Posters: Strategies of Interpreting the Futurists’ Speech Acts.....172
- T.A. Ponomareva (Moscow)**
Motifs of Departure in the N.A. Klyuev’s Poetry.....188
- E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)**
Correspondence of the Bunins and the Zaitsevs. 1920s.....208
- M.A. Zhirkova (St. Petersburg)**
One Day in the Life of a Russian Emigrant. Towards the Problem of the Evolution of Sasha Cherny’s Poetry in Emigration.....217
- V.S. Zaitsev (Moscow)**
A.I. Roskin’s Works in the Context of Soviet Chekhov Studies of the 1920–1930s.....230
- M.N. Konnova (Kaliningrad)**
The Chronotope of Holiday in Ivan Shmelev’s “The Year of Our Lord”: The Axiological Perspective.....241
- N.S. Katanaev (Moscow)**
The Buffoon Aleksey Kruchenykh: The Poetic Dedications of Nikolay Khardzhiev.....255



M.A. Aleksandrova (Nizhny Novgorod)
“Amongst the Roses...”: The Frontline Elysium of Bulat
Okudzhava.....264

S.F. Merkushev (Moscow)
The Experience of Reading N. Sadur’s Play “Ofeni Are Gone” Through
the Prism of Interpreting the “Borderline” Parts of the Text
(Title, Prologue, Epilogue).....275

I.S. Leonov (Moscow)
The Specificity of Everyday Life in the Parish Prose of the 21st Century
(Based on the Story of Archpriest Alexander Shantaev
“On a Holiday”).....286

Comparative Studies

E.A. Solovyeva (Rostov-on-Don)
Rendering Some Military Realities in the 19th Century French
Translations of Mikhail Lermontov’s Novel
“A Hero of Our Time”.....296

K.V. Sinegubova (Kemerovo)
“The Hunting of the Snark” by L. Carroll in the novel
by M. Petrosyan “The House in which...”.....311

Foreign Literatures

S.A. Zhiliuk (St. Petersburg)
Traditions and Novations in Nibelungen-Studies. Part 2.....321

N.I. Sokolova (Moscow)
The Interpretation of the Medieval Plot in M. Arnold’s Poem
“Tristram and Iseult”.....339

K.V. Novak (St. Petersburg)
The Genre Aspect of Ambrose Bierce’s Military Prose.....350

A.V. Grigorovskaya (Tyumen)
The Reflections on the “American Dream” in Ayn Rand’s Works
(On the Example of Her Story “Her Second Career”).....363

O.A. Markelova (Moscow)
Features of the Saga Intertext in the Novel “Anhedonia”
by Rúnar Helgi Vignisson.....372



Problems of Kalmyk Philology

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

D.V. Ubushieva (Elista)
The Motif of Laughter and Weeping in the Kalmyk Folklore.....382

B.B. Mandzhieva (Elista)
Baga Dorbet Cycle of the Jangar Epic: Compositional Features
Revisited.....400

D.N. Muzraeva (Elista)
On Omens Associated with the Magpie (On the Material
of Old Mongolian Written Sources from the National Museum
Named after Aldan-Maadyr of the Republic of Tyva).....415

R.M. Khaninova (Elista)
The Bestiary of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature.
Article Two.....426

Surveys and Reviews

I.V. Romanova (Smolensk)
The Resurrection of the Genre. Book Review: Artemova S. Yu.
Lyric Genres Today.
Tver, Tver State University Publ., 2020. 191 p.....440

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Theory of Literature

D. Kemper (Moscow)

AESTHETIC MODERNISM AS A MACRO-EPOCH. *Part 1*

Abstract. I. A Systematic approach: The concept of “Modernism” in many European philological traditions has described and continues to describe an epoch around the year 1900 when writers and critics used the term with a reference to the “modern” literature of their time. The concept of a micro-epoch is determined by a beginning, an end, and a coherence of a given epoch, i.e. by means of an overriding programme in the literary field that remained dominant throughout the period described. Over approximately last fifty years, Western European philological traditions have developed a usage of the term that is unknown to Russian philology: as a macro-epochal concept, “modernism” describes a long-term period that begins with the first emergence of the concept of the modern (e.g. genius, autonomy, youth or publicity). Such a usage has continuously remained the focus of discourse – albeit with certain variations – and we still consider it to be important today in the context of the mindset of our present age. Thus, in contrast with pre-modern foreign concepts, the present defines the temporal continuum in which it finds itself and its own antecedent history. The historical perspective (II) demonstrates that the establishment of such a macro-epoch of modernism, including the antecedent history of its own consciousness of present, is by no means new. It could have emerged since late antiquity, which defined its own present with reference to a feeling of discontinuity in relation to Greek and Roman antiquity. Thus the classic dichotomy between antiquity and modernity arose, according to which “antiquus” meant pre-modern and old, and “modernus” meant contemporary and present. For the historian Cassiodorus at the beginning of the 6th century, the decline of the old Western Roman empire brought about the beginning of a new age, which could only define itself in opposition to the old era. For Goethe, modernity began in the 16th century.

Key words: Modernism; Modernity; Macro-Epoch; Micro-Epoch; unity of global time; open future horizon.

Д. Кемпер (Москва)

Эстетический модерн как макро-эпоха. *Часть 1*

Аннотация: I. Систематический подход: Во многих европейских филологиях термин «модерн» характеризовал и продолжает характеризовать эпоху начала XX столетия, время, в которое писатели и литературные критики использовали этот термин для обозначения современной им литературы. Понятие *микроэпохи* определяется началом, концом и цельностью эпохи, то есть программатикой, до-

минирующей в литературном поле в течение рассматриваемого нами периода. Последние пятьдесят лет в западноевропейских филологиях этот термин также приобрел иную трактовку, – она в свою очередь так и не была усвоена русской филологией. В данном случае в качестве *макроэпохи* модерн характеризует долгосрочный контекст, ведущий свое начало с появления первых концепций модерна (например, таких как гений, автономность, молодость или публичная сфера). Такое применение – хотя и в различных его вариациях – продолжает обсуждаться и до сих пор воспринимается как важный аспект современного сознания. Таким образом, настоящее, в отличие от до-модерных, чужеродных понятий, определяет временной континуум, в котором оно находится, а также его предысторию. В исторической перспективе (II) видно, что формирование *макро-эпохи* модерна, охватывающей и описывающей предысторию того или иного мировосприятия современности, отнюдь не ново. Она может вести свое начало со времен поздней античности, определяющей свое собственное настоящее через чувство разрыва с греко-римской античной традицией. Так возникла классическая дихотомия античность/модерн, в которой ‘antiquus’ означает до-модерную античность, а ‘modernus’ – современность в духе своего времени. Для историка Кассиодора в начале VI в. с падением древней Западной Римской Империи началась новая эра, которая могла определить себя исключительно в противопоставлении старому. Для Гёте его собственная эпоха «модерна» началась с XVI в.

Ключевые слова: модерн; макроэпоха; микроэпоха; целостность мирового времени; открытый горизонт будущего.

I. Plurality of Modernisms – Micro- and Macro-Epochal Concepts

Literary studies, just like other historical sciences, has two entirely different ways of applying the concept of “modernism”. The diverse meanings must be strictly separated with reference to the concept of the “macro-epoch of aesthetic modernism”, which will be more closely defined as a guiding analytical category in the following text.

In the first instance, we encounter an astounding plurality of modernisms. German literary history is familiar with a modernism located in Berlin around 1900. In other approaches, there is talk of a Viennese or a Prague modernism. Musicology knows its own modernism, as do art history and of course architecture, to which field we owe the concept of post-modernism. In all of these cases, “modernism” is not primarily used to describe an epoch but rather is related to concepts pertaining to style or “programme”. Only in the second instance does a time-based notion emerge that allows it to be applied as a chronological category of order, albeit connected and subject to the dominant apparition of a given style or programme. The three fundamental features that define such a concept of epoch – i.e. beginning, end and the coherency of the marked time continuum – are all connected to the dominance of a certain given style or programme. The first formulation or realization of such a programme or style marks the beginning of an epoch thus defined; the loss of its dominant position might indicate the end, and its function, which steers aesthetic discourse pertaining to it,



guides and guarantees its internal content and cohesion. In principle, infinitely many thusly constituted epochs can be seen to coexist simultaneously on an equal logical and hierarchical level, or indeed to overlap.

Such a historicizing application of “modernism”, which describes it as a discreet and past unit, must be differentiated from that concept of modernism which can be described as open to the present and based on an awareness of the respective present, which is equally established in numerous historical scientific fields. When speaking of the *philosophical discourse of modernism* [Habermas 1986] or of the *aesthetic communication of the modern* [Plumpe 1993], the “modern” indicates a long-term historical context which includes the genesis and history of a given phenomenon or problem that is also seen as definitional or influential for the present. Or from a reversed historical perspective: the continuum of each respective “modernity” arises in the process of questioning the defining contemporary factors in the light of their origins and development. Two conditions must be fulfilled in order for a historical phenomenon to appear relevant to our own epochal situation: first, any engagement must be characterized by a feeling of *mea res agitura* – which is to say, a feeling that the historical situation under consideration contains a visible problem that is still relevant to us – even if this problem pertains to historical moments and is described in other terms. If, furthermore, a perspective emerges that reveals this problem to either repeat itself or to have remained virulent, or to have re-emerged repeatedly in various different forms over a certain period of time through history up to the present, then both conditions for the sense of a historical phenomenon belonging to the respective modernity are fulfilled. Hans-Georg Gadamer proffers the category of melting horizons to describe such a process:

In truth, the horizon of the present is in a constant and ongoing process, to the extent that we must continually test all of our prejudices. Such testing pertains not least to our encounters with the past and understanding of the heritage we come from. The horizon of the present thus does not form itself without the past. [...] *Rather, understanding is always the melting process of such existing horizons.* [Gadamer 1972, 289].

In other words: our own consciousness of epoch only starts to form in an engagement with the past, shaping itself whilst we question past phenomena in the light of whether we can find in them any of the structures or problems pertaining to our own consciousness, or horizon of the present.

The defining features of a concept of an epoch as explicated above pose particular problems to a concept of modernity that is open to the present. It is *per definitionem* evident that in this usage it is impossible to speak of an end of the modern, insofar as the respective present is always included in the modern and can furthermore imply projections into the future. However, this point seems to be called into question by the so-called post-modern, post-historical debate. These discussions can nonetheless be excluded from the context of a formal definition of a concept of modernism that is open to the present because, to put it simply, both positions can be described as competing models of a consciousness of the present, albeit derived from different historical contexts. From



a formal perspective, both in fact construe concepts of modernity that are open to the present, whereby the one side refers to a fairly established content-filled “modernism” and thus forces the other to look for alternative terminologies.

An even greater problem than the end of the modern is the question of its beginning. Even within literary studies, the breadth of competing models is extraordinary: modernism might be the “modern age” [Elm, Hemmerich 1982, 17], which is to say, beginning the middle of the 15th century, as maintained by Theo Elm and Gerd Hemmerich, who must then however concede that with this assumption, we could do without one of the concepts and choose between “modernism” and “the modern age”. Hans Robert Jauß [Jauß 1987, 243–268] places the beginning of modernism in 1750, Silvio Vietta [Vietta 1992] sees it fifty years later in the epochal wave around 1800 and Karl Heinz Bohrer sees it thirty years after that, focussing on the concept of Imagination inherent to High Romanticism [cf. Bohrer 1989]. Rolf Grimminger argues in the radio programme *Funkkolleg Literarische Moderne* for the late 19th century as the beginning of modernism [Grimminger et al. 1993–1994]. This plurality of theses mirrors the diversity of research interests and methodologies. All of them nonetheless share the same question of where to seek the historical roots of a present-related and in this sense “modern” phenomenon.

Historicizing concepts of modernity and those that are open to the present also differ in relation to the third defining factor, the coherence of an epoch. The historicizing concept of modernity orientates itself according to the terminologies of the literary programme represented before 1900 by figures like Eugen Wolff, Hermann Bahr or Samuel Lublinski [cf. Wunberg 1971]. At its core, it contains a conceptual programme developed at the time which, like many other similar descriptions (that were also used retrospectively to name epochs), were initially developed as a combative notion against the dominating programme, which was perceived to be in direct competition. In this sense Adorno is right when he notes that modernism “is from the very beginning more a negation of that which should no longer be, rather than a positive parole” [cf. Adorno 1970, 38]. The historicizing concept of modernism that orients itself according to given programme thus contains a certain tendency – which is also demonstrable through Viktor Šklovskij’s and Jurij Tynjanov’s automatisisation theory [cf. Striedter 1981] – towards a negative definition, where difference and innovation are emphasised in opposition to the old establishment. In contrast, the long-term conception of modernism that is open to the present seeks inter-connections between numerous different short epochs of literary history. This conception is not so much a static classification category as a hermeneutic construction through which any consciousness of the respective present can reassure itself of itself with reference to history. Such an application of the concept thus primarily focuses on the process of seeking connections rather than a strict establishment of difference to the non-modern. Consequently, the modernist concept that is open to the present can barely tolerate other descriptions of epochs on the same hierarchical logical level. However, there are indeed research perspectives that describe the anti-modern as a long-term epoch too [cf. Klinger 1995].



The differentiation between historicizing short-term epochs of the modern and long-term models that are open to the present corresponds with the terminological differentiation between micro- and macro-epochs as developed in the realm of historical research [cf. Vietta, Kemper 1998, 1–56]. This differentiation of epochal scale is firmly rooted in numerous historical disciplines and practices and might be seen to include widely different approaches. There is a general consensus, both across interdisciplinary boundaries and within various different methodical approaches in literary studies, to see the beginning of the macro-epoch of modernism in what Reinhart Koselleck termed the “Sattelzeit” (saddle period) around 1800; in its broadest sense, at some point between 1750 and 1850. This accords both with Jürgen Habermas’ [Habermas 1986] concept of modernism in the history of philosophy and with Niklas Luhmann’s [Luhmann 1980–1995, III, 155] modernism is sociology. Within the field of German literary studies, system-theoretical [cf. Plumpe 1995], problematic-historical [cf. Vietta 1992], production-theoretical and reception-theoretical [cf. Bloom 1994] approaches all focus on the epochal threshold around 1800.

In the following, a genesis of the macro-epochal concept of modernism will be reconstructed in section II in order, in section III, to demonstrate that the self-description of the constant and ongoing new definition of modernism around 1800 underwent decisive changes that continue to influence our ideas about the present and about modernism today. Finally, diverse exemplary understandings of “tradition” will be used to demonstrate which consequences this shift brought about in relation to the aesthetic discourse pertaining to modernism (IV).

II. A history of the older macro-epochal concept of modernism

The adjective “modern” or “modernus” is far older than the ensuing substantives “modernism” and “modernity” [cf. Freund 1957; Jauß 1979, 11–66; Gumbrecht 1978, 93–131]. The adjective, in connection with such substantives as “tempus”, “saeculum”, or in the substantiated form as “moderni” was used to describe time periods and epochs from the very beginnings of the history of the concept. The oldest uses of “modernus” [Thesaurus Linguae Latinae 1936–1966, VIII, 1211–1212] are to be found in two of Pope Gelasius’ letters from the years 494–495. Here, he differentiated between the “admotiones modernae” of the time as compared to the “patrum regulae” [Epistolae Romanorum 1867, 389]. However, in this earliest instance of usage, “modernus” is not yet used to describe an epochal concept. Rather, following its etymology from the Latin “modo” (just now, just recently), it describes the “just created, the new” in reference to a single given topic without any indication of referring to an entire new epoch. Such documents are therefore omitted from the following, as is the use of “modernus” to describe certain phases in the history of science and research, which was particularly common in the context of medieval philosophical schools and remained in use into the Renaissance [cf. Deutsches Fremdwörterbuch 1913–1988, II, 134; Gumbrecht 1978, 98].



The history of the macro-epochal concept of modernism starts early, though, barely a decade later in the first decade of the 6th century. The earliest available documents are two letters of Cassiodor from the years 507 and 511. The historical break that occurred with the decline of the Western Roman empire was of particular significance for Cassiodor, the compiler of the twelve-volume *Historia Gothica* and employee of the East Gothic court of Theoderich. In this situation of historical upheaval, Cassiodor tried to communicate an awareness and assertion of ancient Roman attitudes, statesmanship and culture. The concept of the past he used to describe these ideals is “antiquitas”, with reference to the implicit value of “antiquitatis auctoritas”. However, he does not see the authority of antiquity as guaranteed by tradition. Rather, he identifies a need for renewal and restoration: “ut [...] nostris temporibus videatur antiquitas decentius innovata” [Cassiodor 1894, 139 (4, 51, 12)]. The awareness of discontinuity formulated here in opposition to *antiquitas* demands, in its differentiation from the conception of the past contained in the notion of *antiquitas*, a concept of time or epoch for the respective present, which Cassiodor describes as “nostra tempora” or “nostra saecula” but he also uses the substantive form of “modernus” [Cassiodor 1894, 138 (4, 51, 2)].

This awareness gives rise to the particularly effective dichotomy between “antiqui” / “moderni” or “antiquus” / “modernus”, which dominated the epochal discourse pertaining to modernism well into the late 18th and early 19th century [cf. Gössmann 1974]. The decisive condition for the constructions and descriptions of modernisms in the following centuries appears to have been the original development of epochal concepts against the background of this feeling of discontinuity, an awareness of cultural loss which the current time is required to recover in a process of *imitatio*. Only those who have lost any awareness of an uninterrupted temporal continuum underpinned by tradition are qualified to speak of “moderni” or “tempi moderna”.

In this early phase of the history of the concept, modernism is not yet directly connected with any given historical model, which is to say that the concept of epoch implies neither a decadent nor a progress-oriented model as being inherent to the logic of the progression of epochs. Nevertheless, as the temporal distance to the past epoch of antiquity grew, and as the state organisation of Romance-Germanic ethnic groups developed, the general awareness of the historical distance to antiquity grew, opening up the possibility of describing an ever-larger time period of the present using the term “modernism”. In the Carolingian era, which saw the first broader use of epochal concepts, the term “modernum saeculum”, such as for example in Heito and Walahfrid Strabo’s [Walahfrid Strabo 1884, 271, 318, 453 ff.] 9th century “Visio Wettini” editions, was already used to describe long periods, drawing a line between Charlemagne’s universal monarchy and the early Christian period and late antiquity. A narrower but equally inclusive macro-epochal concept of the present is evident in Notker Balbulus’ use of “tempora moderna” in his *Gesta Caroli* 884, where he links the beginning of modernity to Charlemagne [Notker Balbulus 1929, 731, 30 ff. (1.2)], who was celebrated as the “lux clara moderni / Temporis” by



Wilhelm Oeke, better known as “Poeta Saxo”, in his writings from around 809 [Poeta Saxo 1899, 5, 44 ff., 576 f.].

The further division between pagan or early Christian antiquity on the one hand and modernity including the respective present on the other gave rise to an increasing tendency, starting in the 9th century, to structure the period in between and to put it into perspective along temporal lines of development. An early decadent model of modernism emerges with the 11th century Investiture Controversy, where the lay investiture at the time seemed to the Papal side to be divergent from the canonical prescriptions of the Church Fathers. From this perspective, Bertold von der Reichenau’s *Annales* makes a deteriorating historical connection between the Roman Lenten synod of 975 and the “sanctorum patrum constitutiones” [Bertold von Reichenau 1844, 277, 25]. The opposing perspective model that holds modernism to be the transient pinnacle of a progressive development first blossomed in the 12th century in the renaissance of the high middle ages. Of particular significance is the image postulated by Bernard de Chartres and transmitted by John of Salisbury of “moderni” as dwarves that sit on the shoulders of giants, and thus see further [Ghellinck 1945, 25–29; Map 1914, 158]. This particular awareness of the superiority of the current time as opposed to past epochs re-emerges in the cyclical historical approaches of the Renaissance, although here the exemplary role of antiquity and the ensuing epochal metaphor of “renasci”, the rebirth, in fact precludes the epoch from describing itself as modern [cf. Schlobach 1980]. It is important for a further exploration of the history of the concept to consider the fact that the Renaissance no longer looked at the relationship between the present and antiquity under the aspect of *imitatio* but strove towards *aemulatio*, a conscious emulation of a model which, it was believed, could certainly be surpassed. Thus at the end of the first major period of the history of the concept there stands a typology of modernism as a reference to the present epoch. This remains a defining factor for further developments: beside the relatively (in comparison to broader historical and philosophical models) neutral concept used to describe the youngest and ongoing epochs, we encounter models such as cyclical repetition, decadence or progression, all of which describe modernism in terms of the end of historically renewing, disintegrating or advancing developments.

This first great phase of the history of the concept from late antiquity until the Renaissance is characterized by the relational nature of epochal concepts: after Cossiodor, “modernus” was defined in opposition to “antiquus”. As such, “modernitas” meant the *other* and the *new*, in direct retrospective and contrasting reference to some kind of “antiquitas”.

This strict retrospective relationship dissolves gradually in the course of the second great phase, the Enlightenment. The catalyst for this development, as demonstrated by Hans Robert Jauß, can be identified as the “Querelle des Anciens et des Moderns” [Jauß 1964; Jauß 1979, 67–107], whereby the epochal significance of this discourse for the theory of modernism and for the history of aesthetics in the 17th and 18th centuries can hardly be overstated. It is well known that this argument, which extended across Europe, pertaining to the rel-



ative values of antiquity and modernism was set off by Charles Perrault in his questioning of the authority of classical antiquity, according equal value to Augustan Classicism. The dissent this inspired in Nicolas Boileau-Despréaux and others motivated him to write his programmatic essay “*Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*”. Against the background of a new world-view characterized by rationality and science, which for Perrault rested on the shoulders of Copernicus, Descartes and Pascal, he is unconditionally convinced of the superiority of his own time in the field of science in contrast to antiquity. The core of this model of progressive development is the idea of perfectibility, in the sense of an ongoing, constantly climbing linear process of increasing perfection in a given field. For Pascal, this field includes all sciences that can be advanced through experiment and rational analysis [cf. Baum, Neumeister 1989, 238]. In emphatic and highly effective language, Perrault describes these ideas with reference to a parallel development of human and scientific history, both of which experienced their youth in antiquity, achieved adulthood in the Renaissance and in the present had aged into maturity. Perrault was by no means alone in this optimistic attitude towards progress in relation to pure and empirical science; rather, he was propagating a position that since Bacon, Galilei, Descartes, Pascal and Malebranche had advanced to a veritable topos in the philosophy of the modern age. The highly controversial question was whether such a model of progress – or the development of perfectibility – could be applied to the arts. For Perrault, a positive response to this question was absolutely clear insofar as the same tenet must be applicable to all fields: that those who were better at doing or creating something were better because they understood it better than others. On this basis, the Enlightenment was convinced of its great superiority to antiquity in terms of its encyclopaedically orientated systematisation of knowledge and of science. By virtue of knowing more facts, the architect of the Louvre was necessarily superior to the architect of the temple of Ephesus, in philosophy, Pascal was better than Plato, in aesthetics, Boileau stood above Horace or Juvenal and contemporary French painting outdid Raphael.

In their rejoinders, opposing thinkers from the team favouring the *Anciens*, led by Boileau, focussed on the argumentation that Perrault had simply turned the normative arrow around: if until then modernity had been measured in terms of the norm-setting ancient world, he was now trying to evaluate antiquity according to the norms of French classicism. This apparent evaluative disjunction led, in the results of the Querelle, to a more or less clear acceptance of the notion that every epoch ought to be evaluated according to its own specific benchmarks. As self-explanatory as this might sound – in the aftermath of the victory of historicism in the 18th and 19th centuries – this position at least paved the way for the possibility in the early 18th century to understand and define the modern age according to its own benchmarks without necessary recourse to any given antiquity.

In the three-phase model of the history of the concept of modernism postulated here, we can thus identify the Enlightenment as the second step: whilst



“modernus” and “moderni” remained strictly related to “antiquus” and “antique”, and as such in the first phase, from late antiquity until the Renaissance, modernism was always construed in terms of its difference to something earlier, the Enlightenment, the second phase of the history of the concept, created possibilities for an autonomy of modernism, comprehensible according to its own terms without any defining relational recourse to other epochs.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Adorno T.W. Gesammelte Werke. Bd. 7. Ästhetische Theorie / Hrsg. von G. Adorno, R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. 544 s.
2. Baum R., Neumeister S. Perfektibilität I // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7 / Hrsg. von J. Ritter and K. Gründer. Basel: Schwabe, 1989. S. 238–241.
3. Bloom H. Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld; Nexus, 1994. 320 s.
4. Bohrer K.H. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 311 s.
5. Cassiodor. Cassiodori Senatoris Variarum / Recorded by Th. Mommsen. Berlin: Weidmann 1894. 597 s. (Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi, 12).
6. Deutsches Fremdwörterbuch: in 7 vols. Started by H. Schulz, continued by O. Basler and the Institute for German language. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1913–1988.
7. Elm T., Hemmerich G. (Eds.) Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. München: W. Fink, 1982. 328 s.
8. Epistolae Romanorum pontificum genuinae et quae ad eos scriptae sunt. T. 1. Ed. A. Thiel. Braunsberg: in aedibus Eduardi Peter, 1867. 1018 s.
9. Freund W. Modenus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters. Köln; Graz: Böhlau, 1957. 114 s. (Neue Münstersehe Beiträge zur Geschichtsforschung, 4).
10. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1972. 553 s.
11. Ghellinck J. de. Nani et gigantes // Archivum latinitatis mediae aevi. 1945. №18. P. 25–29.
12. Gössmann E. Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung. München; Paderborn; Wien: Schöningh, 1974. 158 s. (Münchener Universitätsschriften, Katholisch-Theologische Fakultät, N.F. 23).
13. Grimminger R., Stückrath J., Murašov J. Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Wissenschaftliches Team: Einführungsbrief und 10 Studienbriefe. Tübingen: DIFF, 1993–1994.
14. Gumbrecht H.U. Modern, Modernität, Moderne // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Hrsg. von O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Bd. 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. S. 93–131.
15. Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 449 s.
16. Jauß H.R. Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“ // Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences. München: Eidos, 1964. S. 8–64. (Theorie und



Geschichte der Literatur und schönen Künste, 2).

17. Jauß H.R. Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno // Epochenschwelle und Epochenbewußtsein / Hg. von R. Herzog, R. Koselleck. München: W. Fink, 1987. S. 243–268. (Poetik und Hermeneutik, 12).
18. Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. 250 s.
19. Klinger C. Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München: Hanser, 1995. 285 s.
20. Luhmann N. Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 4 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980–1995.
21. Map W. De nugis curialium / Ed. Montague Rhodes James. Oxford: Clarendon Press, 1914. 287 p.
22. Notker Balbulus. Gesta Caroli. Recorded by G.H. Pertz. Hannover: Hahn, 1929 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, 2).
23. Plumpe G. Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
24. Plumpe G. Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Springer Fachmedien Wiesbaden, 1995. 274 s.
25. Poeta Saxo. Poetae Saxonis annalium de gestis Caroli magni imperatoris libri quinque // Poetae latini aevi Carolini. T. 4. Rec. Paulus de Winterfeld. Berlin: Monumenta Germaniae Historica 1899. S. 1–171.
26. Reichenau B. von. Annales, ad a. 1075. Rec. G.H. Pertz. Hannover: Hahn, 1844. (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, 5).
27. Schlobach J. Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung. München: W. Fink, 1980. 389 s.
28. Striedter J. (Ed.). Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: W. Fink, 1981. 500 s.
29. Thesaurus Linguae Latinae. Editus iussu et auctoritate consilii ab academiis sodetatibusque diversarum nationum electi. Leipzig: B.G. Teubneri, 1936–1966.
30. Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 s.
31. Vietta S., Kemper D. Einleitung // Vietta S., Kemper D. (Eds.). Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München: W. Fink, 1998. S. 1–56.
32. Walahafid Strabo. Walahfridi Strabi carmina // Poetae latini aevi Carolini. Rec. Ernestus Dümmler. Berlin, 1884. S. 259–473.
33. Wölfflin E. Ueber die Aufgaben der lateinischen Lexikographie // Rheinisches Museum für Philologie. 1882. Bd. 37. S. 83–123.
34. Wunberg G. (Ed.) Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971. 302 s.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ghellinck J. de. Nani et gigantes. *Archivum latinitatis mediae aevi*, 1945, no. 18,



pp. 25–29. (In Latin).

2. Wölfflin E. Ueber die Aufgaben der lateinischen Lexikographie. *Rheinisches Museum für Philologie*, 1882, vol. 37, pp. 83–123. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Baum R., Neumeister S. Perfektibilität I. Ritter J., Gründer K. (Eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7*. Basel, Schwabe, 1989, pp. 238–241. (In German).

4. Gumbrecht H.U. Modern, Modernität, Moderne. Brunner O., Conze W., Koselleck R. (Eds.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 4*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, pp. 93–131. (In German).

5. Jauß H.R. Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“. Perrault Ch. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. München, Eidos, 1964, pp. 8–64. (In German).

6. Jauß H.R. Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. Herzog R., Koselleck R. (Eds.). *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, W. Fink, 1987, pp. 243–268. (In German).

7. Vietta S., Kemper D. Einleitung. Vietta S., Kemper D. (Eds.). *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München, W. Fink, 1998, pp. 1–56. (In German).

(Monographs)

8. Adorno T.W. *Gesammelte Werke. Bd. 7. Ästhetische Theorie / Hrsg. von G. Adorno, R. Tiedemann*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. 544 s. (In German).

9. Bloom H. *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld; Nexus, 1994. 320 s. (In German).

10. Bohrer K.H. *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. 311 s. (In German).

11. *Deutsches Fremdwörterbuch: in 7 vols.* Started by H. Schulz, continued by O. Basler and the Institute for German language. Berlin; New York, Walter de Gruyter, 1913–1988. (In German).

12. Elm T., Hemmerich G. (Eds.) *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag*. München, W. Fink, 1982. 328 s. (In German).

13. Freund W. *Modenus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*. Köln; Graz, Böhlau, 1957. 114 s. (In German).

14. Gadamer H.-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr (Siebeck), 1972. 553 s. (In German).

15. Gössmann E. *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*. München; Paderborn; Wien, Schöningh, 1974. 158 s. (In German).

16. Grimminger R., Stückrath J., Murašov J. *Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Wissenschaftliches Team: Einführungsbrief und 10 Studienbriefe*. Tübingen, DIFF, 1993–1994. (In German).

17. Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*.



Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. 449 s. (In German).

18. Jauß H.R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979. 250 s. (In German).

19. Klinger C. *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München, Hanser, 1995. 285 s. (In German).

20. Luhmann N. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 4 Bde.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980–1995. (In German).

21. Plumpe G. *Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde.* Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993. (In German).

22. Plumpe G. *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen, Springer Fachmedien Wiesbaden, 1995. 274 s. (In German).

23. Schlobach J. *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*. München, W. Fink, 1980. 389 s. (In German).

24. Striedter J. (Ed.). *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München, W. Fink, 1981. 500 s. (In German).

25. *Thesaurus Linguae Latinae. Editus iussu et auctoritate consilii ab academiis sodetatibusque diversarum nationum electi*. Leipzig, B.G. Teubner, 1936–1966. (In Latin).

26. Vietta S. *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart, Metzler, 1992. 361 s. (In German).

27. Wunberg G. (Ed.) *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main, Athenäum, 1971. 302 s. (In German).

Dirk Kemper, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Doctor of Cultural Studies, Prof., Chair of the Department for German Philology named after Thomas Mann; Director of the Institute for Russian and German Literature and Cultural Relationships. Research areas: New German literary studies, cultural studies, comparative studies.

E-mail: dirk_kemper@me.com

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

Кемпер Дирк, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии имени Томаса Манна, директор Института русско-немецких литературных и культурных связей. Область научных интересов: история немецкой литературы Нового времени, культурология, сравнительное литературоведение.

E-mail: dirk_kemper@me.com

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

О.А. Журавлева (Самара)

ДРАМА ДЛЯ ЧТЕНИЯ XVIII–XIX ВВ. КАК ЯВЛЕНИЕ РОМАНИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые аспекты эмансипации драматической формы от театра под влиянием процесса романизации в XVIII–XIX вв. и ставший результатом этой эмансипации жанр драмы для чтения. Под драмой для чтения (иначе – несценическая драма) подразумевается устойчивая литературная форма, наследующая драматические и эпические родовые черты и представляющая собой разновидность драматического жанра, автором не предназначенную для постановки на сцене. Отмечается, что осваивание эпических элементов драматической формой является следствием развития теории познания XVIII в. и изменения практики чтения в Новое время. Романизации драмы сопутствует движение от хоральности, публичности, к уединенному чтению. Решающую роль в становлении драмы для чтения как отдельной драматической формы играет роман и связанная с ним тенденция романизации. Под романизацией (понятие введено М.М. Бахтиным) понимается распространение романских принципов на другие литературные жанры и формы. Наиболее показательные образцы драмы для чтения XVIII–XIX вв. принадлежат экспериментальной и радикальной литературе романтического направления. Среди принципов романной поэтики, заимствованных романтической драмой для чтения, выделяются следующие: повествовательность, масштабность изображаемых событий, контрастность, предметно-описательный характер текста, диалогичность, психологизм. Освоение драмой для чтения принципов романной поэтики показано на примере драм И.В. Гете «Гетц фон Берлихинген» и «Фауст», В. Гюго «Кромвель», Г. Флобера «Искушение святого Антония».

Ключевые слова: драма; роман; романизация; Бахтин; прозаизация; диалог; гротеск; романтизм; романтическая драма.

О.А. Zhuravleva (Samara)

Closet Drama of the 18–19th Centuries as a Phenomenon of Dramatic Form Novelization

Abstract. The article examines some aspects of the emancipation of dramatic form from theater under the influence of the process of novelization in the 18–19th centuries and the genre of closet drama as its result. Closet drama (non-stage drama) refers to a stable literary form that inherits dramatic and epic generic traits and is a kind of dramatic genre that is not meant to be put on stage. It is noted that the assimilation of elements into a dramatic form is a consequence of the development of the theory of cognition in the 18th century and changes in reading practices in modern times. Drama's novelization is accompanied by a movement from choralism, publicity, to solitary read-

ing. A decisive role in the development of closet drama as a separate dramatic form is played by the novel and the related tendency of novelization. Novelization (the concept was proposed by M.M. Bakhtin) means an expansion of novelistic principles to other literary genres and forms. The most illustrative examples of closet drama of the 18–19th centuries belong to an experimental and radical literature of romanticism. Among the principles of novel poetics, adopted by romantic closet drama, the following could be identified: narrativeness, the scale of the events depicted, contrast, subject-descriptive character of the text, dialogism, psychologism. The application of principles intrinsic to poetics of the novel to closet drama is illustrated by the example of the dramas “Getz von Berlichingen” and “Faust” by J. W. Goethe, V. Hugo’s “Cromwell” and G. Flaubert’s “The Temptation of Saint Anthony”.

Key words: drama; novel; novelization; Bakhtin; prosaization; dialogue; grotesque; romanticism; romantic drama.

Несмотря на многовековую историю существования (ранние образцы несценической драмы обнаруживаются в античной литературе), драма для чтения долгое время сохраняла статус маргинального жанра. Первые рефлексивные попытки обозначить жанровые черты несценической драмы были предприняты романтиками. В. Гюго в предисловии к пьесе «Кромвель» (1827) определил задачу нового типа драмы как революционную: «Уничтожим всякие системы, теории, учения о поэтическом искусстве. Сбросим долой эту ветхую маску, закрывающую лицо искусства. Пусть у нас не будет ни правил, ни образцов, или, вернее, пусть нашими правилами будут только общие законы природы» [Гюго 1827, 74]. На протяжении XIX в. несценическая драма в лучшем случае понималась как новаторская драматическая форма, с трудом поддающаяся инсценировке, но не обделенная литературными достоинствами и потому активно читаемая. В начале XX в. горячий спор о легитимности драмы для чтения вели Г.А. Бирз и Б. Мэтьюз («Retrospects of the Drama», 1907; «The Legitimacy of the Closet-Drama», 1908), а Т.С. Элиот рассуждал о возможности поэтической драмы в «The Possibility of a Poetic Drama» (1922) и пришел к выводу, что драма вне сцены – это уже не драматическая форма. В конце XX в. интерес к несценической драме проявляют Дж.А. Бэриш («The Antitheatrical Prejudice», 1988), Д.Б.Дж. Рэнделл («Winter Fruit: English Drama, 1642–1660», 1995), К.Б. Бурро («Closet Stages: Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers», 1997; «The Persistence of Closet Drama», 2007; «Closet Drama: History, Theory, Form», 2019), М. Стражники («Privacy, Playreading, and Women’s Closet Drama, 1550–1700», 2005), М. Пачнер («Stage Fight: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama», 2002; «The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy», 2010).

В отечественном литературоведении драма для чтения остается слабоизученной, нет единого мнения относительно автономности несценической драмы, ее связей с другими литературными родами и внутренних причин развития формы. Немногочисленны отечественные работы, посвященные анализу отношений драмы и романа («Теория романа» (1926)



Б.А. Грифцова; «Теория романа М.М. Бахтина и проблема романизации драмы» (2012), «Эпическое в “Новой драме” рубежа XIX–XX веков» (2016) Л.Г. Тютеловой). Между тем вопрос взаимодействия драматической и эпической форм представляется ключевым в исследовании генезиса несценической драмы, поскольку именно роман, будучи основной прозаической формой XVIII–XIX вв., предназначенной для персонального чтения, является тем примером актуального жанра, на который ориентируется литература указанного периода. Целью данной статьи является попытка обозначить особенности отношения романного и драматического начал в литературе и определить характер участия романной формы в генеалогии драмы для чтения в XVIII–XIX вв.

Б.А. Грифцов замечает, что «из всех видов словесного искусства труднее всего было бы разграничить области романа и драмы» [Грифцов 1927, 27]. Европейская драма развилась из обрядовых действий и сопровождавшей их хоровой песни. Заимствование античной трагедией сюжетов из эпоса и лирики привело к художественному синкретизму, когда драматическое начало вступало во взаимодействие с лирическим и эпическим и порождало новые литературные формы. Такое напряженное взаимодействие драматической и эпической форм прослеживается на протяжении всей истории развития европейской литературы и выражается в двух взаимопроницающих тенденциях – драматизации и эпизации.

Драма наряду с эпосом влияла на формирование романа. Ф. Шеллинг прямо заявляет, что форма романа есть результат «соединения эпоса с драмой» [Шеллинг 1996, 380]. В.Г. Белинский рассматривал драму как синтез эпического и лирического способов художественного воспроизведения жизни [Белинский 1841]. В.В. Кожин убежден, что эпос является синтезом драмы, лирики и присущего ему эпического начала [Кожин 1964, 43]. По своему происхождению роман драматичен и гетерогенен: так, античность обозначала роман как «*drama historikon*» – драма в рассказе (Э. Роде) – и понимала под ним романизованную героическую эпопею – смесь «эротики, географической фантастики и риторики» [Фрейденберг 1995, 78]. Грифцов, исследуя отношения романа с драмой, делает вывод, что «роман есть воображаемая драма, воображаемая в подробностях больших, чем то позволяли бы драме театральной сценические условия» [Грифцов 1927, 27]. Здесь обнаруживается прямая связь свободной от канона романной формы с несценической драмой, которая также опирается на возможности сознания читателя.

Драма мутировала из хоровой песни, и, вероятно, поэтому драматическая перипетия мелодична, она представляет собой смену периодов напряжения и облегчения, влекущих за собой катарсический эффект, в то время как в романе перипетия не носит ритмического характера и идет по пути исследования диалогических отношений противостоящих сил, движущих и усложняющих фабулу. Поэтому роман в большей степени контровосприимчив и проблематичен, он происходит из некоего казуса и представляет собой риторическое упражнение по разрешению лежащего в его осно-



ве противоречия. Это противоречие актуализируется в эпохи господства романа, «эпохи наиболее драматичного отчуждения между человеком и миром» [Рымарь 1989, 83], когда «герой и мир в романе находятся в отношениях конфликта» [Рымарь 1989, 73], и представляет собой разлад самодовлеющей личности с действительностью. Конфликт человека и окружающей среды (столкновение «между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений» [Гегель 1971, 475]) ведет к драматизации всей художественной формы и порождает такое романное действие, равно внешнее и внутреннее, которое носит драматический характер (ср. «роман предполагает развитие конфликтных отношений драматического типа» [Лейтес 1985, 20]). Однако роман не наследует условность драматического действия: как замечает Н.Т. Рымарь, «во многих классических драматических произведениях действия-то почти и нет [...] Главные свои поступки герои драмы часто совершают за сценой» [Рымарь 1978, 9]. Драматическая перипетия зачастую ничем не обусловлена, как бы случайна, напоминает божественное вторжение в течение жизни персонажа (оттого в классицистической драме, наиболее последовательно реализующей жанровую поэтику в Новое время, силен мотив фатума). Между тем романное действие является ключевым не только для развития сюжета – оно характеризует обстановку и персонажей. Имеет различия и динамика сюжета в романе и драме: сюжет драмы динамичен, а композиция и хронотоп прерывисты, в то время как сюжет романа в известном смысле последователен, а хронотоп непрерывен и как бы растянут, поскольку действия персонажей так или иначе призваны отодвигать развязку во времени и пространстве, тем самым откладывая завершение романного целого.

Вплоть до XVIII в. драма являлась ведущей формой художественного воспроизведения действительности. В середине XVIII в. драма и роман не перестают находиться в тесном взаимодействии, однако влияние драмы ослабевает под натиском обратного процесса: драма романизуется. Наиболее активно эпические черты внедряются в драматическую форму на рубеже XIX–XX вв., однако предпосылки этой масштабной эпизации появляются уже в конце эпохи Просвещения, когда романная концепция мира и личности становится ведущей в художественном осмыслении реальности. Осваивание эпических элементов драматической формой совпадает не только с масштабными процессами перестройки жанровой системы европейской литературы, но и с новым витком развития теории познания. По замечанию М.М. Бахтина, «явление романизации нельзя объяснить прямым и непосредственным влиянием самого романа [...] оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху» [Бахтин 1975, 447–448]. Пластичная романная поэтика, свободная от формальных, тематических и этических ограничений, оказывается наиболее адекватной для воспроизведения новой реальности литературой Просвещения и сентиментализма и позволяет роману вовлекать в процесс трансформации другие формы и жанры.



Неудивительно, что в XVIII–XIX вв., стремясь к либерализации, подчиненная обязательствам театральной формы драма черпает свободу в наименее стесненной риторическими принципами среди литературных форм.

Роман, как ведущая эпическая форма Нового времени, играет доминирующую роль в зарождении, развитии и легитимации несценической драмы. Драма для чтения не получает значительного развития в те эпохи, когда роман находится в тени драмы или лирики: так, практически ничего не известно о несценической драме Средневековья и Возрождения. Драма рубежа XVIII–XIX вв., давшая наиболее убедительные примеры драмы для чтения, первая подвергается прозаизации: драмы И.В. Гете, Ф. Шиллера, В. Гюго, А. Дюма (ст.) уже носят черты гибридного жанра, в то время как драмы П.Б. Шелли и Дж.Г. Байрона остаются преимущественно лирическими, хотя и содержат элементы эпической формы. Драма для чтения, будучи экспериментальной формой, синтетична: так, Ф. Ногрэтт, анализируя драму «Кромвель» В. Гюго, указывает, что она есть «одновременно историческая сцена, историческая трагедия, старая комедия (до того, как она превратилась в водевиль), и мелодрама» [Naugrette 2002]. Французская романтическая драма после 1789 г. находится в эстетической преемственности мелодрамы, беря за основу ее мотивы, а также исторического театра, расцветшего в революционный период. В зрелой романтической драме 1830–1840-х гг., развивающейся под влиянием реалистических тенденций, происходит активное смешение романного и драматического начал. В драме для чтения романная и драматическая поэтики вступают во взаимодействие, пожалуй, как ни в одном другом жанре: романтическая несценическая драма, по происхождению экспериментальная и радикальная, оказывается как бы в центре процесса освоения драмой принципов романной поэтики.

Под влиянием гетерогенной природы романа романтическая драма становится поэтологически контрастной, в ней разрушается классицистическое представление о жанровом антагонизме высокого и низкого, трагического и комического, героического и обыденного; на контрастность драмы действует и романтическое представление об извечном противостоянии моральных начал в природе. В. Гюго обосновывает гармонию противоположностей как один из принципов своей поэтики: «А разве жизнь не представляет собою странную драму, где смешаны добро и зло, красота и уродство, высокое и низменное, и разве смешение это не есть всеобщий закон, власть которого кончается лишь за пределами физического мира?» [Гюго 1853, 48]. Романтическая драма тяготеет к гротеску, который видится в качестве главного средства контраста, вводящего в художественное произведение прежде запретные низменные и даже уродливые элементы в качестве равноправных, таким образом намечается реалистическая тенденция. Кроме того, гротеск служит созданию целостности произведения, поскольку романтическая эстетика видит своей целью мир если не законченный, то единый, в котором противоположности сочетаются «на одном дыхании» [Гюго 1853, 48]. Такое стремление нового типа драмы к тоталь-



ности, проистекающее из нового, усложнившегося понимания человека, мира и исторического процесса, в некоторых случаях влечет за собой увеличение объемов произведения. Так, драма Гюго «Кромвель» отличается аномальными размерами – 6920 стихов, что соответствует 6–8 часам непрерывного исполнения на сцене, а «Гетц фон Берлихинген» (1773) Гете представляет собой совокупность двух параллельных сюжетов и более пятидесяти сцен, не всегда последовательных и взаимосвязанных. При этом в обеих драмах действует значительное число персонажей, превосходящее все сценические ограничения: около 70 в «Кромвель», не считая статистов, изображающих население Лондона, и порядка 30 персонажей первого и второго плана, а также n-ное число придворных дам и кавалеров, имперских советников, ратсманов, судей, рейтаров, начальников, рыцарей и латников имперского войска, стражников, горожан, крестьян и цыган в «Гетц фон Берлихинген». Драма более не сосредоточена на истории одного персонажа: множество судеб и событий свершается как бы единомысленно и в одной ценностной плоскости.

Принцип контрастности позволяет выводить на сцену не только аристократию, но также представителей крестьянства и купечества, городских жителей. В «Борисе Годунове» (1831), автором определенном как романтическая трагедия («Покамест, душа моя, я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию! – смотри, молчи же: об этом знают весьма немногие» [Пушкин 1977, 166]), отдельным действующим лицом, как известно, становится народная масса. У Гете голос получают крестьяне и горожане, причем это полноценное высказывание. Сосуществование разнородных по происхождению персонажей в едином пространстве драмы ведет к освоению ею новых языковых пластов, в первую очередь разговорного языка. Гете, нарушая одно из классических правил современного ему театра – *bienséance*, правило уместности, – вводит в «Гетц фон Берлихинген» сниженную разговорную лексику; более того, его персонажи дважды используют ненормативную лексику, в том числе главный герой. В то же время романизованная драма Тургенева, написанная прозой, «подражает» жизни, заимствуя из романа элементы разговорного стиля, – спонтанность, прерывистый синтаксис, обилие междометий, назывные, восклицательные и вопросительные предложения; из диалогов персонажей удаляется последовательность и логическая стройность, герои зачастую не слышат друг друга.

Стремление к целостности, но также и к экзотичности (еще одно следствие гротеска), побуждает драматургов избирать своей темой преимущественно исторические сюжеты; параллельный процесс историзации и беллетризации происходит с прозой – В. Скотт создает жанр исторического романа. Историческая тематика привлекает романтиков и как возможность критического переосмысления прошлого, политического жеста. Гюго, поднимающий в исторической драме «Кромвель» острые для современности политические вопросы, занимает позицию протеста. Ф. Ногрэтт определяет функцию пьесы Гюго как «с одной стороны, окончательно раз-



рушить старое иерархическое разделение жанров, готовое к коллапсу, с другой стороны, вывести на драматическую сцену критическое изучение истории» [Naugrette 2002].

Вслед за историзмом под влиянием предметно-описательного характера романа («в роман вовлекается масса вещей, он не только событийный, но и предметно-описательный» [Кожин 1963, 265]) в драму начинают вторгаться предметы *обыденного* мира. Возникает несвойственное драме внимание к деталям, актуализирующееся в авторской ремарке, описывающей не только декорации, но элементы гардероба действующих лиц, предметы быта. По выражению Ж.-М. Томасо, драматургия романтизма – это «драматургия переполнения» [Thomasseau 1999]. Предпосылки этой перегруженности текста деталями мы находим уже в произведениях штюрмеров. Так, две части «Фауст» (1808 г., 1832 г.) Гете насчитывают более четырехсот авторских отступлений и уточнений, значительное число среди которых – препозитивные и иннективные ремарки, описывающее место действия и элементы быта и семантически маркирующие предметный мир трагедии. Еще в большей степени экспрессионистскую переполненность деталями демонстрирует «Искушение святого Антония» (1874) Г. Флобера, в котором объемная, носящая описательный характер авторская ремарка срастается с речью персонажей и образует единый прозаический текст.

Драма становится не только описательной, но и повествовательной: меняется ее композиция, в ней появляются элементы пространственной формы. Так, Гете в «Гетц фон Берлихинген» использует некую протомонтажную технику – сюжетные линии перемежаются между собой, множество сцен представляют собой картины-зарисовки, практически каждая сцена разыгрывается в новой обстановке, важные для сюжета события зачастую совершаются в ретроспективе, а действие – намечается в перспективе: «то, что объявляют рыцари в одной сцене, уже делается в следующей» [Silva 2020, 172–173].

Под влиянием романа трансформируется образ драматического героя. Герой предшествующих столетий преимущественно лишен индивидуальных психологических особенностей, даже романтический герой рубежа XVIII–XIX в. подвергается типизации и является объектом авторского сознания, его образ все еще соотнесен с образом автора, который в качестве субъекта появляется в Предисловии или Посвящении, отчего герой и субъект авторского плана оказываются содержательно близки. Тем не менее, первые попытки наделить героя автономностью происходят именно в романтизме. В русской литературе дистанцию между авторским сознанием и сознанием героя последовательно выстраивает И.С. Тургенев в своих пьесах «Неосторожность» (1843), «Где тонко, там и рвется» (1847), «Месяц в деревне» (1850) и др.

По замечанию Бахтина, «драматический диалог в драме и драматический диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой» [Бахтин 1979, 19]. У Тургенева роль монологического авторского присутствия играет прозаизированная



ремарка. При описании действующих лиц она напоминает физиологический очерк, за исключением того, что автор не использует ее как средство выведения характера. Автор присутствует в препозитивной ремарке в качестве ремарочного субъекта – аналога эпического повествователя. Диалог у Тургенева не раскрывает, а вуалирует истинное действие, перемещая его в подтекст. Вскрыть содержание этого подтекста можно, в том числе, и с помощью ремарок внутри действия. Традиционная «реплика в сторону» у Тургенева позволяет зрителю-читателю, который больше не может полагаться на слова героя («реальность внутреннего мира личности не открывается внешнему наблюдателю» [Тютелова 2009, 1622]), угадать его психологическое состояние. Так происходит усложнение психологического портрета героя, вследствие чего внешнее действие больше не совпадает с внутренним переживанием; герой теперь – неоднозначный Другой, мысли, чувства и поступки которого должны быть расшифрованы как зрителем-читателем, так и самим героем. Нетождественность нового драматического героя себе соответствует основному принципу поэтики художественной модальности (С. Бройтман) – асинхронности реальности и слова, которое ее выражает. Образ автономного романного героя, осознающего свою субъектность, и образ автора, порывающего с тотальностью и являющегося теперь не демиургом, но организатором произведения, дистанцируются, вступают в партнерские взаимоотношения, вследствие чего драматическое высказывание героя приобретает диалогическую форму. Изменяются формы авторского присутствия в прозаизированной драме: автор оставляет позицию всеведущего нарратора, больше не воспроизводит готовую действительность, но соучаствует в ее художественном становлении. Под влиянием романских принципов построения художественного образа не только образы утрачивают однозначность и монолитность характеров и обнаруживают вариативные точки соприкосновения, но и переназначаются границы между автором, героем и читателем, вследствие чего формируются новые поэтические принципы эстетической коммуникации. Риторически жесткая система художественного произведения как бы расслабляется, и обнаруживаются подвижные зоны незавершенности и контакта с действительностью.

Таким образом, несценическая драма является устойчивой литературной формой, наследующей драматические и эпические родовые черты и представляющей собой разновидность драматического жанра, автором не предназначенную для постановки на сцене. Драма для чтения периода романтизма – это экспериментальный субжанр, своим появлением обязанный, во-первых, реакции романтической драмы на косность современного театра, во-вторых, чувствительности романтической драмы к романским принципам изображения действительности, наконец, процессу перестройки литературных жанров. В XIX в. театральность превращается в своего рода ценность, «генеалогию театра» (Ф. Ницше), которую необходимо принять, либо отвергнуть. Появившееся во второй половине столетия движение «новой драмы» – пример интенсивного внедрения прозаических



элементов в драматическую форму в результате процесса обновления драматической формы и ее освобождения от большинства сценографических условностей, продиктованного трансформацией концепции драматического героя и повлекшего за собой кризис конфликта и действия. В частности, драматургические системы А.Н. Островского и А.П. Чехова, по замечанию Л.М. Лотман, органически связанные с литературой гоголевского направления и повествовательной традицией натуральной школы [Лотман 1966, 65], включают пьесы, которые могут быть равно успешно поставлены на сцене и прочитаны в уединении. Однако уже драма XX в. как бы находит выход из сложившейся ситуации антитеатральности и перестает быть несценичной вследствие последующих масштабных реформаций в области европейского театра. Драматургия, изобретающая новые методы адаптации литературного произведения на сцене, оказывается способна инсценировать практически любой текст, соответственно, в этот период черты несценической драмы начинают размываться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). М.: Азбука, 2000. 304 с.
3. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды (1841) // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 5. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 7–9.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 616 с.
5. Грифцов Б.А. Теория романа. М.: Государственная академия художественных наук, 1927. 152 с.
6. Гюго В. О Валтере Скотте. По поводу «Квентина Дорварда» // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. М.: ГИХЛ, 1956. С. 46–55.
7. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. М.: ГИХЛ, 1956. С. 74–131.
8. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 39–49.
9. Кожин В.В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963. 440 с.
10. Лейтес Н.С. Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу. Пермь: Пермский университет, 1985. 80 с.
11. Лотман Л.М. Островский и [русская] драматургия второй половины XIX в. // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 7. М.: Наука, 1983–1994, 1991. С. 62–75.
12. Пушкин А.С. Письма 1815–1830 гг. // Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1977. С. 166.
13. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. 268 с.
14. Рымарь Н.Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лири-



- ческой формы. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1978. 128 с.
15. Тютелова Л.Г. Автор и герой в драматургии И.С. Тургенева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. № 4. С. 1619–1625.
 16. Фрейденберг О.М. Вступление к греческому роману // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4. С. 78–85.
 17. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Алетейя, 1996. 496 с.
 18. Naugrette F. Publier Cromwell et sa Préface: une provocation fondatrice. Impossibles Théâtres XIXe–XXe siècles. Acta fabula. Chambéry: Éditions Comp'Act, 2004. pp. 26–41.
 19. Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. 234 p.
 20. Silva F. Os sentidos do drama histórico de Goethe // Goethe J.W. Götz von Berlichingen da mão de ferro. São Paulo / Londrina: Aetia Editorial, 2020. pp. 172–173.
 21. Thomasseau J-M. Le vers noble ou les chiens noirs de la prose? // Le Drame romantique. Rencontres nationales de dramaturgie du Havre. Paris: Éditions des Quatre-vents, 1999. pp. 32–40.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Freydenberg O.M. Vstupleniye k grecheskomu romanu [Introduction to the Greek Novel]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1995, no. 4, pp. 78–85. (In Russian).
2. Tyutelova L.G. Avtor i geroy v dramaturgii I.S. Turgeneva [The Author and the Hero in I.S. Turgenev's Drama]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 2009, no 4, pp. 1619–1625. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [The Issues of Dostoevsky's Poetics]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy: in 7 t. T. 6* [Collected Works in 7 vols. Vol. 6]. Moscow, Yazyki Slavyanskoy Kul'tury Publ., 2002. 799 p. (In Russian).
4. Belinskiy V.G. Razdeleniye poezii na rody i vidy (1841) [Division of Poetry into Genres and Types (1841)]. Belinskiy V.G. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 13 t. T. 5* [Collected Works in 13 vols. Vol. 5]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1954. pp. 7–9. (In Russian).
5. Kozhinov V.V. K probleme literaturnykh rodov i zhanrov [On the Problem of Literary Genres]. *Teoriya literatury. Osnovnyye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry literatury*. [Literature theory. Major problems in in Their Historical Development. Genres of Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 39–49. (In Russian).
6. Lotman L.M. Ostrovskiy i [russkaya] dramaturgiya vtoroy poloviny XIX v. [Ostrovsky and the [Russian] Drama of the Second Half of the 19th Century]. *Istoriya vsemirnoy literatury: in 8 t. T. 7* [History of World Literature: In 8 vols. Vol. 7]. Moscow, Nauka Publ., 1983–1994, 1991, pp. 62–75. (In Russian).
7. Silva F. Os sentidos do drama histórico de Goethe. *Goethe J.W. Götz von Berlichingen da mão de ferro*. São Paulo / Londrina, Aetia Editorial Publ., 2020. pp. 172–173. (In Portuguese).
8. Thomasseau J-M. Le vers noble ou les chiens noirs de la prose? *Le Drame ro-*



mantique. Rencontres nationales de dramaturgie du Havre. Paris, Éditions des Quatre-vents Publ., 1999. pp. 32–40. (In French).

(Monographs)

9. Bakhtin M.M. *Epos i roman (O metodologii issledovaniya romana)* [Epic and Novel (On the Methodology of the Study of the Novel)]. Moscow, Azbuka Publ., 2000. 304 pp. (In Russian).

10. Griftsov B.A. *Teoriya romana* [Theory of the Novel]. Moscow, Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk Publ., 1927. 152 pp. (In Russian).

11. Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 616 pp. (In Russian).

12. Kozhinov V.V. *Proiskhozhdeniye romana: teoretiko-istoricheskiy ocherk* [The Origin of the Novel: Theoretical and Historical Essay]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1963. 440 pp. (In Russian).

13. Leytes N.S. *Roman kak khudozhestvennaya sistema: uchebnoye posobiye po spetskursu* [Novel as an Artistic System: Textbook. Special Course Manual]. Perm', Permskiy universitet Publ., 1985. 80 pp. (In Russian).

14. Naugrette F. *Publier Cromwell et sa préface: une provocation fondatrice. Impossibles Théâtres XIXe–XXe siècles. Acta fabula*. Chambéry, Éditions Comp'Act Publ., 2004. pp. 26–41. (In French).

15. Puchner M. *Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2002. 234 pp. (In English).

16. Rymar' N.T. *Sovremennyy zapadnyy roman: problemy epicheskoy i liricheskoy formy* [A Modern Western Novel: Problems of Epic and Lyric Form]. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta Publ., 1978. 128 pp. (In Russian).

17. Rymar' N.T. *Vvedeniye v teoriyu romana* [Introduction to the Theory of the Novel]. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta Publ., 1989. 268 pp. (In Russian).

18. Schelling F.W.J. *Filosofiya iskusstva* [A Philosophy of Art]. Moscow, Aleteyya Publ., 1996. 496 pp. (In Russian).

Журавлева Ольга Алексеевна, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева.

Аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью факультета филологии и журналистики. Научные интересы: историческая и теоретическая поэтика, теория романа, семиотика, эстетика.

E-mail: zhuravchic@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6390-5515

Olga A. Zhuravleva, Samara National Research University named after S.P. Koro-lev.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Faculty of Philology and Journalism. Research interests: historical and theoretical poetics, novel theory, semiotics, aesthetics.

E-mail: zhuravchic@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6390-5515



Джонгхён ЛИ (Сеул, Республика Корея)

**К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ И
ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАМЯТИ В НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМЕ**

Аннотация. В данной статье определяется свойственное неотрадиционализму понятие «традиции» в сравнении с отношением авангардизма и соцреализма к культурным традициям. Затем освещаются тезисы Т.С. Элиота о соотношении традиции и индивидуального таланта. А для характеристики мысли английского поэта критически рассматривается соображение Х. Блума о «страхе влияния». Неотрадиционалистская ориентация на творческое наследие традиций получает литературоведческую понятность в бахтинской теории «памяти жанра», в которой сохраняется образ человеческого присутствия в мире вместе с его аксиологическими аспектами. Далее разъясняется установка неотрадиционализма на актуализацию категории «вечность». В большинстве представлений о темпоральности культурной памяти обнаруживается понимание времени как хранилища разных временных пластов. Это может истолковываться в смысле освобождения от линейной последовательности времени и обосновывается «вечностью», по философии бл. Августина, которая является абсолютной базой для всех темпоральностей. При этом поэтическому труду как деятельности души отведена главная роль – приобщить поэта к вечному центру в условиях земной жизни. Такая временная ориентация нового традиционализма выявлена в анализе стихотворения Пастернака «Ночь» (1956). Для углубления в смысл стихотворения используется толкование В.С. Соловьевым двух смыслов вечности (абсолютное состояние и беспрестанное сопротивление разрушительной силе времени). В пастернаковском стихотворении на основе одической стратегии строится образ поэтического труда как активного обращения души (память, непосредственное созерцание, ожидание) к различным темпоральностям, что открывает конечному существу вечность.

Ключевые слова: традиция; память; время; вечность; неотрадиционализм.

Jonghyeon LEE (Seoul, Republic of Korea)

Towards the Issue of Tradition and Literary Memory in Neo-traditionalism

Abstract. This article defines the concept of “tradition” typical of neo-traditionalism by comparing it with the relations of avant-garde and socialist realism to cultural traditions. Then T.S. Eliot’s idea of the linkage between tradition and an individual talent is carefully analyzed. To characterize a poet’s way of thinking, H. Bloom’s consideration of the “anxiety of influence” is taken into consideration. The neo-traditionalist orientation towards the creative legacy of traditions can be clarified in Bakhtin’s theory of “genre memory”, according to which the genre preserves the image of the human presence in the world alongside its axiological aspects. Further, the neo-traditionalist



pursuit of the actualization of “eternity” is explained. Ideas about the temporality of cultural memory reveal an understanding of time as a repository of different temporal dimensions. This can be interpreted in the sense of liberation from the linear sequence of time and is connected to “eternity”, according to Augustinian philosophy, this is the absolute base for all temporalities. At the same time, the main role is assigned to the so-called “poetic labour” as an activity of one’s soul, it being to bring the poet under the conditions of earthly life to the eternal center. This temporal orientation of neo-traditionalism is revealed in the critical analysis of Pasternak’s poem “Night” (1956), to understand the meaning of which V.S. Solovyov’s interpretation of the two meanings of eternity (the absolute state of being, and the constant resistance to the destructive power of time) is applied. In this poem, with the basis of the ode strategy, the “poetic labour” is conceptualized as an active appeal of the soul (memory, contemplation itself, expectation) to different temporal dimensions, which opens eternity to a finite being.

Key words: tradition; memory; time; eternity; neo-traditionalism.

В различных манифестарных текстах авангардисты клеймили слово «традиция» во имя «парохода Современности». Несмотря на то что их художественные практики, по мысли Вяч.Вс. Иванова, оказались свободной «перемонтировкой» ранее существовавших текстов [Иванов 2007, 345], сложно отрицать, что противостояние культурным традициям было одной из главнейших установок авангардизма. В соцреализме же происходила активная канонизация как западных, так и восточных культурных традиций. Однако тут дело в том, что «старые культурные формы, – пишет Т.А. Круглова, – трактуются как подготовительный этап, своего рода полу-фабрика для будущего, его эскиз» [Круглова 2005, 31]. В обоих случаях традиция не имеет имманентного значения, а подвергается искажению для определенных внешних ориентаций.

В противоположность двум другим субпарадигмам постсимволизма неотрадиционализм, отмежевываясь от авторитарного традиционализма, актуализирует диалогические отношения с прошлым художественным опытом. Поэтому, по мысли В.И. Тюпы, «неотрадициональное произведение искусства есть “новая глава” в развертывании традиции как транс-исторического художественного ряда» [Тюпа 2019b, 133]. Иначе говоря, преемственность и инновационность составляют взаимодополнительные отношения. Традиции обретают себя в новой творческой плоскости, открытой новым произведением. Создание нового художественного текста манифестирует новый смысл, актуализируя семантические связи с прежними смыслами. Итак, неотрадиционализм – это, по словам О.Н. Склярова, «существенно новые (возникшие в необратимо постклассических условиях) формы актуализации некоторых фундаментальных аксиологем, некогда составлявших ценностную основу классического искусства и обусловивших собою саму возможность эстетической преемственности» [Скляров 2012, 24].

Для осмысления ядра неотрадиционализма обратим внимание на разнообразии концепта традиции. По размышлениям В.Е. Хализева, традиция



разделяется на два вида: к первому относится традиция в смысле традиционализма, которая «строго регламентирована и имеет форму обрядов этикета, церемониала, канона (здесь и далее курсив В.Е. Хализева – *Дж.Л.*), неукоснительно соблюдаемых» [Хализев 2001, 1089]; ко второму – традиция как «творческое наследование культурного опыта, которое предполагает свободное и смелое достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества» [Хализев 2001, 1090]. Если первый концепт традиции, по словам О.Н. Склярова, имеет «возвратно-линейное (“реставрационное”)» движение, то второй – «центростремительное, “радиальное”, направленное к ядру художественной традиции, которое никогда не “позади”, а всегда в глубине и в центре» [Скляров 2012, 32]. С точки зрения наследования, нам кажется, можно описать это движение и как спиральное, исходящее из центра и продвигающееся ввысь.

С точки зрения двух моделей традиции «перемонтировка» авангардизмом прошлых текстов представляет собой сугубо центробежное движение от предшествующих культурных наследий, потому что этому способствует свойственное только авангардизму, как утверждает П. Бюргер, раскрепощение «художественных средств» от стилевого принципа [Бюргер 2014, 31]. Иерархия составляющих прежнего культурного опыта разрушается, его архитектоника ценностей становится неузнаваемой. Назвать это «наследованием» затруднительно, так как «культурное предание <...> ориентирует на воспроизводство целостности, с ее пропорциями, иерархией, внутренним стержнем» [Аверьянов 2011, 16].

В противовес авангардной центробежности соцреализм, создававший «родословную» революционного движения как в социально-политических, так и в культурных сферах, имеет не только центростремительное, но и «активное и избирательное отношение к традиции» [Шацкий 1990, 277], как указывает Е. Шацкий. По мысли В.В. Аверьянова, несмотря на то, что Маркс понимал традицию как гнет устоявшегося прошлого, Ленин же рассматривал традицию как «некое культурное достояние, с которым наследник обращается свободно по-хозяйски, легко очищая его от тех моментов, которые не укладываются в новую складывающуюся мировоззренческую систему» [Аверьянов 2012, 418]. Этот принцип применяется и к соцреализму, наследующему «великих представителей русской революционно-демократической литературы – Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Герцена, Салтыкова-Щедрина» [Жданов 1952, 11]. Тут прошлые опыты были подобраны с точки зрения настоящей политики и будущей утопии, своеобразные особенности традиций вмещались в прокрустово ложе идеологии.

Если и в авангардизме, и в соцреализме намечается односторонний вектор темпоральности (либо усилия для освобождения от прошлого, либо насилие над прошлым во имя будущего), то в неотрадиционализме отношение к традиции является двусторонним: от прошлого к настоящему и наоборот. В знаменитой статье Т.С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1919) читаем точную формулировку соотношения двух



временных плоскостей: «прошлое должно видоизменяться под воздействием настоящего в такой же степени, в какой настоящее направляется прошлым» [Элиот 2014, 196–197]. Смысл данного тезиса незаметен, на первый взгляд, но он конкретизируется тем, что «поэт должен развивать или сохранять в себе чувство прошлого и совершенствовать его на протяжении всей своей творческой деятельности» [Элиот 2014, 198]. Примечательно, что за идеей об усовершенствовании прошлого стоит мысль о том, что в прошлых опытах заложены потенциалы для дальнейшего развития.

Для более специфической характеристики интересующего нас явления рассмотрим тезис Х. Блума о том, что «значением стихотворения может быть только другое стихотворение» [Блум 1998, 80]. На первый взгляд соображение американского ученого выглядит аналогично концепции континуальности литературного процесса неотрадиционализма, однако их отношения к прошлым культурным наследиям сильно разнятся. Блум делает акцент на том, что «каждое стихотворение – это неверное толкование родительского стихотворения» [Блум 1998, 80], порожденное «страхом влияния». Эта мысль при всем внимании к континуальности литературного процесса противоположна сути неотрадиционализма, потому что тут речь идет о некоем отгалкивании от традиции, которое исходит лишь из желания не находиться под влиянием предшественников, тогда как неотрадиционализм предполагает «постуединенный, *конвергентный* модус сознания» (здесь и далее курсив В.И. Тюпы – *Дж.Л.*) [Тюпа 2019b, 125]. Дело не в том, чтобы отклониться от традиции, а в том, чтобы посредством диалога с ней расширить «содержательную вместимость каждого образа» [Эпштейн 1988, 150].

Подобное творческое поведение наблюдается в стихотворении М. Кузмина «Мои предки» из первой его книги стихов «Сети»:

...вы молчали ваш долгий век,
и вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые,
во мне: последнем, бедном,
но имеющем язык за вас,
<...>
и вот все вы:
милые, глупые, трогательные, близкие,
благословляйтесь мною
за ваше молчаливое благословенье» [Кузмин 1996, 57–58].

Прежде всего, здесь вместо «страха влияния» активная готовность выразить невыраженное «предками». Подчеркивается близость лирического героя с ними, поэтому он не столько скрывает связь с традициями, сколько воспринимает «традиции как источник новых творческих инициатив» [Скляр 2012, 29], откровенно провозглашая свою культурную родственность. За этим отношением к прошлому стоит мысль о «долгом веке»,



который заставлял традиции молчать, однако не разъединял поколения. Данный взгляд на время в большей степени созвучен бахтинской концепции «большого времени»: «В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспоминаются и оживут в обновленном (в новом контексте)» [Бахтин 1979, 373]. Даже при отсутствии ярких проявлений различные традиции существуют как художественный арсенал для последующих поколений, а последние в ответ на их «молчаливое благословенье» оживляют эти традиции.

В этом «молчаливом благословенье» кроется существенная черта неотрадиционализма. По мысли О.Н. Склярова, неотрадиционализм имеет дело не с «“литературной традицией” в узком и специальном понимании», то есть он не исчерпывается «установлением самого факта межтекстовых связей» [Скляр 2014, 42]. Иначе говоря, конкретные реминисценции неминуемы в новом традиционализме, но в этом не вся суть данной субпарадигмы постсимволизма.

Достаточно вспомнить традицию «Памятников» в России: восклицание Бродского («Я памятник воздвиг себе иной!») имеет тесную интертекстуальную связь с горациевой, державинской и пушкинской одой, но их аксиологические аспекты сильно разнятся. Блум назвал бы данное явление «клинаментом», в котором «стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в котором движется новое стихотворение» [Блум 1998, 18]. Однако «совершенствовать» прошлое в духе Элиота – это не отклонение от традиции, а раскрытие потаенных возможностей старых форм и углубление их ценностей во всей их полноте. Поэтому неотрадициональное наследование может не манифестировать себя очевидным образом.

В связи с этим одним из важнейших факторов культурного наследования, нам кажется, является жанр. Для избегания лишнего повтора широко известной формулы о бахтинской теории памяти жанра («жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало» [Бахтин 2003, 120]) остановимся на некоторых моментах характеристики собственно памяти: «Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» [Бахтин 2003, 137]. Тут дело не в том, что сознательный выбор творческим субъектом определенных жанровых особенностей зависит от его личной или субъективной памяти. Тем более задача «наследника» жанра – это не намеренное подражание или воспроизводство традиционных стилей, что непосредственно указывает на их истоки. В приведенных выше словах очевидно то, что исконно существует «объективная память самого жанра», к которой принадлежат его жанрообразующие особенности. Иначе говоря, в памяти жанра определено позиционирование участников дискурса, в рамках которого им дается творческая свобода.

Это соответствует коммуникативной стратегии лирических высказы-



ваний, состоящей из «архитектоники лирического мира и ценностной лирической суггестии» [Тюпа 2019а, 103]. С этим перекликается следующая мысль Н.Л. Лейдермана: «память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе)» (курсив Н.Л. Лейдермана – *Дж.Л.*) [Лейдерман 2010, 87]. Иными словами, то, что сохраняется в «объективной» памяти жанра, – это не что иное, как образ человеческого присутствия в мире вместе с его аксиологическими аспектами. При этом конкретные сигналы «памяти жанра» могут быть различными (к примеру, идея музыки, соотношение природы и искусства, будничного и сакрального, функция комического, художественный топос, интертекстуальность и т.д.) [см. Скляр 2012, 5], но все они ориентированы на актуализацию моделей мира, заявивших о себе в прошлых культурных опытах.

Итак, идея об усовершенствовании настоящим прошлого может объясняться в более или менее литературоведческом смысле. Посредством «памяти жанра» архитекtonика художественного мира и ценностная суггестия традиционных жанров получают осуществление в новых условиях. Реализация подобного творческого поведения присуща неотредиционализму XX в., который, по словам О.Н. Склярова, есть «своего рода попытка классического мышления в неклассических условиях и в ресурсе неклассической ментальности» [Скляр 2012, 32]. В повторе эпитета «неклассический» выражена необратимость времени как данность нового традиционализма.

При этом важным становится осмысление темпоральности неотредиционализма. Для этого отправной точкой служит мысль Ю.М. Лотмана о соотношении памяти и времени. В статье «Память в культурологическом освещении» ученый определяет культуру как «надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых» [Лотман 1992, 200]. Концепт культуры основан, таким образом, на категории памяти, однако она в свою очередь распадается на два вида. Во-первых, «память информативная» – это «механизмы сохранения итогов некоторой познавательной деятельности», имеющие «плоскостной, расположенный в одном временном измерении, характер». Данного типа память «подчинена закону хронологии» [Лотман 1992, 200]. Во-вторых, «творческая память» – это, как правило, память искусства, носит «панхронный, континуально-пространственный характер», и «сохраняет прошедшее как пребывающее» [Лотман 1992, 201]. Если «память информативная» предполагает линейную модель времени, подчеркивающую передачу некоторого знания от одного к другому, то «творческая память» изображается как некое хранилище, в котором сосуществуют прошлое и настоящее. Более того, если настоящее, будучи базой для будущего, не исчезнет как прошлое, то можем полагать, что «панхронность» распространяется и на будущее.

Подобное представление о времени как о пространстве обнаружи-



вается также и в характеристике неотредиционализма у О.Н. Склярова: «Это обращенность не “назад”, а к вечному *центру* (здесь и далее курсив О.Н. Склярова – *Дж.Л.*), который никогда не позади, не за спиной, а в определенном смысле *вверху*, как солнце, *над* всем, чего удалось достичь в прошлом» [Скляр 2014, 44]. Слова «назад», «позади», «за спиной» наводят на мысль о динамичном потоке времени, так как они на первый взгляд кажутся связанными с линейной моделью темпоральности, то есть продвигающим вперед временем. Тогда как относительно таких слов, как «вечного центра», «вверх», «над», может показаться, что тут предполагается стабильность культурного прошлого.

Однако такое суждение ложно, так как, по Вяч.И. Иванову, в неотредициональном мышлении важно «утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенной <...> из любого “угла”, лежащего в поверхности какой бы то ни было молодой или дряхлой культуры» [Иванов 1994, 121–122]. Творческая «память», возносящая субъекта к «вечному *центру*», состоящему из прошлых ценностей, – это «начало динамическое», напротив, «забвение» – «усталость и перерыв движения» [Скляр 2014, 44]. Таким образом, в понимании времени как пространства отвергается причинно-следственная, механистическая модель, а главная роль отведена активной деятельности памяти.

Для углубления понимания неотредициональной временной установки следует обратиться к мысли бл. Августина о вечности. У философа «вечность» – это «настоящее», «вечно сущее», из которого «все прошедшее и все будущее творится» с одной стороны, с другой – «для которого нет ни прошедшего, ни будущего» [Блаженный Августин 2000, 667]. Данное определение вечности сходится с мыслью Лотмана о панхронности, в которой размывается граница между прошедшим и настоящим. Кроме того, вечность в понимании Августином являет собой абсолютную базу для всех темпоральностей, поэтому, по нашему мнению, тесно связана с концепцией Вяч.И. Иванова о «вертикальной линии», охватывающей любые явления в культуре независимо от их хронологического появления.

Однако нельзя упускать из виду, что в размышлении Августина еще усматривается недоступность вечности: «Но кто в состоянии понять эту неизменно пребывающую в настоящем вечность <...>?» [Блаженный Августин 2000, 667]. Тут деятельность души становится важной, так как только душа «и ждет, и внимает, и помнит» [Блаженный Августин 2000, 680], при ее присутствии возможны «настоящее прошедшего» (память), «настоящее настоящего» (непосредственное созерцание) и «настоящее будущего» (ожидание) [Блаженный Августин 2000, 680]. Иначе говоря, мы не можем вступить в измерение вечности, но непрестанная деятельность души способна сосредоточиться на каждом настоящем моменте, осуществляющем «синтезирование прошлого и будущего», в чем и заключается, по словам П.П. Гайденко, «онтологическое значение настоящего как “окна в вечность”» [Гайденко 2006, 65].

Усилия субъекта, связующие прошедшую традицию и будущее творче-



ство, обнаруживаются как главный императив в выше рассмотренной статье Элиота. «Ее (традицию – Дж.Л.) нельзя просто унаследовать, – пишет английский поэт, – и если вы хотите приобщиться, то должны серьезно потрудиться, чтобы обрести ее» [Элиот 2014, 65]. Не менее интересно, что августиновской мысли о деятельности души созвучны строки Заболоцкого: «Не позволяй душе лениться! / Чтоб в ступе воду не толочь, / Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь!» [Заболоцкий 2014, 380]. Авангардизму, который проникнут страстью обособить настоящее с целью освободиться от культурного склероза, чужд поэтический труд, приобщающий поэта к вечному центру. Соцреализм, как выше говорилось, сводил всякий поэтический труд к гражданскому долгу, лишая категорию вечности темпоральности и восполняя ее идеологическим содержанием, скажем, будущей коммунистической утопией. В противоположность двум рассмотренным выше потемпориальным субпарадигмам неотрадиционализм зиждется на поэтическом труде, дающем творческому субъекту «окно в вечность».

В связи с этим нашего внимания заслуживает стихотворение Пастернака «Ночь» (1956), в котором соотношение вечности и поэтического труда актуализируется посредством одической стратегии. Уже в противостоящих образах «летающего летчика» и «спящего мира», заявленных в первой строфе, мотив труда связывается с «вертикально-надвременной архитектурой *вечного верха*» [Тюпа 2013, 126]: «Идет без проволочек / И тает ночь, пока / Над спящим миром летчик / Уходит в облака» [Пастернак 2004, 167]. Возвышенность труда летчика усиливается тем, что он достигает такой высоты, где «блуждают, сбившись в кучу, / Небесные тела» [Пастернак 2004, 168]. Кроме того, поскольку все описания определены точкой зрения летчика, читателю дается вид с высоты птичьего полета, с одной стороны, а с другой – он также находится наравне со звездами. Итак, читателю требуется принять точку зрения летчика и его свойство («не спать»), характеризующее одический «этос *легитимности*», то есть «позицию совмещения личного “я” с некоторой сверхличной заданностью» [Тюпа 2013, 126].

Важно отметить, что противостояния «летающий летчик и спящий мир» и «верх и низ» не сводятся к романтическому разладу, который может быть выражен в формулировке «поэт и чернь», так как возвышенность летчика основана именно на атрибуте «непрерывного труда». Любопытно, что в стихотворении посредством мотива труда это свойство летчика распространяется и на истопников, работающих в самом низу мира, поэтому они также приобретают возвышенный характер: «В пространствах беспредельных / Горят материка. / В подвалах и котельных / Не спят истопники» [Пастернак 2004, 168]. В рифмовке «материка – истопники» просматривается образ движущей силы жизни на земле. Все это позволяет сказать, что образ истопников, вопреки их местонахождению, воплощает позитивную ценность и вовлекается в архитектуру вечного верха.

Ввиду сказанного, следует отметить, что зрелище мира внизу обретает



космогонический характер: «В Париже из-под крыши / Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс» [Пастернак 2004, 168]. В связи с этим В.С. Баевский справедливо указывает на хаотичность и недоступность образа Млечного Пути [Баевский 2011, 535]: «И страшным, страшным креном / К другим каким-нибудь / Неведомым вселенным / Повернут Млечный Путь» [Пастернак 2004, 168]. Таким образом, тут небесное пространство сохраняет свой характер возвышенного, если говорить словами Канта, в котором «представляется *безграничность* (курсив Канта – Дж.Л.), к которой тем не менее примысливается ее тотальность» [Кант 1994, 114]. В интересующем нас стихотворении к этой тотальности вечного верха принадлежит и земное пространство.

Таким образом, в архитектонике вечного верха стихотворения присутствует конструктивное напряжение между верхом и низом, человеком и природой. Напор этих полярностей испытывает поэт, не спящий, как летчик и истопники. Отметим, однако, главное различие между поэтом и остальными: летчик и истопники сознательно не спят, чтобы работать, тогда как поэту «не спится», поскольку он захвачен «ночными заботами». Кроме того, он находится в амбивалентном пространстве чердака. Чердак по своей высоте является серединой между подвалами и небом, что позволяет считать поэта посредником между верхом и низом. Еще любопытно, что место, где находится поэт, несмотря на его закрытость («На крытом черепицей / Старинном чердаке»), открыто к небу и проникнуто положительной ценностью («В прекрасном далеке»). Благодаря этому местонахождению поэт может обращаться к небосводу, одновременно стоя твердо на ногах на земле: «Он смотрит на планету, / Как будто небосвод / Относится к предмету / Его ночных забот» [Пастернак 2004, 168]. Экзистенциальное условие поэтического бытия подтверждается в последних строфах, звучащих как некая аксиома:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену [Пастернак 2004, 168].

Для разъяснения смысла «вечности» следует обратиться к определению Владимиром Соловьевым данного концепта. Философ указывает на два значения этого слова: во-первых, «оно означает свойство и состояние существа, безусловно не подлежащего времени»; во-вторых, «под вечностью разумеется также бесконечное продолжение или повторение данного бытия во времени» [Соловьев 1892, 699]. К первому разряду вечности (да-



лее вечность I) можно отнести землю, небо, океан, которые, как правило, «продолжают существовать всегда». А второй смысл вечности (далее вечность II) определяется тем, что она считается «успешным *сопротивлением*» (курсив В.С. Соловьева – *Дж.Л.*)» времени как «чудовищу, пожирающему всякую жизнь» [Соловьев 1892, 699]. Если вспомним понятие вечности у Августина, то можем сказать, что вечность I соответствует вечности как «вечно сущее», «для которого нет ни прошедшего, ни будущего», а вечность II – сосредоточенности на настоящем как «окне в вечность».

С опорой на это толкование вечности можем говорить, что в стихотворении «Ночь» поэт имеет двойственную задачу: в топосе чердака он непрестанно стремится к вечности I, но при этом он не в силах преодолеть условия земного и обреченного существования, поэтому его призвание заключается в продолжении творчества, то есть вечности II («Не прерывай труда»; «Не предавайся сну»). По этой причине недостаточно сказать, что «для Пастернака, – как пишет В.С. Баевский, – актуально абсолютное время, вечность» [Баевский 2011, 535], а необходимо к этому добавить, что в «Ночи» смысл вечности кроется как в перманентности процессов мироздания, так и в непрерывности творчества. Если звезда, представляющая собой символ вечности I, выступает в качестве природного образца для поэта, то летчик и истопники служат человеческими образцами, указывающими на вечность II.

Было бы уместно добавить, что стихотворение Пастернака не воспроизводит символистскую поэтику. Д.М. Магомедова справедливо указывает на постсимволистский характер данного произведения, сравнивая его с двумя собственно символистскими стихотворениями: «Мне снятся караваны...» К. Бальмонта и «Поэты духа» Вяч. Иванова. В отличие от стихотворения Бальмонта у Пастернака «образы *беспредельных пространств, материков и небосвода* <...> принципиально уравниваются в правах с *подвалами, котельными*» [Магомедова 2004, 179]. Если у Иванова лишь «поэтам духа» открыт «путь от “земного” к “лазури Красоты”», то в пастернаковской «Ночи» художник уподобляется и «летчику», и «звезде» единственной характеристикой, сформулированной декларативно: «Не спи, борись с дремотой» [см. Магомедова 2004, 179]. Символистские образы небосвода, вечности и высоты переосмысливаются в соотношениях с такими земными образами, как труд, подвалы, истопники и т.д. При этом одическая ценность вечности связывается с земными предметами и ситуативной жизнью человека посредством поэтического труда.

Итак, можно утверждать, что в неотрадиционализме поэт понимается как существо, долженствующее стремиться к вечности и поэтому нуждающееся в активном обращении души к трем временам (память, непосредственное созерцание, ожидание). В этом заключается смысл строк «Ты – вечности заложник / У времени в плену»: труд души поэта обеспечивает проявление вечности, в это же время его экзистенциальные условия определены временем. Подобную дилемму наблюдаем и в концовке стихотворения Заболоцкого о душе: «Она рабыня и царица, / Она работница и

дочь, / Она обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь!» [Заболоцкий 2014, 381]. Однако на фоне амбивалентной идентичности поэтического субъекта напрашиваются вопросы: каким образом осуществляются отношения личностей, принадлежащих к разным временам? Какую роль играет память жанра при диалоге этих личностей? Решение данных вопросов является задачей дальнейшего изучения поэтики неотрадиционализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянов В.В. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века: автореф. дис. ... д. филос. н.: 24.00.01. М., 2011. 38 с.
2. Аверьянов В.В. Традиция и динамический консерватизм. М.: Институт динамического консерватизма; Центральный издательский дом, 2012. 696 с.
3. Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянских культур, 2011. 736 с.
4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361–373.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960–1970 гг. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. С. 5–367.
6. Блаженный Августин. Исповедь // Блаженный Августин. Творения: в 4 т. Т. 1. Об истинной религии. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. С. 469–741.
7. Блум Х. Страх влияния // Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 7–132.
8. Бюрджер П. Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
9. Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.
10. Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград»: Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов тов. А.А. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. М.: Госполитиздат, 1952. 31 с.
11. Заболоцкий Н.А. Метаморфозы / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И.Е. Ложилова. М.: ОГИ, 2014. 954 с.
12. Иванов Вяч.Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: сборник научных трудов. Т. 4. Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 345–347.
13. Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
14. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.
15. Круглова Т.А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: автореф. дис. ... д. филос. н.: 09.00.04. Екатеринбург, 2005. 46 с.



16. Кузмин М. Стихотворения / Вст. ст. сост., подгот. текста и примечания Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996. 832 с.
17. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 900 с.
18. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 200–202.
19. Магомедова Д.М. Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 92–128.
20. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 2. М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. 528 с.
21. Складаров О.Н. «Есть ценностей незабываемая скала...»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910–1930-х годов. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. 184 с.
22. Складаров О.Н. «В заговоре против пустоты и небытия»: Неотрадиционализм в русской литературе XX века. М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. 224 с.
23. Соловьев В.С. Вечность // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. VIIа. Выговский-Гальбан. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1892. С. 699–700.
24. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
25. (a) Тюпа В.И. Волонты и эвиденция: непоименованные жанры неканонической лирики // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: сборник статей к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой / Сост. и ред. В.Б. Зусева-Озкан, В.Я. Малкина. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 103–112.
26. (b) Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века // Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2019. С. 43–179.
27. Хализев В.Е. Традиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 1089–1090.
28. Шацкий Е. Утопия и традиция. М.: Прогресс, 1990. 454 с.
29. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т.С. Бесплодная земля / Изд. подгот. В.М. Толмачев, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир; Наука, 2014. С. 195–202.
30. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. K metodologii gumanitarnykh nauk [Towards the Methodology of the Humanities]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Arts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 361–373. (In Russian).
2. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [The Issues of Dostoevsky's Poetics]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vol. Vol. 6. *Problemy poetiki Dostoyevskogo. Raboty 1960–1970 gg.* [The Issues of Dostoevsky's Poetics. The Works of the 1960s – 1970s.]. Moscow, Russkiye slovari Publ., Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2003, pp. 5–367. (In Russian).



3. Bloom H. Strakh vliyaniya [The Anxiety of Influence]. Bloom H. *Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya* [The Anxiety of Influence. A Map of Rereading]. Yekaterinburg, Ural State University Publ., 1998, pp. 7–132. (Translated from English into Russian).
4. Ivanov Vyach.Vs. Praktika avangarda i teoreticheskoye znaniye 20 veka [The Practice of Avant-garde and the Theoretical Knowledge in 20th Century]. Ivanov Vyach. Vs. *Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kul'tury: sbornik nauchnykh trudov. T. 4. Znakovyye sistemy kul'tury, iskusstva i nauki* [The Selected Works in Semiotics and History of Culture: Collection of Scientific Works. Vol. 4. Semiotic Systems of Culture, Art and Science]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2007, pp. 345–347. (In Russian).
5. Lotman Yu.M. Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii [Memory in the Light of Culturology]. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 200–202. (In Russian).
6. Magomedova D.M. Simvolistskiy podtekst v stikhotvorenii B. Pasternaka "Noch" [The Symbolist Subtext in B. Pasternak's Poem "Night"]. Magomedova D.M. *Filologicheskii analiz liricheskogo stikhotvoreniya* [The Philological Analysis of a Lyric Poem]. Moscow, Akademiya Publ., 2004, pp. 92–128. (In Russian).
7. (a) Tyupa V.I. Volyunta i evidentsiya: nepoimenovannyye zhanry nekanonicheskoy liriki [Volyunta and Evidentsiya: Unnamed Genres of the Non-canonical Lyrics]. Zuseva-Ozkan V.B., Malkina V.Ya. (eds., comps.). *Dinamicheskaya poetika / Poeticheskaya dinamika: sbornik statey k yubileyu Diny Makhmudovny Magomedovoy* [Dynamic Poetics / Poetic Dynamics: Collected articles in Honor of Professor Dina Makhmudovna Magomedova]. Moscow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 103–112. (In Russian).
8. (b) Tyupa V.I. Postsimvolizm: teoreticheskiye ocherki russkoy poezii 20 veka [Post-symbolism: Theoretical Essays On the Russian Poetry of the 20th Century]. Tyupa V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality] Moscow, Yurayt Publ., 2019, pp. 43–179. (In Russian).
9. Khalizev V.E. Traditsiya [Tradition]. Nikolyukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatij* [Encyclopedia of Literary Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 1089–1090. (In Russian).

(Monographs)

10. Aver'yanov V.V. Traditsiya i dinamicheskii konservatizm [Tradition and Dynamic Conservatism]. Moscow, Institut dinamicheskogo konservatizma Publ.; Tsentral'nyy izdatel'skiy dom Publ., 2012, 696 p. (In Russian).
11. Bayevskiy V.S. Pushkinsko-pasternakovskaya kul'turnaya paradigma [The Pushkin-Pasternak Paradigm of Culture]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2011, 736 p. (In Russian).
12. Byurger P. Teoriya avangarda [Theory of the Avant-Garde]. Moscow, V-A-C press Publ., 2014, 200 p. (Translated from German into Russian).
13. Gaydenko P.P. Vremya. Dlitel'nost'. Vechnost'. Problema vremeni v yevropeyskoy filosofii i nauke [Time. Duration. Eternity. The Problem of Time in European Phi-



losophy and Science]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2006, 464 p. (In Russian).

14. Leyderman N.L. *Teoriya zhanra: issledovaniya i razbory* [Theory of Genre: Investigations and Analyses]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 2010, 900 p. (In Russian).

15. Sklyarov O.N. *“Est’ tsennostey nezyblemayaya skála...”*: *Neotraditsionalizm v russkoy poezii 1910–1930-kh godov* [“There is an Unshakable Scale of Values...”: Neotraditionalism in the Russian Poetry from the 1910s to 1930s]. Moscow, St. Tikhon’s Orthodox University Publ., 2012, 184 p. (In Russian).

16. Sklyarov O.N. *“V zagovore protiv pustoty i nebytiya”*: *Neotraditsionalizm v russkoy literature 20 veka* [“Conspiring Against Emptiness and Non-Existence”: Neotraditionalism in the Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, St. Tikhon’s Orthodox University Publ., 2014, 224 p. (In Russian).

17. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013, 211 p. (In Russian).

18. Shatskiy Ye. *Utopiya i traditsiya* [Utopia and Tradition]. Moscow, Progress Publ., 1990, 454 p. (Translated from Polish into Russian).

19. Epshteyn M.N. *Paradoksy novizny* [Paradoxes of Novelty]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1988, 416 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

20. Aver’yanov V.V. *Traditsiya kak metodologicheskaya problema v otechestvennoy kul’turologii 20 veka* [Tradition as a Methodological Issue in Russian Culturology of the 20th Century]. Dr. Thesis Abstract. Moscow, 2011. 38 p. (In Russian).

21. Kruglova T.A. *Iskusstvo sotsrealizma kak kul’turno-antropologicheskaya i khudozhestvenno-kommunikativnaya sistema: istoricheskiye osnovaniya, spetsifika diskursa i sotsiokul’turnaya rol’* [The Art of Socialist Realism as Cultural-Anthropological and Artistic-Communicative Systems: The Historical Bases and Specificities and their Sociocultural Role]. Dr. Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2005. 46 p. (In Russian).

ЛИ Джонгхён, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: перформативность и метарефлексия в лирике, русская поэзия XX в., поэзия Б.Л. Пастернака.

E-mail: jhlee312777@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7293-2593

Jonghyeon LEE, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: performativity and meta-reflection in lyric poetry, Russian poetry of the 20th century, poetry of B.L. Pasternak.

E-mail: jhlee312777@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7293-2593



Ж.Ж. Маратова (Москва)

АВТОРСКИЙ МИФ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА КАК ИГРОВОЙ ТЕКСТ

Аннотация. Данная статья посвящена определению авторского мифа Дж.Р.Р. Толкина как игрового текста. Целью исследования является обоснование игрового характера вторичного мира Толкина через анализ его романа-эпопеи «Властелин колец» как примера языковой игры. Научная новизна работы заключается в рассмотрении мифологии Толкина через призму философских идей Й. Хёйзинга («Homo ludens. Человек играющий»), Л. Витгенштейна («Философские исследования») и Ж. Деррида («О грамматологии. De la grammatologie»). Вторичный мир фантазийных произведений был впервые теоретически обоснован Толкином в его эссе «О волшебных сказках» и назван Волшебной Страной. Игровой характер произведения раскрывается при создании вторичного мира как основы для реализации лингвистических экспериментов автора, которые в данной работе анализируются как пример языковой игры Витгенштейна. Главным принципом построения Волшебной Страны является понятие «Familienähnlichkeit» (семейное/фамильное сходство), благодаря которому хронотоп произведения «Властелин колец» можно трактовать как синтез мифологических и библейских образов. Сеть подобий создается на основе взаимодействий определенной группы людей, имеющих общий социокультурный фон и конкретные условия коммуникации. Таким образом, связь между лингвистическими конструкциями не является примером логических цепочек, а примером языковой игры. Результатом исследования является определение лингвистических приемов, использованных автором, как основы мифопоэтической модели мира и создания искусственных языков Средиземья в контексте языковой игры.

Ключевые слова: Толкин; игровой текст; языковая игра; искусственные языки; семейные сходства.

Zh.Zh. Maratova (Moscow)

The Author’s Myth of J.R.R. Tolkien as a Language-Game-Text

Abstract. This article aims at identifying the author’s myth of J.R.R. Tolkien as a language-game-text. The goal of the study is to substantiate a language-game-related nature of Tolkien’s secondary world through the analysis of his epic novel “The Lord of the Rings” as an example of a language game. The scientific novelty of the work lies with examining Tolkien’s mythology through the lens of J. Huizinga’s philosophical ideas (“Homo ludens. Man playing”), L. Wittgenstein’s (“Philosophical studies”) and J. Derrida’s (“On grammatology. De la grammatologie”) conceptions. The secondary world of fantasy was first theoretically justified by Tolkien in his essay “On Fairy Tales” and called “The Magic Land”. A language-game-related nature of the work is revealed upon the creation of a secondary world as the basis for the implementation of



the author's linguistic experiments, the latter being analyzed as an example of Wittgenstein's language games in this work. The main principle of the construction of the Magic Land is the concept of "Familienähnlichkeit" (family resemblance), thanks to which the chronotope of the work "The Lord of the Rings" can be interpreted as a synthesis of mythological and biblical images. A network of similarities is created on the basis of the interactions of a certain group of people with a common socio-cultural background and specific conditions of communication. Thus, the connection between linguistic constructions is not an example of logical sequences, but an example of a language game. The result of the research is the definition of linguistic techniques used by the author as the basis of a mythopoetic model of the world and the creation of artificial languages of Middle-earth in the context of a language game.

Key words: Tolkien; a language-game-text; language game; artificial languages; familienähnlichkeit.

Волшебная сказка – наименование фэнтезийных произведений, данное в эссе Дж.Р.Р. Толкина «О волшебных сказках» (1939): «Волшебная сказка – это такая история, которая имеет непосредственное отношение к Волшебной Стране, сама будучи любого жанра – сатирической, приключенческой, морализаторской или фантастической» [Толкин 1994, 505]. Цель написания волшебных сказок Толкин видел в создании национальной мифологии Англии: «<...> я задумал создать цикл более-менее связанных между собою легенд – от преданий глобального, космогонического масштаба до романтической волшебной сказки <...> цикл, который я мог бы посвятить просто стране моей, Англии» [Толкин 2019, 126]. Итогом его творческих изысканий стало создание Легендариума – цикла о мифической стране Средиземье, находящейся в центре вымышленного мира Арды, куда вошли такие произведения автора, как повесть «Хоббит, или Туда и обратно», роман «Властелин колец», цикл мифов и сказаний «Сильмариллион», «Книга утраченных сказаний» и другие, в том числе и не оконченные наброски писателя.

Таким образом, в контексте данного исследования авторский миф рассматривается как вид фэнтезийной литературы, который «использует мифологизацию в качестве инструмента семантической и композиционной организации текста» [Пьянзина 2017]. Целью работы является выявление игрового характера творчества Толкина через призму философских идей конца XX в. Теоретическое обоснование понятия игры как философской категории приходится на вторую половину прошлого столетия, в то время как идея создания мифологии Англии оформилась у Толкина уже к 1914 г. Все это позволяет проанализировать творчество автора, исходя из иного социокультурного контекста, и создать новое прочтение романа «Властелин колец» как игрового текста. В российском литературоведении игровой характер фэнтезийного мира Арды рассматривался как феномен незавершенности в работе И.Д. Винтерле («Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези», 2013) и как миромоделирующая функция в работе О.С. Наумчик («Ми-



ромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези», 2020).

Толкин указывал на игровой характер своего произведения уже при первом издании книги: «Только в вашем отзыве [Наоми Митчисон] из всех мною виденных <...> она также рассматривается как сложная разновидность игры в придумывание страны – игры бесконечной, поскольку даже комиссия специалистов в самых разных областях не смогла бы завершить общую картину» [Толкин 2019, 168].

Йохан Хейзинга – голландский философ, историк, исследователь культуры. В своем труде «Человек играющий» он дал определение термину «игра» как форме «некоей свободной деятельности, которая осознается как ненастоящая, не связанная с обыденной жизнью и, тем не менее, могущая полностью захватить играющего...» [Хейзинга 2020, 28]. В его понимании всей современной человеческой культуре предшествовала игра, в русле которой зародились многие социальные институты. Под это определение также попадают поэзия и миф: «Олицетворение бестелесного или безжизненного – душа всякого мифотворчества и почти всякой поэзии» [Хейзинга 2020, 195], – что позволяет автору выдвинуть идею о том, что создание вымышленного мира живых существ – это один из вариантов игры, а именно игры духа. В основе данной игры лежит понятие воображения, поскольку «потребность в поразительном, выходящем за любые пределы <...> в значительной степени объясняет появление мифологических образов. Эта потребность в поразительном – типичная функция игры» [Хейзинга 2020, 205]. Подобную идею можно проследить в теоретическом обосновании жанра фэнтези, данного Толкиным в его эссе «О волшебных сказках». Автор указывал, что важнейшим свойством Волшебной Страны как хронотопа волшебной сказки является то, что она мгновенно овеществляет порождения фантазии.

Таким образом, можно проследить общие черты между критериями мифа как варианта игры и волшебной сказки Толкина.

В качестве функций волшебной сказки автор выделяет следующие:

1. Восстановление душевного равновесия.
2. Бегство от действительности.
3. Счастливый финал, выражаемый в эвкатастрофе.

Восстановление душевного равновесия достигается точным определением двух противоборствующих сторон – Добра и Зла – когда читатель может четко проследить их различия и искренне верить в победу светлых сил, что является обязательным условием для волшебных сказок. Представленное Братством Кольца и их сторонниками, Добро стремится поддерживать баланс между всеми обитателями Средиземья, в то время как приспешники Саурана мечтают отдать власть в руки своему правителю. Подобное противостояние можно рассматривать как своеобразную игру – «борьба за что-то или показ, представление этого «что-то» [Хейзинга 2020, 28].

Автор подчеркивал возможность человека сбежать в выдуманную ре-



альность, в которой он мог бы восстановить душевное равновесие, «вернувшись в мир» после прочтения с точным пониманием критериев «хорошего» и «плохого». В таком контексте задачей произведения становится не просто бегство от действительности, но перемещение в иную реальность для выстраивания на ее примере собственной модели поведения. Это схоже с пониманием игрового характера поэзии, когда «она переносит культ на само слово, она выносит суждения в области социальных отношений, она становится носителем мудрости, закона и обычая» [Хейзинга 2020, 192].

Итогом выполнения двух предыдущих функций становится достижение счастливого финала, когда все злодеи повержены, мир пребывает в балансе, а Добро торжествует. Для наиболее полного ощущения победы автор включает в сюжет кульминационный момент, названный эвкатастрофой, когда создается ощущение, что победа в таких условиях невозможна. В контексте «Властелина колец» эвкатастрофа представлена через внезапное появление огромных орлов, которые спасли главных героев Фродо и Сэма от извержения вулкана Ородруин. Подобное явление можно также трактовать в русле игры, поскольку поведение во время игры «сопровождается ощущением напряжения и подъема и приносит с собой снятие напряжения и радость» [Хейзинга 2020, 190].

Рассматривая роман в подобном контексте, можно сделать вывод, что авторский миф, раскрывающийся в цикле о Средиземье, – это игровой текст. Игровой текст – особая область литературного творчества. В широком смысле: те художественные произведения, в которых используются различные приемы языковой игры, рассчитанные на привлечение внимания читателя к особой форме авторской речи и требующие декодирования лингвистической архитектоники [Гридина, Кубасов 2017, 46].

Термин «языковая игра» был введен австрийским философом Людвигом Витгенштейном в его работе «Философские исследования» (1953). Под языковой игрой философ понимал «те явления, когда говорящий “играет” с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание» [Витгенштейн 2019, 172]. В русле языковой игры можно трактовать все творчество Толкина, начиная с зарождения его идеи о создании мира, где его лингвистические наработки смогли бы обрести смысл, что перекликается с идеей Витгенштейна: «Языковой игрой я буду называть единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен» [Витгенштейн 2019, 86].

Писатель неоднократно повторял: «Университетское начальство вполне может считать это чудачеством престарелого профессора филологии – писать и публиковать волшебные сказки и романы... В основании его – придумывание языков. Скорее “истории” сочинялись для того, чтобы создать мир для языков, нежели наоборот. В моем случае сперва возникает имя, а затем уж – история... В любом случае, для меня это произведение в немалой степени – эссе по “лингвистической эстетике”; как я порою и сообщаю тем, кто меня спрашивает, “о чем это все?”» [Толкин 2019, 188].



Таким образом, замысел Толкина можно трактовать как один из вариантов практического отражения теории Витгенштейна о языковой игре с ее «эстетической задачей». За всю свою жизнь Толкин создал более 20 искусственных языков, получивших разную степень разработанности. О некоторых из них существуют лишь обрывочные сведения, другие же представляют собой самостоятельные единицы со своими лексическими корпусами и грамматикой. Точное количество языков неизвестно в силу того, что многие лингвистические работы писателя так и остались его работками.

Игра в контексте языковых экспериментов Витгенштейна – это особая категория, легшая в основу понятия «Familienähnlichkeit» (семейное/фамильное сходство). Отказываясь от попыток найти метаязык или универсальные особенности языковых структур, подходящих одновременно ко всем мировым языкам, Витгенштейн предложил рассматривать «семейные» сходства языковых структур: «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [Витгенштейн 2019, 111]. Сеть подобий создается на основе социальных взаимодействий определенной группы людей, смысл речи которых проявляется не только при помощи вербальных способов связи, но также общего социокультурного фона и условий, при которых происходит взаимодействие. Таким образом, связь между лингвистическими конструкциями не является примером логических цепочек, а примером языковой игры.

Для понимания картины вторичного мира Толкина, которую автор создает на страницах произведения «Властелин колец» для реализации лингвистических экспериментов, нужно, в первую очередь, понимать, что она является реконструкцией индоевропейских и германских мифов в рамках синкретического подхода к языку. Впервые описание мифопоэтической модели вторичного мира Толкина представляется на страницах романа в обращении могущественного мага Сарумана Белого, одного из антагонистов: «*The Elder Days are gone. The Middle Days are passing. The Younger Days are beginning. The Elves is over, but our time is at hand: the world of Men, which we must rule*» [Tolkien 2012, 122]. В этой фразе обозначилась хронологическая последовательность развития вторичного мира.

Интерес представляет анализ используемой терминологии для обозначения первых трех этапов его становления. Первый этап – это «The Elder Days», именуемые также Первой Эпохой, то есть зарождение вымышленного мира. Само слово «elder» восходит корнями к древнеисландскому варианту «aldir» или древнеанглийскому «ylde». Этими же словами описывались времена, населенные героями, живущими в Валгалле, исходя из древнегерманской мифологии. Тем самым можно соотнести начало времен вторичного мира Толкина и древней истории Великобритании. Одновременно с этим устанавливается связь с искусственными языками Средиземья: на эльфийском наречии сами эльфы именуют себя Эльдар или Эдиль, будучи первыми жителями этого мира.

Интерес Толкина к древнегерманской мифологии объясняется тем, что



именно в контексте модели мира древних германцев на примере сказаний из Старшей Эдды (Прорицание Вёльвы) был возможен переход от язычества к христианству. Это же можно проследить в использовании оборота «the world of Men». После перехода жителей Британских островов к христианству Эпоха до Нового творения, то есть языческий период, получил название «ylde», в то время как Эпоха христианства – «woruld». Впоследствии термин стал обозначать «земную жизнь» и в целом «человечество», что позволяет проследить идею Толкина о переходе народов Средиземья к христианству во время наступления Четвертой Эпохи – Эпохи Людей: «Разумеется, “Властелин колец” в основе своей произведение религиозное и католическое; поначалу так сложилось неосознанно, а вот переработка была уже вполне сознательной. Поэтому я или не вкладывал, или решительно устранял из вымышленного мира практически все ссылки на “религию”, на культы и обряды. Ведь религиозный элемент вобрала в себя сюжет и символика» [Толкин 2019, 148].

Подобное отношение к языку перекликается с идеей французского философа Жака Деррида: мир явлен в языке и сконструирован по языковым законам [Деррида 2000]. Язык, по мнению философа, не подчиняется законам логики, характеризуется нестабильностью значений, постоянными семантическими изменениями, тем самым неся в себе внутренние противоречия. Это обуславливает существование особых языковых законов, благодаря которым язык имеет способность претерпевать изменения и развиваться в зависимости от социокультурного контекста носителей того или иного языка. Подобное отношение к языку и появлению разных лексических значений схоже с идеей Толкина о рождении волшебных сказок: без абсурдности ситуации сказка бы потеряла всякий смысл.

Западная философская традиция при этом стремилась обосновать языковые явления посредством законов логики, считая, что они описывают реальность внешнего мира. Подобное противоречие, по мнению Деррида, в отношении языковых конструкций породило появление бинарных оппозиций.

В контексте творчества Толкина подобной бинарной оппозицией, которая лежит в основе вторичного мира, является противостояние Света и Тьмы. Помимо первого значения как борьбы Добра со Злом, можно выделить иную параллель, которая позволяет проследить дихотомический характер построения Средиземья: свет как метафора родного дома – тьма как метафора чужбины.

Чем дальше отдалялись от родных мест хоббиты, тем больше в описании пространства появляются мрачные образы, достигшие пика в третьей части романа «Возвращение короля», когда главные герои оказываются на землях противника. Именно тогда встречаются такие выражения, как «**тьма**» («Сэм с трудом поднялся на ноги и никак не мог понять, куда его занесло, потом вдруг вспомнил и чуть не заплакал с горя. Ну да, это он здесь, в *беспросветной тьме* у подбашенной скалы, у закрытых бронзовых ворот оркской крепости» [Толкин 2020, 645]; «В Мордор вернулась *тьма*,



и яростно пламенели сторожевые огни на горах, когда хоббиты двинулись в путь – наудачу, очертя голову» [Толкин 2020, 657]) и «**мрак**» («Властелин перебросил почти все войска на север, а сам еще плотнее окутал *мраком* свою твердыню» [Толкин 2020, 552]; «Думалось же ему о том, что по дороге дальше идти нельзя – она уводила *во мрак*...» [Толкин 2020, 624]).

Образ Хоббитании как родного дома в противовес описан как светлый и идеальный мир. Это обусловлено одновременно и ностальгией автора по памятным из его детства холмистым местам, и влиянием древнегерманских мифов. В русле синкретического подхода к языку можно проследить эволюцию значения слова *midja-gardaz, мира в древнегерманской культуре. Изначально он возникает из вод Первичного океана. В этом контексте *midja-gardaz – это пространство в пределах ограды, которая представлена водой. Мидгард, находящийся в центре Иггдрасиля, впоследствии стал прообразом Средиземья: «Средиземье покоится посреди Мира и состоит из суши и воды, и поверхность его – середина мира» [Соснин 2011, 10].

В исторической модели мира *midja-gardaz обозначает хутор на холме или возвышенности, огороженный валунами, водоемами или лесом. Из описания Хоббитании известно, что «с востока на запад, от Западного взгорья до Брендидуимского моста, земли их простирались на сорок лиг и на пятьдесят – от северных топей до южных болот» [Толкин 2020, 6]. То есть холмистая местность огорожена с одних сторон водой, а с востока – лесом.

Именно в Хоббитании начинается роман «Властелин колец» (день рождения Бильбо Бэггинса) и заканчивается (изгнание Сарумана из родных краев).

В современных германских языках часть *gardaz получила значение «сад», что также позволяет провести параллель с местом проживания хоббитов, а точнее с родным домом главного героя Фродо Бэггинса – Торбойна-Круче. Нора, находящаяся на склоне Холма у Реки, имела сад, за которым ухаживал Сэмуайз Гэмджи, или просто Сэм. Он нечаянно подслушал разговор о Кольце Всевластия, выполняя свою работу. Это был первый участник Братства Кольца, который не просто следовал за Фродо в качестве его слуги, но, в первую очередь, был преданным другом и соратником, помогавшим уничтожить Кольцо. Впоследствии он стал единственным свидетелем того, как Фродо вместе с последними эльфами отплыл на запад. Именно Сэм дописал Алуию книгу Западных пределов, ставшую по легенде источником для написания романа «Властелин колец».

Благодаря масштабности работы над созданием искусственных языков, Толкин даже создал новый термин «глоссопейя» («glossopoeia») как процесс конструирования языков, который теперь используется вне контекста Легендарииума. Искусственный язык – это язык, лексикон и грамматика которого были разработаны одним или группой авторов. Подлинность искусственного языка определяют три фактора: цель, оригинальность и размер словарного запаса, где «цель является основным и самым ярким показателем» [Майорова 2020, 169]. Для многих современников Толкина



его увлечение воспринималось чудачеством. Однако с течением времени и все нарастающей популярностью стало ясно: лингвистические системы, лежащие в основе языковой игры Толкина, представляют собой сложные конструкции со своими правилами и исключениями. Уходя корнями в древние естественные языки, эти конструкции опираются на спорные этимологические теории, позволяющие по-новому трактовать случайные совпадения и рассматривать известные устойчивые выражения под другим углом. Это не отменяло прежних значений устоявшихся конструкций, однако позволило расширить и углубить их понимание.

Благодаря анализу толкиновского мифа как игровой комбинаторики можно сделать вывод, что вторичный мир Средиземья построен в рамках языковой игры. Конструируя модель мира от мифологического сознания до исторического времени, Толкин переосмысляет человеческое развитие через художественный вымысел. Роман «Властелин колец» – это целая система, в рамках которой автор не просто следует древним традициям, но возрождает их и трансформирует, создавая синтез архаичных элементов с более поздними повествовательными приемами, унаследованными в русле английской культуры. Все это позволяет сделать вывод, что авторский миф Толкина построен по принципам языковой игры Витгенштейна и является примером игрового текста в литературе XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ, 2019. 384 с.
2. Гридина Т.А. Кубасов А.В. Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования (статья первая) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. № 14. С. 46–63.
3. Деррида Ж. О грамматологии. De la grammatologie. М.: Ad marginem, 2000. 512 с.
4. Майорова Е.В. Искусственные языки в художественной литературе, кино и видеоиграх // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание: Реферативный журнал. 2020. № 3. С. 164–180.
5. Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы // Universum: филология и искусствоведение. 2017. № 9 (43). С. 9–11.
6. Соснин Е.В. Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведениях Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Барнаул, 2011. 23 с.
7. Толкин Дж. Р.Р. Властелин колец. М.: АСТ, 2020. 752 с.
8. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж.Р.Р. Приключения Тома Бомбадила и другие истории. СПб.: Академический проект, 1994. С. 365–460.
9. Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: АСТ, 2019. 752 с.
10. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 400 с.
11. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. Mariner Books, 2012. 1216 p.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gridina T.A, Kubasov A.V. Igrovoy tekst kak forma avtorskogo khudozhestvennogo miromodelirovaniya (stat'ya pervaya) [A Language-Game-Text as A Form of the Author's Artistic World Modeling (Article One)]. *Tekst. Kniga. Knigoizdaniye*, 2017, no. 14, pp. 46–63. (In Russian).
2. Mayorova E.V. Iskusstvennyye yazyki v khudozhestvennoy literature, kino i videoigrakh [Artificial Languages in Fiction, Film, and Video Games]. *Sotsial'nyye i humanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 6. Yazykoznanie: Referativnyy zhurnal*, 2020, no. 3, pp. 164–180. (In Russian).
3. P'yanzina V.A. Avtorskiy mif kak zhanr sovremennoy literatury [The Author's Myth as a Genre of Modern Literature]. *Universum: filologiya i iskusstvovedeniye*, 2017, no. 9 (43), pp. 9–11. (In Russian).

(Monographs)

4. Derrida J. *O grammatologii. De la grammatologie* [On Grammatology]. Moscow, Ad marginem Publ., 2000. 512 p. (Translated from French into Russian).
5. Huizinga J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy* [Homo Ludens. The Playing Man]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2020. 400 p. (Translated from Dutch into Russian).
6. Wittgenstein L. *Filosofskiye issledovaniya* [Philosophical Investigations]. Moscow, AST Publ., 2019. 384 p. (Translated from German into Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Sosnin E.V. *Obrazy drevnegermanskoy mifopoeticheskoy modeli mira i ikh rekonstruktsiya v proizvedeniyakh Dzh.R.R. Tolkiena* [The Images of the Ancient German Mythopoetic Model of the World and Their Reconstruction in J.R.R. Tolkien's Works]. PhD Thesis. Barnaul, 2011. 23 p. (In Russian).

Маратова Жамал Жанатовна, Российский университет дружбы народов.
Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы РУДН. Научные интересы: литературная компаративистика, теория литературы.
E-mail: zhibeka_m07@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9784-5282

Zhamal Zh. Maratova, People's Friendship University of Russia.
PhD student of Russian and Foreign Literature. Research interests: comparative literary studies, theory of literature.
E-mail: zhibeka_m07@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9784-5282

И. Яндль (Вена, Австрия)

РАССКАЗЫ О НЕСКАЗУЕМОМ.***Молчание, речь и тело в современной литературе и музыке***

Аннотация. В статье рассматриваются современные тексты, в которых главная информация обходится молчанием. «Несказуемое» здесь определяется по аналогии с минус-приемом в терминологии Юрия Лотмана, который под этим названием изучал отсутствия ударного слога в лирике. На уровне текстовой семантики отсутствие информации должно выделиться другими способами, которые также рассматриваются на основе примеров. Особенное внимание уделяется чувствам и психосоматическим реакциям, которые часто намекают на умолченную информацию, под влиянием которой меняется смысл текста: неловкость в связи с сильным ощущением любви, эмоциональное переживание отказа, робость и стыд в отношениях между людьми и смущение ввиду ссылок и уничтожение людей цыганского происхождения. В данных примерах из литературы упомянутые эмоции не называются словами, а вместо этого подробно описываются собственные перцепции тела главного субъекта, чтобы выделить эмоциональность ситуации. Витгенштейн написал свое известное предложение молчать о том, что сказать нельзя, в контексте менее известных предположениях, что сказуемое может быть сказано ясно и что существует несказуемое, которое, однако, показывается. Этими размышлениями он приступает к сложным философским проблемам смерти и любви, как и тексты, рассмотренные в данной работе. Избранные примеры из литературы открывают подобные категории с помощью семантических минус-приемов: они показывают, как безмолвие может миметически выразить эмоциональную перегрузку, и как ключевые личные или общественные ситуации выражаются без слов, одной многозначительной тишиной.

Ключевые слова: минус-приемы на уровне текстовой семантики; несказуемое в литературе и музыке; психосоматика; эмоции и чувства; безмолвие; тишина; Витгенштейн.

I. Jandl (Vienna, Austria)

Stories about the Untellable.***Silence, Speech and Body in Contemporary Literature and Music***

Abstract. The paper analyses contemporary texts the messages of which are kept in silence. Here the so-called “untellable” contents are defined analogically as in Jurij Lotman’s concept of “minus devices”, which he introduced in a study on missing accents in poetry. At the level of textual semantics, missing information has to be highlighted differently, provided with some examples. A special attention is paid to feelings and psychosomatic reactions which often hint at the silenced information or hidden messages which, in their turn, provoke a change of meaning in a text. These are uneasiness

caused by strong feelings of love, emotional pain after rejection, shyness or embarrassment in relationships, and consternation facing the deportations in the context of the Romani genocide. Instead of naming these emotions, the texts describe in great detail the protagonist’s perception of their own body, outlining the emotionality of the situation. Wittgenstein related his well-known proposition to remain silent about what is ‘untellable’ to his less prominent assumptions according to which what can be told can be expressed clearly, and that there are unutterable contents intelligible without words. Through these reflections, he approaches to the more difficult philosophic problems of love and death in the same way as the texts interpreted in this paper do. The chosen literary examples open up similar categories with the help of minus devices on the semantic level: they illustrate how overwhelming emotions may be mimetically represented through emphasised speechlessness, and how emphasised silences can reveal crucial inter-personal or political contexts.

Key words: “minus devices” at the level of textual semantics; the untellable in literature and music; psychosomatics; emotions and feelings; speechlessness; silence; Wittgenstein.

1. Минус-прием на уровне семантики: Выразить несказанное

Теоретической основой данной статьи служит концепт минус-приема Юрия Лотмана, который здесь изучается на семантико-коммуникативном уровне. Вводя этот концепт в область формальных свойств текстов, как отсутствие ударного слога в силлаботонической лирике, Лотман интересуется проблемой «конструктивной роли значимого нуля («zero-probleme»), семантического значения паузы, измерения той информации, которую несет художественное молчание» [Лотман 1970, 61]. Он здесь ссылается на работы Фердинанда де Соссюра и Ролана Барта. По текстовой онтологии он понимает минус-прием не на уровне языка, но на более обширном уровне сообщения. Именно на уровне сообщения он замечает потенциал на контрастивное положение между означающим (которое не соответствует поэтической норме определенного текста) и означаемым (где нарушение нормы доводит ассоциации дальше до скрытого в данном контексте смысла) [см.: Лотман 1970, 61].

Минус-прием таким образом включает в себя понятия и «маркированного отсутствия» («absence marker»), и «восприятия значительности приема» («significance triggers»), подробно изучаемые австрийским литературоведом Вернером Вольфом в нескольких работах и сборниках, посвященных тишине как приему [см.: Wolf 2019; Wolf 2016 a; Wolf 2016 b]. Большинство изучаемых им и авторами сборников видов тишины и отсутствия Вольф определяет по разработанной им классификационной системе как «non-accidental, avoidable, intentional, relatively unconventional and thus potentially significant missing signifiers in medial works and works of art (or on their immediate ‘outside’ or ‘margins’) rather than <...> missing signifieds» (не-случайные, предотвратимые, намеренные, скорее необычные, и так потенциально значительные отсутствующие означающие в коммуникативных средствах и произведениях искусства (или на их непосред-



ственных «наружности» или «пределах») скорее чем <...> отсутствующие (означаемые) [Wolf 2019, 1].

Независимо от Лотмана Катрин Майзе, на которую среди прочих ссылается Вольф, изучала значение «молчания» в литературе и пришла к выводу, что установление такого значения как минимум требует знания о коммуникативной ситуации, т.е. ситуативном фрейме разговора. [см.: Meise 1996, 47]. Мы хотим связать это понятие фрейма с уровнем «сообщения текста», на котором Лотман изучал минус-приемы, поскольку он его понимал как систему, где языковой уровень художественного текста сталкивается с внеязыковым: «Таким образом, художественный текст обязательно включается в более сложную внетекстовую конструкцию, составляя с ней парную оппозицию» [Лотман 1970, 61].

Потенциал оппозиции между языковым и внеязыковым уровнями текста как главное столкновение молчания (как минус-приема) с коммуникативным фреймом является чрезвычайно важной основой данной работы. Нас интересует один специфически внеязыковой контекст или фрейм, а именно описание физических реакций тела, которое заменяет высказывание эмоциональных ощущений.

2. Неспособность выразиться и физические ощущения

В связи с изучением молчания часто упоминается седьмое и последнее положение «Логико-философского трактата» Лудвига Витгенштейна: «7. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» (О чем невозможно говорить, о том следует молчать) [Wittgenstein 2006, 85]. Оно, во-первых, имеет перформативную функцию нарушения текста, подчеркивая его несовершенство из-за несовершенства языка и этим тотчас же следит за указанием предыдущего положения преодолеть эти предложения, чтобы правильно увидеть мир [см.: Wittgenstein 2006, 85]. Но смысл «Трактата» не просто молчать категорически; как становится ясно в предисловии, где уже присутствует последнее положение, но в сочетании с первой частью фразы: «Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich ganz genau sagen <...>» (То, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно) [Wittgenstein 2006, 9]. Хотя не уточняется в «Трактате», существует ли, по мнению Витгенштейна, что-нибудь, что может быть сказано (ясно), к концу он переходит к одной области, для которой выразительности языка не хватает – именно человеческие чувства: «6.52. Wir fühlen, daß, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort» (Мы чувствуем, что, если бы и существовал ответ на все возможные научные вопросы, проблемы жизни не были бы при этом даже затронуты. Тогда, конечно, больше не остается никаких вопросов; это как раз и есть ответ) [Wittgenstein 2006, 85].

Если понять Витгенштейна так, что язык не дотронется до чувств и что именно в этой области человек испытывает неспособность выразиться, тогда психология и медицина с ним соглашаются: вегетативная нервная



система в этих дисциплинах понимается так, что взаимосвязанность физических реакций, таких как частота и сила сокращений сердца, глубина дыхания, широта зрачков и прочие, с чувствами, как, например, страх, усталость или любовь, следует из субъективной интерпретации ситуации [см.: Rüegg 2014, 53–57]. Поскольку она зависит не только от обстоятельств, от физического или эмоционального положения человека и от его состояния, но всегда от разных факторов, выразить внутреннее ощущение языком может оказаться сложным. В своей диссертации о перцепции и эмоциях в прозе Гайто Газданова мы изучали именно такое индексикальное значение физических реакций, позволяющих делать выводы о внутреннем состоянии героя [см.: Jandl 2019].

Это является и главной перспективой данной работы. В дальнейшем удаляется внимание психосоматическим реакциям героев именно в ситуациях эмоциональной перегрузки, где из-за неловкости их чувства или эмоционально для них важное событие обходятся молчанием. Несказуемое, которое, словно минус-прием, скрывается в этих текстах, можно выделить из ситуации, но восприятие его значительности вызывают физические реакции героев, выделяя их неловкость и переживания. Я-для-себя, по терминологии В.И. Тюпы, отражается в я-для-других. По международной медицинской классификации ICD-10 среди типических стрессовых реакций – которые могут присутствовать и в художественных текстах – даются покраснение, потливость, учащенное сердцебиение, расстройство сознания, дезориентация, неподвижность, уединение, амнезия и реакции бегства [см.: ICD-10 2015, 206].

3. «Самый звонкий крик – тишина»

Первым примером рассматриваем песню «Самый звонкий крик – тишина» (1994) русской рок-группы «Пикник». В ней замечается несовпадение внешней уверенности лирического героя с его внутренним отчаянием и его неспособностью выражаться. Хотя описанная ситуация – совсем не тихая, песня намекает на то, что его внутреннее ощущение сильно отличается от его внешнего впечатления. Множество оксюморонов подчеркивает противоположность между эмоциональным состоянием и действиями. Тем самым говорится о тишине, которая как антоним самоуверенной горячей речи означает невыразимость настоящих чувств внутри героя.

Только речи его горячи,
Только прочь сомнения, прочь,
Самый звонкий крик – тишина,
Самый яркий свет – ночь.

Несовпадение внешнего поведения героя с его внутренним состоянием объясняется чрезмерным напряжением сильных эмоций в присутствии возлюбленной девушки.

Все бы было иначе, когда бы,
Можно б было совсем не дышать,
Все бы было иначе, когда бы,
Он не знал бы, как ты хороша.

Текст психофизической реакции показывает неспособность лирического субъекта адекватно артикулировать свои чувства, упоминая, что герою трудно дышать. Этот телесный признак неловкости или страха действует как минус-прием и открывает его любовное страдание.

«Молчание о главном» подчеркивается контрастом между горячей речью и невыражаемыми эмоциями, а во втором припеве данный прием продолжается даже на перформативном уровне: стих здесь кончается уже в середине фразы, а потом продолжается неязыковым звуком голоса, который непосредственно выделяет, что главную мысль, эмоциональное положение лирического субъекта, нельзя сформулировать.

4. «Не знаю, что делать с руками»

Другая ситуация несоответствия действий и чувств лирического субъекта дается в стихотворении «Samica» (2017, «Одиночка») боснийской поэтессы Дялы Хасанбегович. Оно говорит о девушке, ощущение одиночества которой отражается ситуативно в отсутствии звуков, точнее, в полном отсутствии человеческой речи, которое далее связывается с акустическим ощущением.

Описание неловкости движений рук и тела устанавливает главный лейтмотив, в котором выделяется второй семантический минус-прием: физическими ощущениями точно описываются неупомянутые ощущения неуверенности.

Ne znam gdje da stavim ruke.
(Не знаю, куда положить руки) [Hasanbegović 2017, 119].

Как в песне «Самый звонкий крик – тишина», Хасанбегович осуществляет акустическое ощущение не только словами, но и звуковой инструментальной: умножением звука «с» и других шипящих, также как ритмическими переносами и употреблением семантически незаконченных фраз она имитирует неспособность говорить.

u ovom mi je trenu došlo
da aplaudiram
tiho simbolično ali značajno
da znate da vas ovim pljeskom
podsjećam da je svako baš svako
uvijek
sam

(в данный момент я непроизвольно стала аплодировать тихо, символически, но важно чтобы вы знали, что я вас этим рукоплесканием напоминаю о том, что каждый, действительно каждый – всегда одинок)
[Hasanbegović 2017, 121].

Звук непроизвольного тихого хлопанья подчеркивает отсутствие звука языка и неспособность женщины-субъекта адекватно выражаться. Она сама интерпретирует свое хлопанье сначала как непроизвольное, а потом по нему происходит индивидуация, хотя не на положительное решение ситуации. Как ненужное действие, которое обычно является массовым, девушка продолжает его совершать одна и – как мы знаем из ее внутренней речи – этим желает одиночества всем людям.

Из перцепции девушки преобладает зрение, а она видит себя из внешней перспективы, так что женщина-субъект как будто исчезает. Потеря самого себя воспринимается от телесного чувства до зрения со стороны и можно это понимать как мимесис физического ощущения стыда.

Ovako izgleda tuga i sram
<...>
kad odu svi koji se zakunu
da nisi san i stvaran da si
da te znaju
(Вот так выглядят скорбь и стыд,
<...>
когда все уйдут, кто клянется
что ты не сон, а существо
что тебя знают)
[Hasanbegović 2017, 119].

Зрением также воспринимается удалённость женщины-субъекта от близких людей, которых она ощущает не остающимися, а как постоянно удаляющимися:

Ovako vi izgledate: pogledajte se
u mojim očima dok odlazite
(Вы выглядите так: посмотрите на себя
в моих глазах, когда уходите)
[Hasanbegović 2017, 119].

Хотя говорящее я неспособно остановить уходящих, становятся ясны чувство любви и страх быть брошенным и забытым.

ovako je svaki dan
ali kad zaboraviš čak i na ljubav
onda je još teže
(каждый день это так
но когда забываешь даже о любви
тогда еще сложнее)
[Hasanbegović 2017, 120].

Только благодаря данному намеку на внутренние мысли осознается эмоциональное состояние женщины-субъекта, а поскольку она их не выражает вслух, из внешней перспективы никто их не может угадать. Тем не менее страх и эмоциональная зависимость присутствуют с начала до конца стихотворения, причем именно точным описанием восприятия тела и звука.

5. «Я хочу трогать тебя, но я не могу»

В следующих примерах данная в предыдущих примерах несбалансированность между неумением высказаться и скрытыми чувствами, выходя из физических реакции, поворачивается: рассматриваем два текста, где подробно высказываются любовные чувства, но в результате этим также объясняются причины неудачного конца отношения к любимому человеку.

В кратком рассказе «Ты и я» (2002) Ирина Денежкина приводит внутренний монолог девушки, которая собирается покончить с собой из-за несчастной любви. Нужно понимать текст как внутреннюю речь, которая служит не коммуникации, а рефлексии. Замечается и в этом примере акцент на сомато-психическом ощущении себя. В отличие от текста Хасанбегович, лирический субъект описывает не ощущение неподвижности в собственном теле, а освобождение от телесного ограничения и легкость посмертной экзистенции, в которой сохраняются все милые чувства.

Я хочу трогать тебя, но не могу – не та оболочка. Ты не захочешь. <...> Потом ты останешься один и поймешь, что чего-то не хватает. Тогда я выпутаюсь и подую тебе в глаза. Ты сощуришься. Таким я тебя люблю. Ты поймешь, что тебе хорошо. Что тебя любят [Денежкина 2002, 200].

Несмотря на то что текст выражает именно внутреннее состояние героини, он обходит молчанием главное: болезненность ситуации. Это становится ясно особенно в конце, где только последняя фраза открывает что размышления о безграничной любви включают мысли о самоубийстве:

А ты думаешь, легко умирать за кого-то? Легко [Денежкина 2002, 204].

Можно понять это как перформативный конец рассказа: заканчивается текст и тем самым подходит к концу высказывание мыслей, а это можно понять как смертный час девушки.

Психосоматика тела как прием, выражающий чувства, и в данном рассказе играет важную роль: выделяя главную оппозицию между насыщенной жизнью и неподвижностью смерти, она относится в основном к герою, который в течение представляемой долгой жизни испытывает самые разные эмоции. Касательно девушки как главного я текста, тело упоминается в самом начале, где намекаются ее намерения о самоубийстве [см.: Jandl 2017, 264]. Конкретно смерть упоминается только в самом конце, где ретроспективно можно заметить, что ее тело в дальнейшем не упоминается. Сам герой с опозданием замечает эту смерть, которую он оплакивает только опосредованно, когда оплакивает внука. Таким образом, девичий уход из жизни ощущается как тихо и незамеченно, хотя метафорика тела непосредственно выражает это событие во всей полноте.

И Витгенштейн в «Логико-философском трактате» описывает смерть как перформативное событие, которое не меняет свет, а останавливает его. Своей смерти никто не испытывает, замечать и оценивать ее можно только из внешней перспективы, из места и времени живых.

6.431. Wie auch beim Tod die Welt sich nicht ändert, sondern aufhört.

6.4311. Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. <...>

6.4312. <...> Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit.

(6.431. Так же как при смерти мир не изменяется, но прекращается.

6.4311. Смерть не событие жизни. Смерть не переживается. <...>

6.4312. <...> Решение загадки жизни в пространстве и времени лежит вне пространства и времени) [Wittgenstein 2006, 84].

Текст, а заодно и текстовый мир, прекращается на сознании девичьей смерти. С другой стороны, продолжительность текста рождается из насыщенной событиями жизни героя. Продолжая жизнь, его место и время находится вне ее, а хотя он этого не замечает, ее жизнь и смерть отражаются в этой его живой продолжительности.

«6.4311. <...> Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt» (Если под вечностью понимают не бесконечную временную длительность, а безвременность, то вечно живет тот, кто живет в настоящем) [Wittgenstein 2006, 84]. Есть в рассказе мгновение бесконечной длительности – исходная ситуация перед лицом девичьей смерти, в которой рождается совокупность всех продолжительных мыслей. Неограниченность этого настоящего исходит из ее любви, которая неослабленно отражается и в продолжительности текста.

Витгенштейн не только требует молчания о том, что нельзя выразить. Он также исходит из того, что есть несказуемое, которое зато показывается в неязыковом виде: «6.522. Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische» (Есть, конечно, нечто невыразимое. Оно показывает себя; это – мистическое) [Wittgenstein 2006, 85]. В данном тексте



смерть девушки обнаруживается перформативно, а переплетение нерасказанного конца ее жизни и ее любви отражается в продолжительности жизни героя, который только медленно и непосредственно это понимает.

6. «в игре я плакал. и она тоже хотела плакать, но по прежнему не могла»

Этому же принципу, что главная мысль содержания выражается без слов, служит и наш последний пример. Автор этой краткой лирической прозы – Самуэль Маго, австрийско-венгерско-цыганский писатель, который живет в Вене. Текст называется «играй со мной» («spiel mit mir», 2017) и в прямом понимании говорит о том, как играют и дружат мальчик и девочка. В течение текста детская игра реализуется как метафора настоящей жизни, и содержанием текста оказывается любовное отношение между героями, которое спустя несколько лет кончается тем, что девушка изменяет молодому человеку. Метафора игры выполняет структурную функцию, потому что высказываются реальные события и чувства, как будто бы они не имели отношения к реальной жизни.

ich weinte im spiel. und sie wollte auch weinen, konnte es aber noch immer nicht.

(в игре я плакал. и она тоже хотела плакать, но по прежнему не могла) [Samuel Mago 2017, 83].

Слезы в игре не имеют того значения, которое они имеют в действительности. Физическое отражение тела, однако, подтверждает не наигранные, а реальные чувства: пока герой плачет от боли, девушка плакать не может, хотя старается. Главный субъект описывает игру из внешней перспективы, не как решающий участник, а как наблюдатель, который исполняет свою роль. Внешние черты показывают, что действующие лица стараются, а время летит, тоже как будто только в игре.

und dann spielten wir uns vor, wir würden es nicht mehr lieben, miteinander zu spielen, obwohl wir es beide noch wollten. und wir spielten, als würden jahre vergehen und malten mit kreide unsere gesichter blass, unsere falten tief und unsere haare weiß. und dann legte sie sich am kerepesi friedhof auf den boden und erwartete von mir, dass ich allen vorspiele, glücklich zu sein.

(а потом мы делали вид, что нам больше не нравится друг с другом играть, хотя мы оба еще хотели. а мы играли, как будто прошло много лет и мелом нарисовали лица наши бледными, морщины глубокими и волосы белыми. а потом она на кладбище имени керебези легла на пол и от меня ожидала, что я претендую, что счастлив) [Samuel Mago 2017, 83].

Только когда совершается смерть девушки, главный субъект перестает играть, и вопреки игре замечает, что он не счастлив. Из этого становится ясно, как сильно было ее влияние на него, так, что превратила целую его



жизнь в игру.

Тем не менее рассказ главным образом говорит о любви и ее сложностях. Останавливать игру в данном контексте для героя значит останавливать жизнь. Как и слезы, его ощущения тела во всем тексте замечаются точно, а холод, который на кладбище сильнее, чем раньше в игре, указывает на то, что он умирает. Происходит такой же перформативный час смерти, как и в предыдущем тексте, который в духе Витгенштейна обходится молчанием, хотя телом ощущается.

aber das war ich nicht. alleine wollte ich nicht mehr spielen. und dann legte ich mich neben sie. und mir war kalt. viel kälter als damals im dezember, als wir noch zusammen waren und spielten.

(но я не был счастлив. сам мне больше не хотелось играть. а тогда я лег рядом с ней. и мне было холодно. намного холоднее, чем тогда в декабре, когда мы были еще вместе и играли) [Samuel Mago 2017, 83].

Данный текст имеет еще более серьезный подтекст, который почти полностью умалчивается:

manchmal spielten wir reisen. <...> und einmal mussten wir mit der eisenbahn fahren. und sie sagte, sie verstünde nicht, warum es so eng sei und warum man sich nicht hinsetzen könne. und die fahrt dauerte so lange. und dann wollten wir nicht mehr spielen, aber wir mussten. so war das im spiel eben. alle spielten es so. weil sie mussten. weil alle mussten. wir waren froh, als es aus war und wir unsere gestreiften pyjamas ausziehen konnten.

(иногда мы играли в путешествие. <...> и один раз нам надо было ехать на железной дороге. и она говорила, что не понимает, почему тут так тесно и почему нельзя сесть. а поездка продолжалась так долго. и потом мы уже не хотели играть, а надо было. в игре как раз так и было. все играли в нее так. потому что должны были. потому что все должны были. мы обрадовались, когда игра закончилась и можно было снимать полосатые пижамы) [Samuel Mago 2017, 82].

Речь идет, как прежде, об игре. А эта игра, которую нельзя остановить, также является жизнью. Если игра «в поезд» на первый взгляд просто странное пристрастие, то, когда упоминаются полосатые пижамы, которые при этой игре нельзя снимать, становится ясно, что речь на самом деле идет о депортации в контексте холокоста. Дальше об этом в данном тексте не говорится, просто продолжается рассказ о сложных любовных отношениях.

Многие из предков автора Самуэля Маго в связи с цыганским происхождением стали жертвами холокоста. Им, между прочим, посвящается его книга. Замечаются в данном тексте два пустых места: невыразимо глубокие чувства любовной тоски и грустное прошлое геноцида, о котором даже в упомянутой игре никто не плачет, потому что оно так огромно и почти нереально. Тем не менее и это пустое место выражается как физи-



ческое ощущение, а именно чувствами узкости и неловкости, также как утомлением при мучительной поездке.

7. Итоги: Несказуемое и рассказы тела

В итоге можно заметить, что во всех данных примерах преобладает минус-прием на семантико-коммуникативном уровне. Главный субъект нарушает правила коммуникативной ситуации тем, что обходит молчанием свои чувства так же, как и важные события, которые герои, как кажется, не способны перевести на слова.

Эти выводы совпадают с представлением о минус-приеме в понимании Лотмана. Нам было особенно важно показать, как такой прием отсутствия можно заметить на семантическом уровне, поскольку утаенная информация должна становиться ясной, а это легче реализуемо в бинарных контекстах, как в ритмической схеме, откуда нам приходит представление о минус-приеме. В данных примерах невысказанные чувства можно установить очень точно. Несмотря на то, что они не сформулированы в виде эмоционального положения, они четко описаны как физическое ощущение. Физическая неловкость, неподвижность, невозможность говорить, желание умереть, чтобы освободиться от телесных ограничений, узкая местность, долгая, тяжёлая поездка, и другие ощущения тела раскрывают чувства в таком уровне, что возможно их понимать даже при фрагментарном ситуативном контексте.

Итак, можно констатировать, что в данных примерах главным образом рассказывает не рассказчик, а тело главного субъекта. В этом и можно увидеть основной принцип минус-приема на уровне текстовой семантики: эмоционально реагирующее тело субъекта приводит ко вторичному непроизвольному уровню семантики, который обычно совпадает с семантикой определенного ситуативного контекста. Минус-прием возникает при несовпадении этих семантических уровней, поскольку тогда реакция тела может привести к скрытому смыслу текста. Молчание тогда в смысле Витгенштейна провожает перформативный центр, который не следует рассказывать, потому что нельзя точно его выразить словами. Зато он *показывает*, как главный смысл текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денежкина И. Дай мне! СПб.; М.: Лимбус пресс, 2002. 224 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
3. Hasanbegović D. Neće biti djece za rat. Zenica: Vrijeme, 2017. 122 p.
4. ICD-10 2015. Internationale Klassifikation psychischer Störungen. Hrsg. von der Weltgesundheitsorganisation. Bern: Hogrefe, 2015.
5. Jandl I. Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. Berlin: Peter Lang GmbH, 2019. 566 p.



6. Jandl I. On the expressive value of idioms, occasional metaphors and non-figurative statements in emotional speech // *Phraseology and (naïve) psychology* / eds. A. Będkowska-Kopczyk, H. Pfandl. Hamburg: Kovač, 2017. P. 263–275.

7. Mago S. e baxt romani. glücksmacher. kurzgeschichten aus der welt der roma. Wien: edition exil, 2017. 208 p.

8. Meise K. On Talking about Silence in Conversation and Literature // *The Semantics of of Silences in Linguistics and Literature* / eds. G. Grabher, U. Jessner. Heidelberg: Winter, 1996. P. 45–66.

9. Rüegg J. Gehirn, Psyche und Körper. Neurobiologie von Psychosomatik und Psychotherapie. Stuttgart: Schattauer GmbH, 2014. 242 p.

10. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus // Wittgenstein L. *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. P. 9–85.

11. Wolf W. Introduction // *Meaningful Absence Across Arts and Media. The Significance of Missing Signifiers* / eds. W. Wolf, N. Balestrini, W. Bernhart. Leiden: Brill Rodopi, 2019. P. 1–31.

12. Wolf W. How Does Absence Become Significant in Literature and Music? // *Silence and Absence in Literature and Music* / eds. W. Wolf, W. Bernhart. Leiden: Brill Rodopi, 2019. P. VII–XI.

13. Wolf W. Preface // *Silence and Absence in Literature and Music* / eds. W. Wolf, W. Bernhart. Leiden: Brill Rodopi, 2019. P. VII–XI.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Jandl I. On the expressive value of idioms, occasional metaphors and non-figurative statements in emotional speech. Będkowska-Kopczyk A., Pfandl H. (eds.). *Phraseology and (naïve) psychology*. Hamburg, Kovač Publ., 2017, pp. 263–275. (In English).
2. Meise K. On Talking about Silence in Conversation and Literature. *The Semantics of of Silences in Linguistics and Literature*. Grabher G., Jessner U. (eds.). Heidelberg, Winter Publ., 1996, pp. 45–66. (In English).
3. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus. Wittgenstein L. *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 2006, pp. 9–85. (In German).
4. Wolf W. Introduction. Wolf W., Balestrini N., Bernhart W. (eds.). *Meaningful Absence Across Arts and Media. The Significance of Missing Signifiers*. Leiden, Brill Rodopi Publ., 2019, pp. 1–31. (In English).
5. Wolf W. How Does Absence Become Significant in Literature and Music? Wolf W., Bernhart W. (eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden, Brill Rodopi Publ., 2019, pp. VII–XI. (In English).
6. Wolf W. Preface Wolf W., Bernhart W. (eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden, Brill Rodopi Publ., 2019, pp. VII–XI. (In English).

(Monographs)

7. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskustvo Publ., 1970. 384 p. (In Russian).



8. Jandl I. *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*. Berlin, Peter Lang GmbH, 2019. 566 p. (In German).

9. Rüegg J. *Gehirn, Psyche und Körper. Neurobiologie von Psychosomatik und Psychotherapie*. Stuttgart, Schattauer GmbH, 2014. 242 p. (In German).

Яндль Ингеборг, Венский университет (Австрия).

Кандидат филологических наук, научный сотрудник кафедры славистики факультета филологии и культурологии, Научные интересы: интермедиа, перцепции и эмоции в литературе, лирика.

E-mail: ingeborg.jandl@univie.ac.at

ORCID ID: 0000-0002-4603-6207

Ingeborg Jandl, University of Vienna (Austria).

PhD in Russian and Comparative Literature, postdoctoral research and teaching associate at the Department of Slavonic Studies at the Faculty of Philological and Cultural Studies. Research interests: intermediality, perception and emotion in literature, lyric poetry.

E-mail: ingeborg.jandl@univie.ac.at

ORCID ID: 0000-0002-4603-6207



Нарратология *Narratology Studies*

Н.К. Киселева (Москва)

ИСПАНСКИЙ «СТАРЫЙ» РОМАНС: НАРРАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ УСТНОГО РАССКАЗА

Аннотация. В статье на примере испанского «старого» романа эпического цикла исследуется сюжетная схема устного рассказа. Испанский романс XIV–XVI вв. – лиро-эпический жанр фольклорного происхождения. Обращение к сюжетно-мотивной структуре романсов позволяет продемонстрировать как принцип сюжетосложения текстов, так и их способ взаимодействия с фольклорным материалом. В основе романсного сюжета лежит один базовый конфликт, который разворачивается в рамках одного короткого эпизода. Как правило, основой базового конфликта является устойчивый комплекс мотивов, который отвечает за развитие сюжета. Наиболее актуальной проблемой на сегодняшний день является проблема взаимоотношения устности и письменности в романах. Особая повествовательная техника, большая вариативность сюжетов, формульность стиля романсов дают возможность говорить об устном генезисе текстов. Однако существуют также романсы, которые прошли процесс вторичной фольклоризации и попали в устную традицию из письменной. В статье анализируется один из наиболее известных эпических сюжетов о предательстве Вельдо Дольфоса, убийце короля Санчо Кастильского, который существует как в короткой романсной версии, так и в прозаических переложениях в латинских и кастильских хрониках, а также в «Истории Испании» Альфонсо X Мудрого. На примере данного сюжета в статье, с одной стороны, анализируется принцип сюжетосложения испанского «старого» романа, а с другой стороны, показывается, что именно короткая повествовательная форма романсов позволила им войти в прозаические хроникальные переложения.

Ключевые слова: испанский романс; старый романс; мотив; сюжет; хроника; история Испании.

N.K. Kiseleva (Moscow)

Spanish Old Romance: The Narrative Function of an Oral Story

Abstract. The article analyzes the characteristics of the narrative structure of an oral story in the so-called “old” Spanish romances of the epic cycle. The Old Spanish romance of the 14th – 16th centuries is a lyric and epic genre of folklore origins. Regarding the motive structure of romances allows us to demonstrate both the principle of the plot construction in the texts and methods of working with the folklore material.



The plots of the romances are based on one conflict unwinding in a particular episode. These conflicts represent the unchanging complex of motifs. Today, the most important problem is the interrelationships between the oral and the written in the romances. A special narrative technique, variability of plots, the formulaic style of romances allows us to speak about the oral genesis of texts. However, there are also romances that have been refolklorized and became oral from written. The article explores one of the most famous epic romance about the betrayal of Velido Dolfos, the murderer of King Sancho of Castile, which exists both in a short romance version and in prose versions in Latin and Castilian Chronicles, and in the "History of Spain" by Alfonso X the Wise. Based on the example of this plot, the article analyzes, firstly, the principle of the plot structure of the Spanish "old" romance, and, secondly, shows that it was the short narrative form of romances that allowed them to enter into prose chronicles retellings.

Key words: Spanish romance; "old" romance; motif; plot; chronicle; "History of Spain".

В литературе и фольклоре эпос представлен «малой» и «большой» композиционными формами, которые различаются охватом повествования от одного эпизода до целого жизнеописания героя. Одни сюжеты зарождаются и существуют одновременно в устной и письменной традиции, другие сначала появляются в устной, а затем развиваются в письменной, а некоторые возникают вместе с эпическими поэмами или несколько позднее и продолжают свое бытование преимущественно в «малых» формах. К таким «малым» формам в испанской эпической традиции относится жанр испанского «старого» романа (*romancero viejo*).

Испанский древний романс определяется как лиро-эпический жанр сюжетной поэзии фольклорного происхождения [Di Stefano 2010, 7, 24; Возякова 2014, 14]. Романс впервые был письменно зафиксирован в XV в., но очевидно, что долгое время тексты существовали в устной традиции, а первые сборники (как записанных устных, так и книжных романсов) появились только в XVI в. На устное происхождение указывает ряд жанровых и стилистических особенностей, а также особая фольклорная повествовательная техника. Романсы отличаются формульностью стиля, широким комплексом мотивов, формирующих сюжет, фрагментарностью, одноэпизодностью [Di Stefano 2010, 26, 31–35; Возякова 2014, 14].

Долгое время ведется дискуссия относительно генезиса романсов. В настоящий момент наиболее достоверной кажется гипотеза британского исследователя Р. Райта, который предположил, что романсы возникли параллельно с эпическими песнями о деяниях (*cantares de gesta*), а также выдвинул гипотезу об одновременном существовании романсов и хроник уже в XIII в. [Write 2012]. Данное предположение опровергает предшествующие гипотезы о стадийном происхождении эпоса и романсов (Мила-и-Фонтанальс, Менендес Пидаль) [Menéndez Pidal 1992; Менендес Пидаль 1961].

Кроме вопроса генезиса проблемным остается вопрос взаимоотношения устности и письменности в текстах. Несмотря на то, что большая



часть романсов сложилась в устной традиции, а уже потом была записана, существовали еще и тексты, которые попали в устную форму из письменной и прошли процесс вторичной фольклоризации. К таким примерам можно, по-видимому, отнести цикл романсов о Сиде, которые составляют довольно большой корпус эпических романсов.

В данной статье нас интересует вопрос возможности реконструкции древних романсных сюжетов в книжных памятниках Средневековья. Обращение к сюжетно-мотивной структуре испанского романа поможет выявить не только принципы сюжетосложения текстов, но и их способ обращения к фольклорному материалу, а также выявить романсный сюжет в прозаических пересказах в хрониках.

Романс имеет строгую лаконичную структуру и практически не содержит лишних компонентов. Общая схематическая модель сюжетно-композиционной структуры романа состоит из трех элементов – зачина, коллизии (конфликта), финала (открытого или закрытого). Описанные выше композиционные звенья соответствуют мотивам, которые нанизываются друг на друга и стремительно развивают конфликт. Конфликт в романах разворачивается, как правило, в рамках одного эпизода. Такое нанизывание мотивов характерно для фольклорной динамичной повествовательности. В основе конфликта лежит один сюжетобразующий мотив, который является также мотивом-действием (по классификации Б.Н. Путилова) [Путилов 2003, 179]. Этот базовый мотив сопровождается дополнительными мотивами, которые обеспечивают сюжетную вариативность, однако базовый мотив всегда будет неизменен.

Особую сюжетно-нарративную функцию в романах выполняет зачинный мотив, определяющий дальнейшее развитие событий. Так, встречаются зачинные мотивы «охоты», «неожиданного вторжения», «игры в шахматы», «вышивания у окна», «предупреждения». Каждый мотив имеет постоянную функцию в сюжетах и влияет на содержание и интерпретацию базового сюжетобразующего мотива. Так, например, мотив охоты традиционно выступает предвестником трагического развития событий и неперенной гибели одного из главных персонажей. Сюжеты с таким зачином часто строятся на мотиве женской измены (романы «Бланканинья», «Ландарико»). При этом сам мотив охоты не задает однозначного и единственного варианта складывания сюжетной ситуации: жертвой измены может стать и жена, и муж, сам адюльтер может быть добровольным или связан с насилием. А зачинный мотив игры в карты – маркер для романсов с сюжетом о похищении девушки из родительского дома. Мотив неожиданного вторжения сам по себе вовсе не обязательно является трагическим; его задача – непосредственное начало сюжетного действия в романсе. Есть случаи, когда данный мотив выступает как самостоятельный зачинный мотив. В таких текстах зачастую присутствует открытый финал, и трактовать разрешение сюжетной коллизии можно двояко, поскольку неизвестно, чем заканчивается сюжет. К примеру, в романсе «Мора Мо-раима», например, мотив вторжения в дом девушки незваного гостя с не-



добрыми намерениями присутствует, хотя и не раскрывается до конца. Однако, если такой мотив присутствует в комбинации с мотивом охоты, то финал непременно будет трагичным.

По хроникам XIV–XV вв. известно, что авторы историй включали романсные сюжеты в свои повествования. Можно предположить, что и первые латинские и кастильские хроники XIII–XIV вв. тоже использовали романсные сюжеты. Мы попробуем показать это на примере одного из самых известных эпических романсных сюжетов о предательстве Вельидо Дольфоса, убийцы короля Санчо. Сюжет этот существует как в короткой версии романа, так и в прозаическом переложении в хронике. Обратимся к этому сюжету и посмотрим на то, как он устроен в фольклорной и прозаической версиях.

Короткая нарративная форма эпических романсов стала удобной для включения в рассказ в хрониках. Сюжет о Вельидо Дольфосе впервые встречается в Нахерской хронике, а также входит и в латинские хроники Луки Туйского 1236 г. (лат. Lucae Tudensis, Chronicon Mundi) и Родриго Толедского 1243 г. (лат. Roderici Ximenii de Rada Historiae de rebus Hispaniae sive historia gothica). Отметим, что в обеих латинских хрониках применительно к данному сюжету отсутствует тема предательства и вины инфанты, которую развивает фольклорная версия. Так, например, в хронике Луки Туйского Вельидо Дольфос (Арнульфи) называется «воином большой дерзости» (*magni audacie miles*), а в Толедской хронике Родриго Хименеса де Рада характеристика «дерзкий» исчезает, но остается сообщение о выезде Вельидо Атаульфы из города и убийстве короля: «...Из города вышел один рыцарь, которого звали Веллидо Дольфос (*Belidius Athaulphi*), и, без промедления поразив копьем короля, который прохаживался по лагерю...» [Roderici Ximenii de Rada 1987, 199].

Рассмотрим теперь романс «*Rey don Sancho, Rey don Sancho*» (самый известный «старый» романс о предательстве Вельидо Дольфоса). Сюжетная схема романа состоит из следующих звеньев:

1. Короля дон Санчо предупреждают о том, что из Саморы выехал предатель по имени Вельидо Дольфос.
2. Характеристика Вельидо, усиленная счетом предательств, совершенных Вельидо Дольфосом и его отцом.
3. Король дон Санчо тяжело ранен Вельидо Дольфосом.
4. Напоминание инфанте Урраке о том, что она должна выполнить обещание.

Поскольку каждое звено соответствует мотиву, то мотивная схема будет выглядеть следующим образом:

1. Мотив предупреждения: *–¡Rey don Sancho, rey don Sancho! no digas que no te aviso, que de dentro de Zamora un alevoso ha salido / Король дон Санчо, король дон Санчо! Не говори, что я тебя не предупреждаю, что из Саморы выехал предатель;*

2. Мотив предательства: *cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco. Si gran traidor fue el padre, mayor traidor es el hijo / Четыре пре-*

дательства он совершил, вместе с этим, их будет пять. Если большим предателем был его отец, то еще большим будет сын;

3. Мотив гибели героя из-за предательства: *Gritos dan en el real: –¡A don Sancho han mal herido! Muerto le ha Vellido Dolfos, ¡gran traición ha cometido! / Раздаются крики: Дон Санчо тяжело ранен. Убил его Вельидо Дольфос, большое предательство он совершил;*

4. Мотив вины (вина инфанты): *Tiempo era, doña Urraca, de cumplir lo prometido / Пришло время, донья Уррака, выполнять свое обещание.* [Romancero 1994, 37].

Романс начинается с зачинного мотива предупреждения, который традиционно является предвестником трагических событий в сюжете. Базовый сюжетобразующий мотив здесь – мотив предательства. Отметим, что о предательстве мы узнаем еще до момента самого предательства по эпитетам, которыми характеризуется выехавший из Саморы Вельидо Дольфос (*traidor, alevoso (предатель)*). Мотив предательства – традиционный мотив для испанской эпической традиции, при этом он возникает чаще всего тогда, когда нарушается какая-то клятва. В данной короткой версии тема клятвы не развивается, однако фигурирует некое обещание, которое дала убийце инфанта Уррака, которая нарушает тем самым клятву, данную отцу. Конфликт в эпизоде ограничивается лишь убийством короля, причем само убийство происходит вне повествования и выражено не действием, а формулой *mal herido* (плохое ранение), что в фольклорной традиции соответствует смерти.

Кроме мотива предательства в романсе развивается также мотив вины, как Вельидо Дольфоса, так и инфанты Урраки. Традиционный фольклорный прием удвоения вины накладывается на предателя-убийцу короля, поскольку его обвиняют не только в самом убийстве, но и в том, что он сын предателя, а значит виноват вдвойне. Косвенно обвиняют и инфанту Урраку, когда напоминают ей об обещании, которое она должна сдерживать. Короткая версия романа предполагает открытый финал, поэтому из этого текста не до конца ясно, какое обещание должна сдерживать Уррака, однако в прозаическом переложении в «Истории Испании» данный вопрос проясняется и становится понятно, что именно инфанта сговорила с Вельидо Дольфосом, чтобы тот убил ее брата, короля Санчо.

В «Истории Испании» Альфонсо Мудрого, в отличие от латинских хроник, в данном сюжете так же, как и в фольклорной версии, разрабатывается тема предательства и вины инфанты. Вельид Дольфос назван предателем, как и в романсе, однако, если в романсе упоминается отец-предатель саморского рыцаря, что накладывается на него дополнительную вину, то в хронике, напротив, подчеркивается преданность того идалго, который предупреждает короля дон Санчо о возможной трагедии, верностью его отца и деда. «Король дон Санчо, услышьте сердцем то, что я вам хочу сказать. Я рыцарь и идалго, и мой отец, и мои деды ценились за верность, и хочу вас предостеречь, и сказать вам правду, если вы захотите мне верить. Говорю вам, что отсюда, из города, выехал предатель, которого зовут



Вельид Адольфо, и отправился вас убить, так что берегитесь его. И говорю вам это потому, что, если, к несчастью, будет вам от него какое-нибудь зло, чтобы не говорили потом другие испанцы, что вас не предупреждали заранее» [История Испании 2021; *Primera crónica general* 1977, 510]. При этом степень вины Вельидо Дольфоса не удваивается виной его отца, как это было в фольклорном сюжете. В хронике остается только эпизод о том, что перед убийством короля, предатель совершил еще одно предательство, убив графа дона Нуньо, однако прочно закрепляется романский мотив предательства, причем предательства многократного.

В «Истории Испании», в отличие от краткого романа, подробно разворачивается тема сговора инфанты Урраки с Вельидо Дольфосом, который добровольно соглашается ей помочь. Если в фольклорной версии мотив вины Урраки прослеживается только по косвенным признакам (по обещанию, которое она должна сдержать), то в хронике Уррака оказывается такой же предательницей, как и Вельидо, с учетом того, что она пошла против своего брата. Однако следует подчеркнуть, что в хронике мотив вины лежит и на самом короле доне Санчо, поскольку он решил захватить Самору, завещанную сестре его отцом. Поэтому убийство можно трактовать и как возмездие за притязания короля Санчо на власть. Фольклорная версия не развивает эти темы. В романсе вина целиком и полностью лежит на Вельидо Дольфосе, а в хронике мотив вины лежит на всех трех участниках конфликта.

С точки зрения нарративной структуры и фольклорный романс, и хроника строятся похожим образом. Первичный нарративный маркер в романсе – глагольные формы, такие как «вышел», «выехал» (*que de dentro de Zamora un alevoso ha salido*). Динамичность повествования достигается быстро сменяющимися мотивами-сценами, диалогичностью и отсутствием лишней описательности. Конфликт зарождается стремительно, с первых же строк понятно, что будет совершено злодеяние. Повествование подчинено строгой мотивной схеме, которая разворачивает сюжет. Рассказ в хронике строится похожим образом. Сначала упоминается, что делает герой или что сделает: «вышел», «выехал», «сказал», а потом следует прямая речь, которая описывает дальнейшие события. При этом если латинские хроники не развивали фольклорную мотивику, то в «Историю Испании», напротив, сюжет вошел вместе с фольклорным материалом. Однако следует отметить, что хроника всячески стремится уничтожить язык фольклора и формулы. Остается только хронологическая последовательность и рассказ о том, что сделал / сказал / куда поехал герой. Язык прозы строг и лаконичен и служит прежде всего для разворачивания хронологической последовательности событий.

В заключение можно сделать вывод, что к моменту создания хроник Альфонсо Мудрого история об убийстве короля Санчо саморцем Вельидо Дольфосом приобрела устоявшийся фольклорный облик, где герой стал вместо смельчака предателем, решившимся на убийство короля по просьбе инфанты (мотив обещанной награды за помощь в виде руки принцес-



сы). Появление в хронике целого ряда мотивов, сопутствующих имени Вельидо Дольфоса (предательство, вина, нарушение клятвы) подтверждают предположение И.В. Ершовой о том, что для хронистов Альфонсо преобладающей стала именно фольклорная версия [Ершова 2018, 230].

Следует также отметить, что такого рода цельные, завершенные микросюжеты, возникающие в старокастильской историографии, не только свидетельствуют в пользу раннего существования романской формы параллельно с эпосом, но и убеждают в том, что романс начинался как эпический рассказ, сюжетно-мотивная структура и мотивные комплексы испанского романа и эпической поэмы безусловно едины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсо X Мудрый и сотрудники. История Испании, которую составил благороднейший король дон Альфонсо, сын благороднейшего короля дон Фернандо и королевы доньи Беатрис. Т. 2. / Под общ. ред. О.В. Аузова, И.В. Ершовой, Н.А. Пастушковой. СПб.: Наука, 2021. 710 с.
2. Возякова Н.В. Испанский традиционный романс: от фольклорной традиции до блокнота собирателя. М.: РГГУ, 2014. 365 с.
3. Ершова И.В. Сказание о Сиде в испанском эпосе и историографии средних веков. Структура и эволюция эпического сюжета: дис. ... д. филол. н.: 10.01.03. Москва, 2018. 393 с.
4. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. 770 с.
5. Путилов Б.Н. Мотив // Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб.: Петерб. Востоковедение, 2003. С. 172–184.
6. Alfonso X el Sabio, *Primera Crónica General de España* / Ramón Menéndez Pidal (ed.): vol. 1. Madrid: Gredos, 1977. P. 505–514.
7. Di Stefano G. *Romancero*. Madrid: Editorial Castalia S.A., 2010. 478 p.
8. Lucae Tudensis, *Chronicon Mundi. Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis LXXIV* // Lucae Tudensis *Opera Omnia*. Tomus I / Emma Falque (ed.). Turnhout: Brepols, 2003. XVIII+412 p.
9. Menendez Pidal R. *La epica medieval espanola. Desde sus origines hasta su desolucion en el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 626 p.
10. Roderici Ximenii de Rada *Historiae de rebus Hispaniae sive historia gothica* // *Opera Omnia Pars I: Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis LXXII* / Juan Fernández Valverde (ed.). Turnhout: Brepols, 1987. 371 p.
11. *Romancero* / Paloma Díaz Más, Samuel G. Armistead. (ed.). Barcelona: Critica, 1994. 538 p.
12. Wright R. *Hispanic epic and ballad* // *Medieval Oral Literature* / Karl Reichl (ed.). Berlin; Boston: De Gruyter Lexicon, 2012. P. 411–429.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Putilov B.N. Motiv [Motif]. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura; In memoriam* [Folklore and Folk Culture; In Memoriam]. St. Petersburg, Peterb. Vostokovedeniye Publ., 2003, pp. 172–184. (In Russian).
2. Wright R. Hispanic epic and ballad. Karl Reichl (ed.). *Medieval Oral Literature*. Berlin; Boston, De Gruyter Lexicon Publ., 2012, pp. 411–429. (In English).

(Monographs)

3. Vozyakova N.V. *Ispanskiy traditsionnyy romans: ot fol'klornoy traditsii do bloknota sobiratelya* [The Traditional Spanish Romance: From Folklore Tradition to the Collector's Notebook]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2014. 365 p. (In Russian).
4. Di Stefano G. *Romancero*. Madrid, Editorial Castalia S.A., 2010. 478 p. (In Spanish).
5. Menendes Pidal' R. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ., 1961. 770 p. (In Russian).
6. Menendez Pidal R. *La epica medieval espanola. Desde sus origines hasta su desolucion en el romancero*. Madrid, Espasa-Calpe Publ., 1992. 626 p. (In Spanish).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Ershova I.V. *Skazaniye o Side v ispanskom epose i istoriografii srednikh vekov. Struktura i evolyutsiya epicheskogo syuzheta* [The Story of the Cid in the Spanish Epic and History of the Middle Ages]: Dr. Thesis. Moscow, 2018. 393 p. (In Russian).

Киселева Наталья Кирилловна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры сравнительной истории литератур института филологии и истории. Научные интересы: испанский «старый» романс, эпическая традиция, проблема взаимоотношения устности и письменности, компаративистика.

E-mail: kiselevanatalia3012@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2002-5195

Natalia K. Kiseleva, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student of the Department of Comparative History of Literature of the Institute of Philology and History. Research interests: the Spanish “old” romance, epic tradition, the problem of the relationship between oral and written tradition, comparative studies.

E-mail: kiselevanatalia3012@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2002-5195

Е.Ю. Козьмина (Москва – Екатеринбург)

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ И ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ПОВЕСТИ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ»*

Аннотация. В статье на основе нарратологического анализа уточняются жанр и нарративное устройство произведения А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Подробно рассматриваются нарративная интрига повести и тип нарратора. Выделены два аспекта произведения: внутренний – о путешествии героя в подземный мир и внешний, обрамляющий аспект – о нравственном испытании Алеши в пансионе и последующем исправлении мальчика. Оба рассказа о жизни героя в пансионе и его онейрическом путешествии выстроены в соответствии с циклической нарративной интригой, однако внутренний нарратив использует мифологическую схему, а внешний – лиминальную, включающую не только прохождение через символическую смерть, но и преобразование героя. Первая схема основана на протостратегии сказания (как и волшебная сказка), вторая – на протостратегии притчи. Делается вывод о том, что произведение в целом – это повесть; этот жанр осваивается русскими писателями с первой трети XIX в. Повесть содержит явно выраженную оценку нарратора и потому может быть названа дидактическим жанром. Заслуга А. Погорельского не только в том, что он одним из первых в России воспринял гофмановскую традицию романтической фантастики, хотя связи между произведением Гофмана и Погорельского несомненны и продемонстрированы в статье с помощью сопоставления «Щелкунчика и Мышиного короля» и «Черной курицы...»; главное же, что Погорельский освоил конститутивный принцип романтической фантастической повести – пограничный образ мира и «читательское колебание» (Ц. Тодоров).

Ключевые слова: романтическая фантастика; повесть; сказка; притча; нарратив; нарративная интрига; жанр; «Черная курица, или Подземные жители».

Е. Yu. Kozmina (Moscow – Yekaterinburg)

A Fantastic Narrative and the Problem of the Genre in A. Pogorelsky's Novel “The Little Black Hen, or Underground Inhabitants”**

Abstract. Drawing on narratological analysis, the article attempts to identify genre and a narrative structure of A. Pogorelsky's work “The Little Black Hen, or the Underground People”. The narrative intrigue of a story and the type of narrator are discussed

* Статья подготовлена при поддержке РФФИ (грант № 20-18-00417 «Историческая нарратология: новый подход в гуманитарном знании (на примере изучения русской литературы)»).

** The study was undertaken with the support of the Russian National Science Foundation (project No. 20-18-00417 “Historical narratology: a new approach in humanitarian knowledge (by the example of studying Russian literature)”).



in detail. Two aspects of the work are highlighted: an internal one – concerning the hero's journey into the under-world and an external, framing aspect – concerning the moral test of Alyosha in the boarding house and the reformation of the boy. Both stories concerning the hero's life in the boarding house and his oneiric journey are organized in keeping with a cyclical narrative intrigue, but the inner narrative uses a mythological scheme, and the outer one uses a liminal one including not only the passage through a symbolic death, but also the transformation of the hero. The first scheme is based on the protostrategy of a legend (like a fairy tale), the second re-lies on the protostrategy of a parable. It is concluded that the work as a whole is a short novel (povest'); this genre has been explored by Russian writers since the first third of the 19th century. The short novel contains a pronounced assessment of the narrator and therefore can be called a didactic genre. A. Pogorelsky's merit lies not only with the fact that he was the first in Russia to adopt Hoffmann's tradition of romantic fiction, although the links between the works of Hoffmann and Pogorelsky are undeniable and are shown in the article on the comparative material of "The Nutcracker and the Mouse King" and "The Little Black Hen..."; most importantly, Pogorelsky has mastered the constitutive principle of a romantic fantasy story – a borderline image of the world and a "readerly hesitation" (Tz. Todorov).

Key words: romantic fiction; story; fairy tale; parable; narrative; narrative intrigue; genre; "The Little Black Hen, or The Underground People".

Исследование нарративной структуры художественного произведения, то есть события повествования («события самого рассказывания» (М. Бахтин)) в его неразрывной связи с историей, о которой рассказывается, часто позволяет осветить или уточнить те аспекты, которые ускользают от внимания исследователей даже в таких хорошо изученных произведениях, к каким относится «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского. Релевантность нарратологического анализа этого произведения не может вызвать сомнений еще и потому, что устройство повествования явно тщательно продумано автором и находится в сложных отношениях с реальной действительностью и биографическим слушателем. Широко известно, что здесь «незримо присутствует в чертах сказочного героя и реальный адресат "Черной курицы" – Алеша Толстой, юный мечтатель с нежной душой и незаурядными дарованиями» [Турьян 2010, 635], а также что интенциональность «Черной курицы» явно соотносится с тоном и содержанием писем Алексея Перовского к своему племяннику Алексею Толстому.

Поскольку основной единицей нарратологического анализа является эпизод («Единицей актуального членения всякого сюжетного повествования призван служить эпизод, понимаемый как участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц. Цепь таких эпизодов представляет собой нарративную артикуляцию повествователем диегетической цепи событий повествуемого мира» [Тюпа 2001, 36]), начнем анализ с системы и конфигурации эпизодов «Черной курицы...». Нет сомнения, что в произведении рассказывается о двух разных



историях, хотя и теснейшим образом между собой связанных, – истории проступка и исправления Алеши-ученика и истории дружбы Алеши с Черной курицей и его путешествия в подземную страну. Конфигурация эпизодов нарративного построения в каждом из этих случаев различна.

Следует также отметить, что «Черная курица» начинается предисловием повествователя, мало связанным, на первый взгляд, с событиями, произошедшими с главным героем. Роль этого предисловия будет описана чуть позже.

Начнем анализ со второй истории – путешествия Алеши в подземный мир. Именно эта часть позволила исследователям и читателям называть произведение А. Погорельского литературной сказкой [Турьян 2010, 634], авторской сказкой для детей [Тиманова 2009, 190–193] и даже святочным рассказом [Шишкина 2017, 91–99], а самому автору – волшебной повестью.

Всего в «Черной курице» описано два путешествия героя и, следовательно, можно выделить две группы эпизодов этого сюжетного повествования. Их конфигурация одинакова: 1) эпизод(ы), указывающие на уединение Алеши в спальне и приготовлении ко сну; 2) появление Чернушки из-под соседней кровати; 3) отправка в подземный мир; 4) нахождение в ином мире; 5) пробуждение Алеши и рефлексия над ночным путешествием.

Первому путешествию Алеши предшествует фрагмент, в котором говорится о прерванном сне героя. Алеша сначала «долго не мог <...> заснуть, наконец сон его преодолел, и он только что успел во сне разговориться с Чернушкой, как <...> пробужден был шумом разезжающихся гостей» [Погорельский 2010, 135]. Дальнейшее видение Алеши (шевеление простыни, царапанье курочки под кроватью) можно трактовать двояко – как реальность и как продолжение прерванного сна, где, заметим, герой уже «успел <...> разговориться с Чернушкой».

Любопытен и такой факт: когда Чернушка предлагает Алеше одеться поскорее, чтобы пойти вместе с ней, Алеша отвечает: «Как же мне можно одеться в темноте? Я платья своего теперь не сыщу, я и тебя на силу вижу!» [Погорельский 2010, 136]. При этом только что повествователь сообщил, что «упадал в комнату бледный луч луны» [Погорельский 2010, 135], а соседняя кровать была освещена «месячным сиянием» [Погорельский 2010, 136], т.е. в комнате было достаточно светло. Отметим также, что *черную* курочку Алеша все-таки в темноте видит, но своей одежды найти не может. Все это напоминает логику сна; отсюда возникает впечатление, что Алеша снова засыпает, а Чернушка и разговор с ней ему снится.

Характерно также, что окончание путешествия знаменуется обмороком Алеши, т.е. символической «временной смертью», указывающей на переход из одного мира в другой. Поэтому кажется не совсем точным рассуждение О.И. Тимановой, что «Погорельским акцентирована тема наваждения, специфическая для романтического искусства: пережив состояние "обморока", "тяжелого сна", Алеша оказывается во власти темных сил, но только на время» [Тиманова 2009, 191]; ведь в данном случае обморок –



это указание на временную смерть героя и его воскресение как на переход, но никак не на «власть темных сил» (и каких именно?).

Заканчивается группа эпизодов, рассказывающих о первом путешествии Алеши в чужой для него мир, рефлексией героя: «<...> во сне ли все то видел, или в самом деле это происходило?» [Погорельский 2010, 138]. Дальнейшие размышления подтверждают пограничное состояние героя (и читателя вместе с ним): «Иногда ему казалось, что он непременно должен ее (Черную курочку – Е.К.) увидеть в следующую ночь...; но потом ему казалось, что это дело несбыточное, и он опять погружался в печаль» [Погорельский 2010, 138].

Интересно, что перед нами композиционно-речевая форма сна с двумя размытыми границами, хотя О.В. Федунина отмечает, что «во всех случаях обязательно фиксируются границы сна – начальная и (или) конечная. Они необходимы для того, чтобы отделить мир сна от условно-реального мира произведения. Этой цели служат специальные указания в тексте на состоявшийся переход героя из условно-реального мира в мир снов и обратно» [Федунина 2013, 24]. В противном случае, по утверждению О.В. Федуниной, речь идет о видениях, а не о сне.

В данном же случае это все же не видение, а сон, но повествователь удерживает читателя на границе описанных выше интерпретаций: либо Алеша на самом деле отправляется с курочкой в путешествие, либо Алеша спит и путешествует во сне. Перед нами классический вариант «читательского колебания», о котором писал Ц. Тодоров, характеризуя готическую и романтическую фантастику: «Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам <...>. Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность» [Тодоров 1999, 25].

Именно этот фрагмент наиболее очевидно свидетельствует о восприятии Погорельским гофмановской традиции романтической фантастики. Как отмечает М.А. Турьян, «жизнь в Германии, вхождение в немецкую культуру, разнообразие художественных впечатлений, знакомство с новинками немецкой романтической литературы серьезно повлияли на формирование эстетических вкусов будущего писателя» [Турьян 2010, 585] и «бесспорно <...>, что Перовский был в числе первых читателей Гофмана <...>. Интерес Перовского к немецкому романтику держался устойчиво: отголоски произведений Гофмана, вышедших уже после его отъезда из Германии, обнаруживаются в первых же литературных опытах писателя Погорельского. По праву считается, что он положил начало “русской гофманиане”» [Турьян 2010, 586]. Вопреки взглядам С. Игнатова, считавшего, что Погорельский не испытывал литературного влияния Гофмана, не обладал романтическим мировоззрением, а лишь заимствовал внешние приемы [Игнатов 1914, 249–278], следует заметить, что Погорельский перенял конструктивную основу романтической фантастической повести – «коле-



бание читателя», а кроме того, еще и достаточное количество сопутствующих этой основе деталей и мотивов.

Если сравнить «Черную курицу» с наиболее популярной повестью Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», тотчас проявятся весьма близкие соответствия. Так, например, события, предвещающие путешествие, и в «Щелкунчике...», и в «Черной курице» происходят в лунные ночи, когда в темной комнате что-то видится или слышится: «Прошло немного времени, и как-то лунной ночью Мари разбудило странное постукивание, которое, казалось, шло из угла, словно там перебрасывали и катали камешки, а по временам слышался противный визг и писк» [Гофман 1998, 215] / «Ночь была месячная, и сквозь ставни, неплотно затворявшиеся, упал в комнату бледный луч луны <...>. Он пристальнее стал всматриваться <...> ему послышалось, как будто что-то под кроватью царапается...» [Погорельский 2010, 135–136]. Пробуждение после путешествия в фантастически-онейрический мир описывается у Гофмана следующим образом: «Когда Мари очнулась после глубокого забытья, она увидела, что лежит у себя в постельке, а сквозь замерзшие окна в комнату светит яркое, искрящееся солнце» [Гофман 1998, 198]; у Погорельского: «Когда пришел он опять в себя, солнце сквозь ставни освещало комнату, и он лежал в своей постели...» [Погорельский 2010, 138]. Эпизоды обнаружения волшебного предмета в мире реальном тоже оказываются сходными. У Гофмана: «Тогда Мари побежала в другую комнату, быстро достала из своей шкатулочки семь корон мышинного короля и подала их матери со словами: – Вот, мамочка, посмотри: вот семь корон мышинного короля, которые прошлой ночью поднес мне в знак своей победы молодой господин Дроссельмейер!» [Гофман 1998, 228]; у Погорельского: «Вспомнив, что король ему подарил конопляное зерно, он поспешно бросился к своему платью и, действительно, нашел в кармане бумажку, в которой завернуто было конопляное семечко» [Погорельский 2010, 145].

Таким образом, гофмановские традиции в «Черной курице» несомненны, и А. Погорельский строит внутреннюю историю, используя главную особенность фантастической романтической повести, – «колебание читателя».

Вернемся к эпизодам, составляющим рассказ о первом путешествии Алеши в подземный мир. Обращает на себя внимание явная связь и соотносительность устройства этого мира как с реальными явлениями, так и с преобразующим их воображением Алеши. Например, битва Чернушки с рыцарями очевидным образом навеяна тем, что для Алеши «единственным утешением <...> было чтение книг» [Погорельский 2010, 130], а именно – рыцарских романов и волшебных повестей, а также и тем, что в одиночестве «юное воображение его бродило по рыцарским замкам, по страшным развалинам или по темным, дремучим лесам» [Погорельский 2010, 130]. Даже приезд реального директора в реальном мире представляется Алеше в духе любимых романов: «<...> это должен быть какой-нибудь знаменитый рыцарь в блестящих латах и в шлеме с большими перья-



ми» [Погорельский 2010, 134] (ср. почти дословное описание рыцарей во время путешествия: «<...> по обеим сторонам висели на стенах рыцари в блестящих латах, с большими перьями на шлемах, с копьями и щитами в железных руках» [Погорельский 2010, 138]). Вероятно, тот факт, что рыцари висят на стенах – это своеобразная проекция на онейрическую реальность плоских книжных иллюстраций прочитанных Алешей романов.

Комнаты старушек существуют в реальности пансиона, и повествователь отмечает, что Алеше «давно хотелось все это видеть» [Погорельский 2010, 137]. Воображение же дорисовывает то, что уже известно герою.

Граница между сном, воображением и реальностью очень зыбкая, а рассказ о путешествии создает «пограничный» образ мира, сочетающий свойства и признаки принципиально иной действительности с элементами знакомой читателю повседневности» [Тамарченко 2008b, 278]; такой образ мира характерен, прежде всего для готической литературы, а после нее – для романтической фантастики.

Группа эпизодов, повествующих о втором путешествии Алеши в подземный мир, имеет аналогичную конфигурацию: в начале упоминается, что «настало время ложиться спать» [Погорельский 2010, 138] (хотя, отметим, эта часть заметно редуцирована) и отмечается, что соседняя кровать была снова освещена «тихим лунным сиянием» [Погорельский 2010, 138]; а через некоторое время под кроватью обнаруживается Чернушка; середина этой части – собственно путешествие и нахождение в ином мире (эта часть, напротив, существенно расширена по сравнению с первым путешествием); в конце обозначается возвратный переход в свой мир (на этот раз сон, а в первом случае то был обморок) и рефлексия-колебание Алеши по поводу двойственности пережитого: «Долго не мог он опомниться, и не знал, что ему думать...» [Погорельский 2010, 144].

Описание путешествий в подземный мир как будто взято из волшебной сказки: проход туда требует спуска вниз (под землю): «Они спустились вниз по лестнице, как будто в погреб...», – а коридоры, которыми Алеша и Чернушка шли, были «низки и узки» [Погорельский 2010, 137]. Весь этот проход в иной мир насыщен мотивами смерти. Так, например, проходя по комнатам «столетних (здесь и далее курсив мой. – Е.К.) старушек голландок», Алеша «мог различить старушку, лежащую с закрытыми глазами: она показалась ему, как будто *восковая*» [Погорельский 2010, 137].

События второго путешествия в определенной степени дублируют реальные события, но поправляют, «украшают» их, приводят в соответствие с Алешиными представлениями: приезд директора в пансион соотносится с входом короля подземных жителей (к разочарованию Алеши, директор не был похож на рыцаря, а главное, его «маленькую лысую головку, на бело распудренную» украшал не «шлем пернатый», а «маленький пучок» [Погорельский 2010, 134]; в то время как король описывается следующим образом: «Немного погодя вошел в залу человек с величественною осанкою, на голове с венцом, блестящим драгоценными камнями» [Погорельский 2010, 140]; против «просто серого фрака» директора на короле была



мантия с длинным шлейфом). Похожи описания накрытых к торжеству столов; деревья подземного мира оказываются мхом, а игрушечные лошадки – настоящими.

Как отмечает И.Е. Шишкина, «сказочный мир, куда он (Алеша – Е.К.) попал благодаря Чернушке, можно воспринимать как сновидение. Но автор нарушает границу волшебных снов и реальной яви. Появляется сказочный предмет, переходящий в мир действительности и при этом сохраняющий свои волшебные свойства» [Шишкина 2017, 94]. Этот волшебный предмет уравнивает двойственность восприятия и создает «читательское колебание».

Все сказанное позволяет нам охарактеризовать нарративную интригу – «сюжет в его обращенности не к фабуле <...>, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте “события самого рассказывания”. Или, иначе, в аспекте читательского интереса...» [Тюпа 2016, 62]. Нарративная интрига реализует одну из типических схем [Тюпа 2016, 65–67].

Интрига двух «сонно-волшебных» историй в «Черной курице» зиждется на циклической схеме в ее мифологическом варианте. Схема состоит из трех фаз: 1) отправка в иной мир; 2) нахождение в чужом мире; 3) возвращение. Какого-либо серьезного изменения, метаморфозы героя этот сюжетный вариант не предполагает; и здесь снова придется не согласиться с О.И. Тимановой в том, что «в “волшебной повести” Погорельского этот путь предстает как воображаемое путешествие ребенка в Подземный мир и возвращение домой повзрослевшим» [Тиманова 2009, 192]. Возвращение из путешествия в подземный мир практически не меняет героя; его изменение происходит не в сказочном мире, а в реальном.

Перейдем к анализу той группы эпизодов, в которых повествуется о жизни Алеши в пансионе.

Эта история (о нравственном проступке и исправлении Алеши) отчетливо делится на четыре части: первая – рассказ о жизни мальчика в пансионе, вторая – о приезде туда гостей и о неожиданной угрозе Черной курочке. Эта история прерывается и дополняется рассказом о путешествии героя в подземный мир. Далее следует еще одна, третья, группа эпизодов, повествующих о результатах посещения подземного мира: о действии конопляного зернышка и учебных успехах, об изменении характера Алеши; о первой потере зернышка и попытке Черной курицы убедить друга исправиться и, наконец, разоблачение способностей Алеши и объяснение им своих успехов волшебной силой; наказание героя и раскаяние. Эта часть включает также эпизод о прощении с министром-Чернушкой. В четвертой группе – эпизод о болезни Алеши и заключение о том, как после выздоровления он «сделался примером для своих товарищей» [Погорельский 2010, 153].

Мы видим, что в этом случае нарративная интрига также проецируется на циклическую схему, но уже в ее *лиминальном* варианте, «едва ли не наиболее продуктивную для классической художественной литературы нарративную интригу читательского ожидания» [Тюпа 2016, 66]. Схема



состоит из четырех фаз: 1) обособления; 2) нового партнерства; 3) испытания; 4) преображения [Тюпа 2016, 66]. Рассмотрим, как конкретно проявляется в произведении каждая из этих фаз.

Фаза обособления героя «Черной курицы» многоступенчата: сначала повествователь рассказывает, что Алеша отлучен от родителей, и в пансионе ему «часто скучно бывало <...>, а иногда и даже грустно» [Погорельский 2010, 130]; затем сообщается, что в воскресные и праздничные дни Алеша особенно «горько чувствовал свое одиночество» [Погорельский 2010, 130]; и, наконец, в день начала истории, когда в пансион должны приехать гости, «Алешу нашего совсем забыли» [Погорельский 2010, 132] и он отправился в «просторный двор». Обратим внимание, что в этот день даже его рассматривание людей через дырочку в заборе не удалось, так как «в этот день никто почти не проходил по переулку» [Погорельский 2010, 132].

Фаза обособления сменяется фазой партнерства в тот момент, когда Алеша спасает от гибели под ножом кухарки Черную курочку. Если до сих пор Чернушка только «позволяла себя гладить» [Погорельский 2010, 131], то сейчас «она ходила за ним по двору, как собачка» [Погорельский 2010, 133]. Как раз эта фаза нового партнерства и будет затем развиваться в сонно-волшебной истории.

Третья фаза лиминальной сюжетной схемы – это фаза испытания героя, связанная с его выбором. Выбор Алеши, сделанный во время путешествия в подземный мир, оказывается в прямом смысле выбором: король предлагает ему исполнить любое желание. Предложение застаёт мальчика врасплох, и он желает не «чего-нибудь хорошенького», а того, «чтобы, не учившись», всегда знать «урок свой, какой мне ни задали» [Погорельский 2010, 141]. С этого момента и начинается, собственно, испытание Алеши – что же он будет делать, имея волшебные возможности. Повествователь описывает постепенную метаморфозу героя: как из мальчика, которого все любили, Алеша превращается в того, кто начинает с удовольствием принимать незаслуженные похвалы и считает себя «гораздо лучше и умнее» [Погорельский 2010, 146] других. Еще раз подчеркнем, что в этой фазе о центральном ее звене, выборе героя, рассказано в отдельной истории. Развязка фазы испытания оказывается разной в мире реальном и в мире воображаемом. В первом случае Алешу наказывают розгами, а он вынужден признаться в том, что его необыкновенные способности зависят от волшебного предмета. Во втором – наказан министр подземных жителей, да и сами подземные жители, которые должны отправиться на новое место.

Развязка приводит к фазе преображения героя, возвращению к тому, чтобы быть «послушным, добрым, скромным и прилежным» и сделаться «примером для своих товарищей» [Погорельский 2010, 153]. Любопытно совмещение в «Черной курице» двух взаимоисключающих концовок: с одной стороны, герой явно не проходит испытания, с другой – описана его метаморфоза и сопутствующее ей прохождение через (в данном случае, временную) смерть: Алешу нашли «лежащего на полу без памяти» [Пого-



рельский 2010, 153], в сильной горячке. Символическая смерть (болезнь) подчеркнута еще и тем, что Алеша все произошедшее воспринял как «тяжелый сон». Таким образом, можно посчитать, что настоящее преображение происходит в результате *осознания* того, что случилось с ним самим, а еще в большей степени – с министром подземного мира.

Первая история, таким образом, очень тесно связана со второй, но рассказ о зловключениях Алеши в пансионе и рассказ о посещении им подземной страны строятся по-разному. В первом случае перед нами реализация протостратегии притчи, во втором – вероятно, протостратегии сказания (на ее основе построены народные волшебные сказки) [Тюпа 2018, 124–148]. Очевидно, что различия между двумя этими стратегиями, а также жанрами сказки и притчи, велика.

В первом случае мы имеем дело с историей *назидательной, поучительной*, притом изложенной повествователем в модальности убеждения, которое «обладает для верующего сознания неопровержимостью абсолютной истины», а «нарратив убеждения ценностно пристрастен (излагающий историю не только свидетельствует, он – судит), но лично не персонафицирован» [Тюпа 2018, 79]. Более того, художественное пространство первой истории также располагает к «суду», «ценностной пристрастности» и дидактичности – ведь это пансион; школа, образовательное учреждение, где за определенные проступки следует определенное наказание: «<...> учитель, полагая, что он (Алеша – Е.К.) накануне не хотел сказывать урока из упрямства, счел за нужное строго наказывать его» [Погорельский 2010, 150]. Модель такого пространства можно назвать «императивной картиной мира» [Тюпа 2016, 82].

Между тем описание волшебного путешествия Алеши гораздо хуже укладывается в стратегию сказания. Очевидно, что этот внутренний нарратив испытывает серьезное деформирующее влияние со стороны обрамляющего повествования; по сути дела, он – функция притчевого нарратива. Вовсе не случайно, что значительное число исследователей отмечает «поучительность» «сказки» А. Погорельского (поучительность, назидательность – основные черты притчи). Но все же, как отмечает В.И. Тюпа, «что же касается литературной сказки (например, “Черная курица” А. А. Погорельского <...>), то при некоторых очевидных внешних сходствах с фольклорными образцами (прежде всего, демонстративно игровая вымышленность мира персонажей)» она «реализует стадиально более позднюю жанровую стратегию – стратегию притчи» [Тюпа 2013, 63].

Остановимся на этом подробнее, так как эта проблема поможет более точно идентифицировать жанр «Черной курицы».

Дело в том, что притча лежит в основе *повести* – литературного жанра, чьи инвариантные черты подробно и научно строго описал Н.Д. Тмарченко [Тмарченко 2007; Тмарченко 2008а]. Исследователь считал, что повесть – жанр канонический, и все конкретные вариации имеют одни и те же структурные черты.

Н.Д. Тмарченко писал, что «центр сюжета повести <...> составляет



испытание героя (в более или менее явной форме – прохождение через смерть). Но в этом жанре оно связано с *необходимостью выбора* (судьбы, позиции <...>) и, следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя» [Тамарченко 2007, 19], а «“изображающая” действительность и изображенный мир героя в повести <...> равноценны <...> ограниченность кругозора действующего лица противопоставляется причастности к “последней” истине лица повествующего» [Тамарченко 2007, 21].

В этом отношении значительную роль играет пролог к «Черной курице», акцентирующий значительную временную дистанцию по отношению к описываемым событиям. Например, повествователь использует такие фразы: «Лет сорок тому назад»; «дом, где пансион тот помещался, давно уже уступил место другому, несколько не похожему на прежний»; «в то время Петербург наш уже славился в целой Европе своею красотою, хотя и далеко еще не был таким, как теперь» [Погорельский 2010, 129] и т.п. Такая дистанция делает общую оценку событий объективной, авторитетной, проверенной временем.

Жанровая необходимость этической оценки героя проявляется также и в том, что «повести <...> приходится вводить в свой состав параллельный вариант собственного сюжета (иногда архаический – как правило, притчевый; иногда – литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл)» [Тамарченко 2007, 31]. Такую роль – параллельного варианта сюжета – имеет в «Черной курице» сказка братьев Grimm «Маленькие человечки», которую упоминает Алеша, давая обещание министру хранить знакомство с подземными жителями в тайне:

«– Я даю тебе честное слово, что никогда не буду ни с кем об вас говорить, – прервал его Алеша. – Я теперь вспомнил, что читал в одной книжке о гномах, которые живут под землею. Пишут, что в некотором городе очень разбогател один сапожник в самое короткое время, так что никто не понимал, откуда взялось его богатство. Наконец как-то узнали, что он шил сапоги и башмаки на гномов, плавивших ему за то очень дорого.

– Быть может, что это правда, – отвечал министр» [Погорельский 2010, 144].

Эта сказка, более всего напоминающая притчу, рассказывает о благодарности ее героев гномам, помогающим этим персонажам в трудное для них время; это своеобразный камертон, на который следует ориентироваться в более сложном произведении Погорельского, а кроме того, она придает иносказательный смысл «Черной курице» и представляет рассказанную историю как «частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* (курсив автора. – Е.К.) условий человеческого бытия» [Тамарченко 2007, 22]. Перечисленные черты неопровержимо свидетельствуют, что «Черная курица» относится к жанру повести.

Н.Д. Тамарченко считает, что канон повести как литературного жан-



ра «складывается в русской литературе исторически поздно, в период от Пушкина до начала 1890-х гг.» [Тамарченко 2007, 16]. Можно говорить, что А. Погорельский не только одним из первых вводит в пространство русской литературы художественные открытия Гофмана, но и осваивает новый литературный жанр – повесть.

Итак, «Черная курица...» Погорельского в нарративном аспекте соединяет между собой два способа рассказывания истории, два типа нарративной циклической интриги – мифологическую и лиминальную; поэтому внутренняя история похожа на волшебную сказку, а обрамляющее ее художественное высказывание – на повесть с ее притчевым началом. Нарратор выстраивает равновесную структуру, в результате действия которой возникает читательское колебание, «неразрешимый онтологический синкретизм» [Шмид 2013, 288].

Интересно, что похожую нарративную структуру имеют и некоторые другие русские фантастические повести этой эпохи: А. Бестужева «Кровь за кровь», «Страшное гадание», более трагические повести Н. Мельгунова «Кто же он?» и В. Титова «Уединенный домик на Васильевском», а также другие, и это, без сомнения, указывает на типическую основу жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1998. С. 182–234.
2. Игнатов С.С. А. Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический вестник. 1914. Т. 72. Вып. 1–2 (3–4). С. 249–278.
3. Погорельский А. Сочинения. Письма / изд. подг. М.А. Турьян. СПб.: Наука, 2010. 754 с.
4. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М.: Intrada, 2007. 256 с.
5. (а) Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 169–170.
6. (б) Тамарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277–278.
7. Тиманова О.И. «Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского и традиция литературного «путешествия» // Известия ВГПУ. Актуальные проблемы литературоведения. 2009. № 2 (36). С. 190–193.
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
9. Турьян М.А. Личность А.А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского // Погорельский А. Сочинения. Письма / изд. подг. М.А. Турьян. СПб.: Наука, 2010. С. 565–654.
10. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016. 145 с.
11. Тюпа В.И. Дискурс/Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.



12. Тюпа В.И. Лекции по неклассической нарратологии. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018. 193 с.

13. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Тверской государственный университет, 2001. 58 с.

14. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.

15. Шишкина И.Е. «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского как произведение святочной литературы // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2017. Вып. 4 (28). С. 91–99.

16. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама» / пер. с нем. А.И. Жеребина (I и II части). СПб., 2013. 354 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ignatov S.S. A. Pogorel'skiy i E. Gofman [A. Pogorelsky and E. Hoffman]. *Russkiy filologicheskii vestnik*, 1914, vol. 72, no. 1–2 (3–4), pp. 249–278. (In Russian).

2. Timanova O.I. “Chernaya kuritsa, ili Podzemnyye zhiteli” A. Pogorel'skogo i traditsiya literaturnogo “puteshestviya” [“The Black Hen, or the Underground Inhabitants” by A. Pogorelsky and the Tradition of Literary “Travel”]. *Izvestiya VGPU. Aktual'nyye problemy literaturovedeniya*. 2009, no. 2 (36), pp. 190–193. (In Russian).

3. Shishkina I.E. “Chernaya kuritsa, ili Podzemnyye zhiteli” Antoniia Pogorel'skogo kak proizvedeniye svyatochnoy literature [“The Black Hen, or the Underground Inhabitants” by Anthony Pogorelsky as a work of Yuletide Literature]. *Vostochnoslavyanskaya filologiya. Literaturovedeniye*, 2017, no. 4 (28), pp. 91–99. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. (a) Tamarchenko N.D. Povest' prozaicheskaya [A Prosaic Short Novel]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 169–170. (In Russian).

5. (b) Tamarchenko N.D. Fantastika avanturno-filosofskaya [Adventurous and Philosophical Fiction]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 277–278. (In Russian).

6. Tur'yan M.A. Lichnost' A.A. Perovskogo i literaturnoye naslediyе Antoniia Pogorel'skogo [The Personality of A.A. Perovsky and the Literary Heritage of Anthony Pogorelsky]. *Pogorel'skiy A. Sochineniya. Pis'ma* [Pogorelsky A. Essays. Letters]. Ed by M.A. Tur'yan. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, pp. 565–654. (In Russian).

(Monographs)

7. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [A Poetics of Sleep (the Russian Novel of the First Rhird of the 20th Century in the



Context of Tradition)]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 196 p. (In Russian).

8. Schmid W. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: “Povesti Belkina” i “Pikovaya dama”* [Pushkin's Prose in poetic reading: “Belkin's Stories” and “The Queen of Spades”], transl. by A.I. Zherebin. St Petersburg, 2013. 354 p. (Translated from German into Russian).

9. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka. (Problemy poetiki syuzheta i zhanra)* [A Russian Tale of the Silver Age. (Problems of Plot Poetics and Genre)]. Moscow, Intrada Publ., 2007. 256 p. (In Russian).

10. Todorov Ts. *Vvedeniye v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction into Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p. (Translated from French into Russian).

11. Tyupa V.I. *Diskurs/Zhanr* [Discourse/Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p. (In Russian).

12. Tyupa V.I. *Lektsii po neklassicheskoy narratologii* [Lectures on Non-classical Narratology]. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018. 193 p. (In Russian).

13. Tyupa V.I. *Narratologiya kak analitika povestvovatel'nogo diskursa (“Arkhierey” A.P. Chekhova)* [Narratology as an Analysis of Narrative Discourse (A.P. Chekhov's “The Bishop”)]. Tver', Tverskoy gosudarstvennyy universitet Publ., 2001. 58 p. (In Russian).

14. Tyupa V.I. *Vvedeniye v sravnitel'nyuyu narratologiyu: nauchno-uchebnoye posobiye dlya samostoyatel'noy issledovatel'skoy raboty* [Introduction into Comparative Narratology: a Academic Textbook for Independent Studies]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russian).

Козьмина Елена Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет; Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Департамента «Факультет журналистики» (УрФУ); Главный научный сотрудник Центра научного проектирования Управления по научной работе (РГГУ). Научные интересы: жанрология, нарратология, фантастика, роман-антиутопия, польская литература.

E-mail: klen063@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

Elena Y. Kozmina, The Russian State University for the Humanities; Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing at the Department of Faculty of Journalism (UrFU); Chief Researcher, Center of Academic Projects, Department of Research Work (RSUH). Research interests: genre studies, narratology, science fiction, anti-utopian novel, Polish literature.

E-mail: klen063@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Russian Literature

И.А. Кравчук (Санкт-Петербург)

О «ДУРАЧКЕ БЕЗОБРАЗОВЕ»: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»*

Аннотация. В статье рассматривается фрагмент из записной тетради Ф.М. Достоевского к роману «Бесы», относящийся к первой трети 1870 г. (РГБ, ф. 93, I.1.4, с. 76). Князь (прообраз Ставрогина) сравнивается с неким «самонадеянным дурачком Безобразовым». Признается правомерность догадки Р.Г. Назирова, считавшего, что речь идет не об известном экономисте В.П. Безобразове (как утверждалось в комментарии к академическому собранию сочинений), а об идеологе «аристократической партии» Н.А. Безобразове. Подробно анализируются эпитеты «самонадеянный дурачок» и «глуп, как Безобразов», данные Достоевским одному из ярчайших авторов газеты «Весть». По всей видимости, наиболее существенными для анекдотической репутации Н. Безобразова стали его брошюры по крестьянской реформе, а также скандал вокруг конфликта между Безобразовым и Санкт-Петербургской городской думой, едва не приведший к отставке Н.А. Милютин. Безобразов был убежденным противником общинного землевладения и защитником помещичьих привилегий. Высказывается предположение, что в одном из первоначальных вариантов романа Достоевский планировал сделать Н. Безобразова главным прототипом Ставрогина, а конфликт Ставрогина и Шатова – центральным, но вскоре отказался от этой идеи и передал часть безобразовских черт и идей Артемию Павловичу Гаганову, стоящему во главе крепостнического оппозиционного кружка. Эта идея развивает гипотезу историка М. Долбилова. В конце статьи намечаются перспективы для дальнейших исследований в этом направлении.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; роман «Бесы»; записные тетради; Ставрогин; В.П. Безобразов; Н.А. Безобразов; крестьянская реформа; «партия «Вести»».

I.A. Kravchuk (Saint-Petersburg)

Once Again on “Bezobrazov the Fool”: Several Touches to the Creative History of F.M. Dostoevsky’s Novel “The Possessed”***

Abstract. The article explores a short fragment from Dostoevsky’s draft notes for “The Possessed”, dating back to the first third of 1870 (RSL, f. 93, I.1.4, p 76). In these

* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00263.

** The work was supported by the Russian Science Foundation, project No. 18-18-00263.

notes Dostoevsky compares the Prince (Stavrogin’s prototype) with a certain “arrogant fool Bezobrazov”. We acknowledge here R.G. Nazirov’s critical claim as valid. According to Nazirov, it was not the well-known economist Vladimir Bezobrazov (as it was stated in the notes to the Complete Works in Thirty Volumes), but his namesake Nikolai Bezobrazov – one of the idea-mongers of a so-called “aristocratic party”. We offer a close analysis of such epithets as “an arrogant fool” and “as stupid as Bezobrazov”, which are both applied to one of the brightest editors of the “Vest” newspaper. The anecdotal reputation of Nikolai Bezobrazov seems to be based mostly on his publications on the peasants’ reform, as well as on the scandal involving the conflict between Bezobrazov and the Saint-Petersburg City Duma. The latter almost resulted in the resignation of N.A. Milyutin. Nikolai Bezobrazov was the dedicated opponent of the communal ownership of land and land-lords privileges. In the article we suppose that in the preliminary draft of the plot N. Bezobrazov was meant to be the main prototype of Nikolai Stavrogin, and the clash between Stavrogin and Shatov – the central storyline for the book. Although Dostoevsky resigned this plan later, he gave some of N. Bezobrazov’s personal and ideological features to another character – Artemy Pavlovich Gaganov, the mastermind of the local villeinage opposition coterie. This hypothesis develops M. Dolbilov’s supposition. At the end of the article, we map out avenues for further research.

Key words: F.M. Dostoevsky; the novel “Devils”; draft notes; Stavrogin; V.P. Bezobrazov; N.A. Bezobrazov; peasants’ reform; “the Vest’ party”.

Эта статья будет выстроена вокруг двух гипотез, обе из них принадлежат не нам. Наша скромная задача в том, чтобы предложить возможную аргументацию в пользу этих предположений и выявить их взаимосвязь. Обе гипотезы указывают на важные факты творческой истории романа Достоевского «Бесы», дополняя наше представление о движении писательского замысла. Начнем с гипотезы, по-видимому, впервые предложенной Р.Г. Назировым в черновых материалах к его незаконченной монографии.

В записной тетради № II (РГБ, ф. 93, I.1.4), наброски в которой условно относятся к январю – марту 1870 г., на стр. 76 Князь (прообраз Ставрогина) дважды сравнивается с неким *Безобразовым*. Первый раз эта фамилия появляется на полях в верхней части листа. Достоевский развивает одну и ту же фабульную ситуацию: вернувшись в губернский город после долгого отсутствия, Князь связывается с Нечаевым (он же Студент, будущий Петр Верховенский) и становится соучастником убийства, жертвой которого, по всей видимости, является Ш. (Шапошников, Шатов). В планах Достоевского степень и смысл соучастия Князя варьируются. Писатель отображает несколько возможных версий сюжета: в первом случае «Нечаев Князя в убийство втягивает и убийцей делает»; во втором преступные намерения Нечаева, очевидно, расстраиваются: «Князь гораздо сильнее и пронизывает Нечаева<, > желающего его сделать убийцей»; в третьей версии «Князь соблазняется уже убить; но убийство совершается поскорей без него, по легкомыслию Нечаева» – здесь речь о непосредственном участии Князя в злодеянии уже не идет, но именно *совпадение* ошеломляет героя, в ре-



зультате чего тот раскаивается и даже идет на чистосердечное признание властям; запись под номером (4) не является самостоятельным сюжетным вариантом, в ней Достоевский конкретизирует психологическую канву событий: «Князь страстно любит воспитанницу и в то же время обида от моего крепостного!» К этому пункту, который в конечном счете окажется едва ли не самым важным в анализе, мы еще вернемся.

В тетради Достоевский вписывает сравнение Князя с Безобразовым на полях, соединяя этот фрагмент с первым пунктом. Именно так расшифровывается этот фрагмент и у Е.Н. Коншиной [Записные тетради 1935, 169], и ПСС₁ [Достоевский 1972–1990, XI, 124]: «Нечаев Князя в убийство втягивает и убийцей делает. (Стало быть <, > глуп <, > как Безобразов)».

Второй фрагмент, где появляется Безобразов, встречаем в нижней части страницы. Здесь Достоевский подробно описывает попытки окружающих понять Князя, *разгадать* его, но даже матери героя это оказывается не по силам. «Иные считают его нигилистом (н. пр. мать) да и слывет он вообще За нигилиста. Только Гр-й видит что Это не нигилист (но кто же?) Думает что самонадеянный дурачок (Безобразов) каких много из них. Князь всё смеется, – Это коробит Гр-го. Гр-й думает наконец, что Князь в руках у Нечаева». Гр-й здесь – это Грановский, прообраз Степана Трофимовича Верховенского.

Далее психологический портрет героя становится более многогранным. Князь предстает то в облике шута, то предельно серьезным, то безгранично нежным. Он многое подмечает вокруг себя, внушая собственной матери страх. Наконец, и Нечаев понимает, что не сможет вынудить Князя исполнить убийство. Намеченный план пришлось отвергнуть, но теперь Нечаев знает, что Князь осведомлен о его цели. Он вынужден избегать Князя и питать на его счет подозрения. Как видно из нашего пересказа, весь текст в нижней половине страницы продолжает второй фабульный вариант, предполагающий психологическую победу Князя над Нечаевым и отмену покушения – во всяком случае, попытку втянуть в него Князя и «повязать» пролитой кровью.

Тематическая и смысловая связь двух фрагментов на странице дала повод к текстологическим расхождениям при расшифровке. Большую часть текста на с. 76 пересекает четкая диагональная черта. По мнению текстологов ПСС₁, эта линия соединяет пункт 2 вверху страницы с текстом внизу, который начинается со слов «и решает разом убийство другим путем...». Текст продолжается на следующей странице [см.: Достоевский 1972–1990, XI, 124]. Из процитированного примечания остается не совсем ясна судьба промежуточного текстового фрагмента: исключен ли он Достоевским, оставлен ли в качестве основного текста или переключен в факультативный? Трактовка Е.Н. Коншиной определеннее и проще: с точки зрения исследовательницы, весь текст, начиная с пункта 3 в верхней части страницы и до самого ее конца был писателем вычеркнут [Записные тетради 1935, 169–170]. Слабой стороной этой интерпретации оказывается как раз продолжение связного (и не зачеркнутого!) текста на



с. 77. Обратим при этом внимание, что от пункта 3 и до конца с. 76 черновой текст Достоевского может быть прочитан как вместе с «зачеркнутым/не зачеркнутым» куском, так и без него: вариативность прочтений в данном случае не влияет на магистральный сюжет.

Итак, кто же такой *Безобразов*? Н.Ф. Буданова в примечаниях к записной тетради II ограничивается достаточно сжатым пояснением: «Очевидно, речь идет о В.П. Безобразове (1828–1889), русском экономисте и публицисте» [Достоевский 1972–1990, XII, 343]. Данное толкование представляется недостаточно обоснованным. Владимир Павлович Безобразов был одним из виднейших либеральных экономистов своего времени. Современникам он запомнился как авторитетный публицист по вопросам государственного права, теории местного самоуправления, проблемам поземельного кредита и промышленности. Кроме того, Безобразов был заметным участником литературной жизни, в частности, был владельцем успешной частной типографии на Васильевском острове. У Безобразова в 1871 г. будет напечатано отдельное издание «Вечного мужа» Достоевского. Сам писатель должен был знать Безобразова по меньшей мере с конца 40-х гг. Владимир Безобразов принадлежал к тому же кругу недавних либералов, а ныне основателей и завсегдатаев молодежных интеллектуальных кружков, что и М.В. Петрашевский, Н.А. Спешнев, Н.С. Кашкин, Е.С. Есаков, А.И. Европеус, Е.И. Ламанский и др. Безобразов посетил по меньшей мере одно собрание у А.Н. Плещеева [Дело петрашевцев, III, 24, 309, 314]. Именно об этом посещении вспоминает Достоевский в показаниях Следственной комиссии по делу петрашевцев [Достоевский 1972–1990, XVIII, 170]. Позиции Достоевского и В.П. Безобразова по ряду значимых общественных вопросов можно считать *сходными*: так, в статье «Наши “охранители” и наши “прогрессисты”», напечатанной в октябрьской книжке «Русского вестника» за 1869 г., Владимир Безобразов, как и Достоевский, развивает мысль о политическом родстве леворадикальной и олигархической оппозиции: оба политических течения сознательно раздувают общественные проблемы с целью торпедировать благотворные правительственные реформы. Статья вызвала крайне болезненную реакцию М.Е. Салтыкова-Щедрина. Писатель счел отождествление позиций «Отечественных записок» и газеты «Весть» нечистоплотным и низкопробным полемическим приемом. В ответном тексте «Человек, который смеется» (1869) Щедрин писал: «Для чего могла понадобиться подобная подтасовка? – этого одного вопроса достаточно, чтоб смутить каждого» [Салтыков-Щедрин 1965–1977, IX, 142]. З.С. Борщевский помещал статью В.П. Безобразова в общий контекст кампании против «Отечественных записок», вышедших под редакцией Салтыкова с лета 1868 г. Кроме того, Борщевский обращал внимание на письмо Достоевского А.Н. Майкову 18 февраля (1 марта) 1868 г., которое в точности предвосхищает тезисы статьи Безобразова: «А что Салтыков на земство нападает, то так и должно. Наш либерал не может не быть в то же самое время закоренелым врагом России и сознательным. Пусть хоть что-нибудь удастся в России или в чем-нибудь



ей выгода – и в нем уж яд разливается. Я это тысячу раз замечал. Наша крайняя либеральная партия в высшей степени стакнулась с “Вестью”, и не может быть иначе» [Достоевский 1972–1990, XXVIII, 258; Борщевский 1956, 159–162]. Те же идеи находят отражение и в замысле «Бесов». Губернаторша фон Лембке отстаивает «принцип крупного землевладения. Из тех именно консерваторов, которые не прочь связаться с нигилистами, чтоб произвести бурду» (РГБ, ф. 93, I.1.5, с. 60) [Достоевский 1972–1990, XI, 234]. Ту же подоплеку имеет и другая запись: «Некоторое время Княгиня бредила о боярской партии и сошлась с Нечаевым, ибо нигилисты с боярами сходятся. Уверена, что и Князь боярин» (РГБ, ф. 93, I.1.4) [Достоевский 1972–1990, XI, 101]. *Княгиня* в процитированном отрывке – это прообраз Варвары Петровны Ставрогиной.

Первым, кто отверг версию Н.Ф. Будановой, следует, по-видимому, считать Р.Г. Назирова. В материалах своей незаконченной монографии уфимский ученый утверждал: Достоевский в данном случае пишет «о надменном крепостнике Николае Безобразове, одном из глашатаев аристократической оппозиции против реформ Александра II. Этот Безобразов в 1862 году выступил с предложением пересмотреть “Положения 19 февраля 1861 года”, а в 1863 явился одним из основателей газеты “Весть”, которая ставила целью “исправление ошибки 19 февраля 1861 года” – т.е. требовал реставрации крепостного права» [Назирова 2013, 61–62]. Несмотря на убедительность этой гипотезы, она нуждается в дополнительных разъяснениях, каковые и будут представлены в нашей статье. Если с Князем в комментируемом отрывке соотносится не кто иной, как Николай Безобразов, то почему он *самонадеянный дурачок*?

Николай Александрович Безобразов (1816–1867) принадлежал к одной из ветвей старинного дворянского рода Безобразовых и был племянником А.Ф. Орлова – участника подавления декабристского восстания, успешного дипломата, начальника III отделения и командующего корпусом жандармов. При Александре II Орлов на посту председателя Государственного совета и Комитета министров будет привлечен к подготовке основных положений крестьянской реформы до тех пор, пока в 1860 г. не выйдет в отставку по болезни. Сподвижником Николая Безобразова по работе в газете «Весть» и помещичьей оппозиции станет его родной брат Михаил Безобразов (1815–1887). Младший брат Николая и Михаила Федор Александрович Безобразов (1820–1866) был соучеником Достоевского по Инженерному училищу (с января 1838 г.), а затем и его сослуживцем (в 1843–1844) в Чертежной Инженерного департамента (см. [Якубович 1983, 181; Маскевич, Тихомиров 2013, 97, 98, 100]).

В 1835 г. Николай Безобразов оканчивает юридический факультет Петербургского университета, а в 1838 г. защищает магистерскую диссертацию. Ученая степень по правоведению сыграла двойную роль в интеллектуальной биографии Безобразова-публициста и в становлении его репутации. Защищая социальный статус и благосостояние крупных землевладельцев, он часто апеллировал к действующим законам и правовым



обычаям. Очевидно, поэтому Безобразов считал полезным напоминать читателю о своей компетентности в юридических вопросах (см. [Безобразов 1858], [Безобразов 1860], [Безобразов 1862]). В самом прибавлении не было ничего необычного или курьезного, но поскольку теории, которые автор пытался освятить своей ученой степенью, многим современникам казались экзотическими или вовсе абсурдными, словосочетание «магистр правоведения (законоведения) Безобразов» стало восприниматься иронически. Н.Г. Чернышевский посвятил разбору безобразовских построений отдельный фельетон в № 8 «Свистка». Само заглавие публикации – «Опыты открытий и изобретений. Г. Магистр Н. де-Безобразов – псевдоним!» – обыгрывает не только ученые, но и аристократические претензии Безобразова. 26 сентября 1862 г. министр внутренних дел Валуев записывает в своем дневнике: «Перед обедом был у меня Безобразов – магистр правоведения. Между им и сумасшедшим различия немного» [Валуев 1961, 191].

В дореформенный период Николай Безобразов делает хорошую административную карьеру. Прослужив около десяти лет в министерстве иностранных дел, он становится чиновником особых поручений при управляющем делами Комитета министров, числится по I отделению Собственной Его Императорского Величества канцелярии. К 36 годам Безобразов – камергер, действительный статский советник, уездный предводитель дворянства в Петербургской губернии [Войналович, Кармазинская 1989, 199]. Через несколько лет положение молодого чиновника кардинально изменится: он будет втянут в водоворот политической борьбы и проиграет ее. Карьера Безобразова будет разрушена, а сам он станет фигурой во многом анекдотической.

Еще до активной фазы подготовки крестьянской реформы большинство дворянских интеллектуалов понимало: Россия, вслед за Европой, стоит на пороге серьезных классовых трансформаций, и классу помещиков суждено либо исчезнуть, либо приспособиться к новым реалиям. Газета «Весть» мыслилась как орган крупных землевладельцев, не готовых утрачивать свою классовую идентичность. Они не желали ни растворяться в земстве, ни делиться правом политического представительства с другими сословиями, ни слагать с себя былых прерогатив, *даже признавая необходимость отмены крепостного права*. Вопрос состоял не в том, освободят ли крестьян, а в том, как это отразится на общественном статусе и финансовом благополучии бывших крепостников.

Одним из программных документов олигархической оппозиции стали «Предложения дворянству» (1862) Николая Безобразова, изданные отдельной брошюрой в Берлине. Главное, что тревожит автора «Предложений», – лишение помещиков их прежней власти на местах. Безобразов разделяет два юридических источника, на которых основано само существование дворянства как сословия. Во-первых, это Манифест о вольности дворянства (1762), подписанный императором Петром III, и Жалованная грамота дворянству (1785), подписанная Екатериной II. Для Безобразова эти документы священны – они сопоставимы с Великой хартией вольностей, это



настоящая дворянская конституция. Положение о поместных крестьянах, составившее основу реформы 1861 г., считает Безобразов, прямо противоречит букве и духу этих еще никем не отмененных указов, нарушая неприкосновенность дворян и их имущества. Вторым источником сословного статуса дворянина является право землевладения. Переход земли под власть крестьянской общины таит в себе множество угроз и бедствий. «Отделение помещичьей земли, в виде мирской или общественной, порождает к сей земле двух собственников: одного – по праву вечного владения; а другого – по праву вечного пользования. Эти два права несовместны: ибо к одному и тому же предмету двух собственников существовать не может. <...> Признание в *общине* прав гражданства и самобытной личности есть явление совершенно новое в нашем законодательстве: это – опыт... несколько носящий на себе признаки *коммунизма*... и который вряд ли оправдается успехом...» [Безобразов 1862, 18–19]. Общинное владение землей скоро приведет деревню к нравственному упадку, а усадьбы хозяйства – к гибели. Витиеватый стиль автора наглядно раскрывается в том абзаце брошюры, где поясняется, что передача земли в собственность нерадивым и бесхозяйственным крестьянам ослабит «естественный будильник, понуждающий всех и каждого к неусыпному труду» [Безобразов 1862, 28].

Подобная система суждений была типична для «партии “Вести”», которую куда чаще обвиняли не в желании реставрировать крепостное право, а в стремлении развязать войну помещиков со своими бывшими крепостными – войну за права собственности на землю, право аренды наделов, за раздел доходов и право местного самоуправления (о последнем речь чуть ниже). Напомним, что именно этим рецептам следует главный герой сказки Щедрина «Дикий помещик» (1869). На протяжении всей сказки помещик читает газету «Весть», до тех пор пока издание не конфискует у него капитан-исправник.

Вестевцы, по всей видимости, сознательно взяли курс на дискредитацию крестьян как потенциальных собственников земли, что также работало на *специфическую* репутацию издания. Призыв к борьбе за имущественные права помещиков естественно сочетался в сознании вестевцев с проповедью антиэгалитаризма. Авторы «Вести» последовательно разоблачали неуместную, на их взгляд, идеализацию крестьянского мира, издевательски называли славянофильское учение «мужикофильским». В начале 1860-х гг. на эти голоса обращал внимание и Достоевский: «А теперь вот начинаются даже признаки какого-то желания зла нашему мужику, какого-то отмщения ему за то, что до сих пор все так за него стояли и так за него распинались. Проглядывает даже ненависть. Это мы особенно заметили в новом органе, в газете “Русский листок”^{***}. Это самый куражливый из всех новых органов» [Достоевский 1972–1990, XX, 69]. Далее писатель оговаривался, что не считает причиной подобных выпадов со стороны редактора газеты В.Д. Скарятин «пошлое плантаторское мщение», а крайности

^{***} Препрежнее название газеты.



в изображении мужиков демократическими авторами в самом деле имеют место. Тем не менее едва ли почвенник Достоевский мог сочувствовать тону подобных публикаций.

Была ли, с точки зрения Николая Безобразова, альтернатива реформе 1861 г.? Обратимся к его самому известному сочинению – «Об усовершенствовании узаконений, касающихся до вотчинных прав дворянства» (1858). В ней Безобразов предложил внимательнее изучить свод законов Российской империи. Освобождение крестьян с землей приведет, с точки зрения магистра, к ненужным социальным потрясениям, создаст период нестабильности и неопределенности, опасный для государства и граждан. Чтобы найти верное решение, нужно точно определить цель предполагаемой крестьянской реформы. Эта цель – облегчение положения крепостных, возвращение им человеческого достоинства. Крестьянин должен перестать быть товаром. Однако, как открыл Н. Безобразов, отношение помещиков к крестьянам как к рабам и живому товару и так не соответствует действующим законам. Причина злоупотреблений кроется в смешении двух видов права, при помощи которых регулируется сельская жизнь: собственно крепостного права и права вотчинного (поместного) управления. Помещик является единственным и безусловным собственником земли. Он же управляет жизнью поместья. Смешение обоих прав привело к возникновению ошибочного представления, будто сами крестьяне прикреплены к земле, т.е. приравниваются к имуществу хозяина земли. Такой правовой нормы никогда не существовало. Следовательно, чтобы прекратить произвол, достаточно упорядочить отношения крестьян к помещикам и издать Вотчинный устав, не допускающий превратных толкований закона. В частности, Безобразов предложил «исправить форму составления купчих крепостей, выключив из оной исчисление душ», а также «изменить редакцию всех статей свода законов, касающихся до помещичьей власти, назвав ее правом вотчинного или поместного управления; должно исчезнуть название крепостное право в применении его к людям...» Что касается крепостных, то для них Безобразов предлагает новое название – «люди, в помещичьем ведомстве состоящие».

Современники встретили эту программу с недоумением и насмешкой. Уже известный нам однофамилец магистра законовещения, Владимир Безобразов иронизировал: «Итак, вот вся тайна великого дела, над которым ломает себе голову бедная Россия, над которым трудятся наши писатели и помещики! Простое недоразумение, более ничего» [–д-ь 1858, 156].

Подробный и уничтожающий разбор сочинения Н. Безобразова составил для «Колокола» Н.П. Огарев. С его точки зрения, главный вред от записки камергера в том, что она юридически обосновывает возможность закрепить земли только за помещиками, одарив их правом стгонять крестьян с наделов за малейшие провинности [Огарев 1858, 118]. Как и Владимир Безобразов, Огарев не может пройти мимо «иезуитских» рекомендаций Николая Безобразова, снабжая обширные выписки из сочинения комментариями: «Изменить название и оставить факт! Это крайний



предел иезуитизма. <...> Как ни называй Федула Клеопатрой, он все-таки останется Федулом» [Огарев 1858, 120]. Советы Безобразова произвели сильное впечатление и на Герцена, отозвавшегося на них в статьях «Колокола» «Фанатик паспортов» и «1 июля 1858» (см. [Герцен 1954–1966, XIII, 288, 297]).

В 1860 г. в Берлине вышел первый том «Материалов для истории упразднения крепостного состояния помещичьих крестьян в России в царствование императора Александра II». Подробный анализ этого труда представлен в одной из работ М.Д. Долбилова. Долбилов приводит примеры того, как под влиянием оценок, данных составителем «Материалов», люди, принимавшие непосредственное участие в разработке и практической реализации реформы, исправляли свои же воспоминания, переставая безоговорочно доверять собственному опыту. Таким образом, «это сочинение заложило традицию мифотворчества вокруг реформы, укорененную в научном сознании и неустранимую без скрупулезной саморефлексии» [Долбилов 2004, 271] (см. также [Захарова 1984, 21]). Авторство книги вызывает разногласия исследователей. Составителем «Материалов», как правило, называют гофмейстера, сенатора Д.П. Хрущова (1816–1864). Некоторые исследователи считают «Материалы» плодом коллективной работы и дополняют список составителей именами Н.А. Милютин и В.А. Черкасского (см. [Долбилов 2004, 269–270]).

В книге обнаруживаем указание на интересный для нашего анализа сюжет. Как пишет автор, Николай Безобразов «приобрел около этого же времени весьма жалкую известность своею бессмысленною оппозициею против причисления его как домовладельца к составу С. Петербургского городского общества, которое он называл средним сословием. Вообще он отличался надменностию, глубокою самоуверенностию и какими-то превратными понятиями о необходимости исключительного положения дворянства, которые излагал в пышных, но нелепых фразах» [Материалы 1860, 253–254].

Если автор книги действительно Хрущов, то перед нами свидетельство непосредственного участника происшествия, так как именно он в 1858 г. был старшиной Санкт-Петербургской городской думы. Городская дума, пришедшая на смену прежней Шестигласной думе, к тому времени существовала уже около двенадцати лет. В 1840-е гг. Н.А. Милютин, в ту пору молодой руководитель городского отделения хозяйственного департамента Министерства внутренних дел, разработал по поручению министра Перовского проект нового городского положения, утвержденный императором Николаем I в 1846 г. Как вспоминала вдова реформатора, М.А. Милютин, несмотря на благоволение царя, реформа городского управления была встречена в штыки: столичное дворянство было недовольно тем, что теперь оно составляло всего лишь пятую часть депутатов, помещики были «унижены» необходимостью заседать совместно с «мужиками», а «сама обстановка этих заседаний (кафедра для речей, стенографирование, публичность) напоминала парламентские порядки» [Зайцев 2016, 278].



Согласно мемуарам Милютиной, главным врагом думы с самого начала оказался именно Н.А. Безобразов. «Исполненный дворянской спеси, он уже тогда интриговал против Николая Алексеевича и всячески ему противодействовал» [Милютин 1899, 47]. Тем не менее подрывная работа Безобразова долгое время не оказывала серьезного воздействия как на думу, так и на карьеру Милютин.

Новый импульс борьбе дворянских консерваторов с думой придает назначение в 1854 г. военным генерал-губернатором Петербурга П.Н. Игнатьева. По воспоминаниям М.А. Милютиной, Игнатьев с самого назначения искал удобного повода атаковать депутатское собрание [Милютин 1899, 47]. Повод представился летом 1858 г. В это время городская дума решила прислать всем *без исключения* петербургским домовладельцам почетные обывательские грамоты, подтверждавшие их право участвовать в управлении городом при помощи выборных лиц. Такой документ был прислан и камергеру Безобразову, устроившему в ответ целую политическую акцию. Безобразов вернул свой диплом через управляющего домом, прибавив к этому письмо, в котором давал понять, что не только не нуждается в таких документах, но что городская дума *не имела права* как высылать ему что-либо подобное, так и требовать каких-либо официальных действий с его стороны. Старшина думы, гофмейстер Д.П. Хрущов, изумившись поведением аристократа, решил обнародовать всю историю через журнал «Русский вестник». Обратимся напрямую к октябрьской книжке издания, чтобы полнее представить себе случившееся.

В небольшой заметке «Современной летописи» цитируется сообщение, переданное управляющим камергера, неким губернским секретарем Гороховцевым: «...грамоту эту его превосходительство не находит для себя нужною; ибо права свои на дом он основывает на крепостном документе; принадлежность же его к дворянскому сословию удостоверяется дворянскою грамотою» [Современная летопись 1858, 343]. Когда же городской голова запросил объяснений лично от Безобразова, а не от третьих лиц, то получил ответ от военного генерал-губернатора. Ответ, в частности, гласил: «В прошении, поданном на имя г. С.-Петербургского военного генерал-губернатора, г. Безобразов присовокуплял, что, принадлежа к одному из родов древних великороссийских дворян московских, он и семья его имеют уже на это установленные грамоты, о причислении же к городскому обществу они не просили и до времени просить не желают. Он указывал также на то, что в силу статей 458, 459 и 460 IX т. Св<ода> Зак<онов> городское общество непосредственно составляется городскими обывателями в особенности, то есть лицами, причисленными к среднему роду людей» [Современная летопись 1858, 344].

Официальный ответ думы на безобразовский демарш полон неприкрытой иронии по отношению к гордому дворянину: «...отказ г. Безобразова в принятии обывательской грамоты, основанный, как видно из прошения его, на опасении быть причисленным к *среднему роду людей, тогда как он принадлежит к одному из родов древних великороссийских дворян*



московских, не имеет со стороны закона никакого оправдания» [Современная летопись 1858, 345]. В результате городская дума вынесла Безобразову нечто вроде общественного порицания. Этот-то документ и попал в редакцию «Русского вестника». Скорее всего, Н.А. Безобразовым была задумана провокация с целью показать несерьезность, правовую несостоятельность думы, но с публикацией думского постановления ситуация вышла из-под контроля: почтенный сановник был выставлен на посмешище. Фраза из письма в думу о нежелании принадлежать к «людям среднего рода» стала известным печатным курьезом. «Безобразов и Игнатъев очутились в пренеприятном положении, – записывает в своем дневнике 19 ноября 1858 г. цензор А.В. Никитенко. – Решение свое (протокол) Дума напечатала для рассылки членам, но оно ходило по городу и, путешествуя из рук в руки, дошло до Москвы, где Катков и тиснул его целиком в своем журнале» [Никитенко 1955, 44]. Явный и каламбурный намек на описанную историю находим и в заключении статьи Владимира Безобразова «Аристократия и интересы дворянства» (1859): «...невозможно призывать на помощь безобразные сословные притязания, чуждые нам теории о каких-то различиях высшего, среднего и низшего рода людей; при этом необходим дружный союз всех элементов общества» [В. Безобразов 1882, 264].

Неизвестно, в какой степени все произошедшее после октябрьской публикации было запланированным эффектом. Так или иначе, взбешенный Безобразов обратился за покровительством к своему дяде – главе российского правительства А.Ф. Орлову. Конфликт Безобразова с городскими депутатами стал предметом рассмотрения всего правительства. «Буря разразилась страшная; содрогнулся совет министров. <...> Думу обвиняли в государственной измене, и обвинение это бросалось главным образом на Николая Алексеевича...» [Милотина 1899, 48] По словам М.А. Милотиной, только личное заступничество перед царем министра внутренних дел С.С. Ланского спасло ее мужа от отставки, позволив ему в скором времени принять самое активное участие в подготовке великих реформ. Петербургская городская дума также устояла, получив от Совета министров лишь выговор и повеление изменить городское положение.

И все же анекдотическая история имела ряд серьезных последствий. Скандал с Думой, несмотря на то что Н.А. Милотин не имел к нему личного отношения, закрепил за ним репутацию «красного», чрезмерно радикального реформатора, которому нельзя всецело доверять. Оппоненты либеральных реформистов усилили свои аппаратные позиции. Неприятные последствия постигли и русскую печать. 7 декабря 1858 г. Никитенко записывает в дневнике, что ряд неосторожных публикаций последнего времени, включая «знаменитый думский протокол» навлекли опалу на «Русский вестник», а главное, привели к отставке лояльного либеральным журналам цензора Н.Ф. фон Крузе [Никитенко 1955, 48]. Крузе, в самом деле, пользовался уважением, и перспектива его отставки, последовавшей в 1859 г., в конце 1858 г. воспринималась современниками очень болез-



ненно (см. письма А.И. Кошелёва от 21 ноября 1858 г. и И.С. Аксакова от 28 ноября 1858 г. В.А. Черкасскому [Трубецкая 1901, 237, 242]). В этой статье у нас нет возможности подробно осветить деятельность и причины карьерного фиаско Крузе, поэтому сошлемся на работу С.А. Репинецкого [Репинецкий 2011]. Для нас важно, что по крайней мере часть современников (Никитенко, Кошелёв, Иван Аксаков) соотносила это событие со скандалом вокруг «Русского вестника», что явно не улучшало репутацию Николая Безобразова. 20 октября 1867 г. князь В.Ф. Одоевский, не раз бывший свидетелем публичных выступлений Безобразова, после его кончины записывает в дневнике: «Умер Николай Безобразов. “Весть”, объявляя о его смерти, говорит, что он был ее основателем. Что же мудреного, что “Весть” достигла до настоящего своего безобразия. Ник. Безобразов был помешан на противудействии 19-му февраля, и на политическом значении дворянства. Одну статью он подписал: дворянин Божию милостию» [Одоевский 1935, 235].

Попробуем еще раз восстановить сюжет наброска, сделанного Достоевским на с. 76–77. Князь (Ставрогин) после некоторого отсутствия возвращается в родной дом. Крепостное право давно отменено, сословия движутся навстречу друг другу. Князь, очевидно, влюбляется в Воспитанницу (Дарью Шатову) – сестру Ш. Параллельно завязываются отношения с Красавицей (Лизой Тушиной). Княгиня (Варвара Петровна) одновременно восхищается сыном и боится его. Грановский (Степан Трофимович) пытается *разгадать* Князя, но оба его предположения оказываются неверны: Князь ни нигилист, ни аристократ. В противоположность ему Княгиня «оставаясь аристократкой» и становится Нигилисткой». Очевидно, в ней еще живут сословные предрассудки: указывая сыну на пьяную жену Ш., она, намекая на его чувства к Воспитаннице, замечает: «Вон какая родня будет!» Между тем Воспитанница отвергает предложение руки и сердца от Князя, поскольку боится его таинственной и непредсказуемой натуры. В этом она признается брату. Вероятно, на этой почве между Ш. и Князем должен завязаться какой-то конфликт, о котором узнает Нечаев (Петр Верховенский). Нечаев пытается подчинить себе Князя, сделав его вольным или невольным соучастником убийства. Как видим, пока общий сюжетный рисунок достаточно близок сюжетным линиям окончательной версии романа. В наброске очевидно пропущен тот конфликт, который мог бы поставить такого человека, как Князь, перед этическим выбором: убивать ему Ш., или нет? Мы можем предположить, что на данном этапе работы над романом, именно в сущности конфликта между Князем и Ш. заключается то единственное решение, которое должен принять будущий Ставрогин. Не находя достаточно убедительной логической цепочки, Достоевский на двух листах составляет что-то вроде панорамы разных возможных развязок конфликта. Вероятно, писатель пытался восстановить недостающее композиционное звено по тому, станет ли Князь убийцей, или нет, пойдет ли на поводу у Нечаева.

Одним из возможных вариантов сюжетного перехода становится ото-



ждество героя с «дурачком Безобразовым». Здесь Безобразов – это глупый и самонадеянный аристократ, способный убить своего бывшего крепостного из самолюбия, барской спеси, нелюбви и недоверия к мужикам. Способность к убийству становится главной чертой, определяющей всего героя.

В романе этот сюжет в итоге трансформируется. Именно к Ставругину постоянно применяются такие эпитеты, как «барчонок», «барич», «принц». Более того, именно к *аристократизму* Ставругина апеллирует в одной из сцен Петр Верховенский: «Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен!» [Достоевский 1972–1990, X, 323–324]. Однако Достоевский резко переворачивает коллизию, наметившуюся в записной тетради. Аристократ, принц, солнце, Ставругин выдерживает пощечину *как раз от своего бывшего крепостного*. Хроникер уделяет этой сцене особенное внимание, анализируя мельчайшие ее подробности (см. [Достоевский 1972–1990, X, 164–165]). Такая психологическая детализация представляется неслучайной по целому ряду причин, но в том числе и в связи с «безобразовским наброском». В личной переписке с нами М.Д. Долбилов поделился предположением, что носителем ценностей аристократической оппозиции, которые так рьяно пропагандировала «Весть», был в романе не кто иной, как Артемий Павлович Гаганов, что, правда, подтверждается целым рядом указаний. Мы не рискуем утверждать, что Николай Безобразов как прототип «отдан» именно этому персонажу. Однако все карикатурное, гротескное, примитивное, что есть в русском «лордстве», Достоевский, несомненно, делегирует младшему Гаганову. Писатель определенно удаляет образ Ставругина от того типажа, которому соответствует характеристика «самонадеянный дурачок».

Основной вопрос, беспокоящий пристрастный аристократический круг во время дуэли Ставругина с Гагановым: соответствуют ли ставругинские поступки неписанным нормам сословной чести? Доброе имя Николая Всеволодовича спасает Юлия Михайловна фон Лембке – жена нового губернатора, поклонница «партии “Вести”», при этом заигрывающая с демократической молодежью: «Разве возможно удивление, что Ставругин дрался с Гагановым и не отвечал студенту? Не мог же он вызвать на поединок бывшего крепостного своего человека!» [Достоевский 1972–1990, X, 233]

Излишне пояснять, что это объяснение не имеет ничего общего с подлинной мотивацией поступков Ставругина, сознательно деконструирующего дворянский этос на протяжении всего повествования (в том числе в сценах с отцом и сыном Гагановыми).

ЛИТЕРАТУРА

1. Безобразов В.П. Государство и общество. Управление, самоуправление и судебная власть. Статьи. СПб.: Типография В. Безобразова и комп., 1882. 734 с.
2. Безобразов Н.А. Об усовершенствовании узаконений, касающихся до вотчинных



прав дворянства. Берлин: Э. Бок, 1858. 42 с.

3. Безобразов Н.А. По вотчинному вопросу мнение и развязка. Соч. Николая Безобразова, магистра законовения. Берлин: В. Behr (E. Bock), 1860. 88 с.

4. Безобразов Н.А. Предложения дворянству. Берлин: В. Behr (E. Bock), 1862. 107 с.

5. Борщевский З.С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М.: Гослитиздат, 1956. 392 с.

6. Валуев П.А. Дневники П.А. Валуева, министра внутренних дел: В 2 т. Т. 1. М.: Издательство АН СССР, 1961. 422 с.

7. Войналович Е.В., Кармазинская М.А. Безобразов Николай Александрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1989. С. 198–199.

8. Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Издательство АН СССР, Наука, 1954–1966.

9. Дело петрашевцев. Т. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1951. 519 с.

10. Долбилов М.Д. Полезная недостоверность: о критике мемуарных сочинений творцов крестьянской эмансипации // «Цепь непрерывного предания...»: Сб. памяти А.Г. Тартаковского. М.: РГГУ, 2004. С. 266–294.

11. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

12. –д-ъ [Безобразов В.П.] Свет из Милана по крестьянскому вопросу, или Дума русского патриота под липами (Unter den Linden) // Русский вестник. 1858. Т. XV. Современная летопись. С. 153–158.

13. Зайцев М.В. Николай Милютин и реформа городского самоуправления 1846 года в Санкт-Петербурге // Известия Саратовского университета Новая серия. Серия «История. Международные отношения». 2016. № 3. С. 275–282.

14. Записные тетради Ф.М. Достоевского / Подг. Е.Н. Коншиной, И.И. Игнатовой. М.; Л.: Academia, 1935. 472 с.

15. Захарова Л.Г. Самодержавие и отмена крепостного права в России: 1856–1861. М.: Издательство МГУ, 1984. 254 с.

16. Маскевич Е.Д., Тихомиров Б.Н. Достоевский в Чертежной Инженерного департамента (Новые материалы к биографии, 1843–1844 гг.) // Неизвестный Достоевский. 2019. № 2. С. 94–109.

17. Материалы для истории упразднения крепостного состояния помещичьих крестьян в России в царствование императора Александра II. Vol. 1. Берлин: F. Schneider, 1860. 416 с.

18. Милютина М.А. Из записок Марии Аггеевны Милютиной // Русская старина. 1899. Т. 97. Вып. 1. С. 39–65; Вып. 2. С. 265–288; Вып. 3. С. 575–601.

19. Назиров Р.Г. <Материалы к монографии о романе Ф.М. Достоевского «Бесы»> // Назировский архив. 2013. № 2. С. 6–83.

20. Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. Т. 2. [М.; Л.:] ГИХЛ, 1955. 652 с.

21. [Огарев Н.П.] Разбор брошюры Н. Безобразова «Об усовершенствовании узаконений, касающихся до вотчинных прав дворянства» // Колокол. 1858. Лист 15. 15 мая. С. 117–122.

22. Одоевский В.Ф. «Текущая хроника и особые происшествия». Дневник //



Литературное наследство. Т. 22/24. М., 1935. С. 79–308.

23. Репинецкий С.А. Московский цензурный комитет и политика в отношении печати накануне отмены крепостного права // Российская история. 2011. № 2. С. 109–116.

24. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.

25. Современная летопись Русского вестника. Т. 17. Октябрь. Кн. 2. М.: типография Каткова, 1858. 382 с.

26. Трубецкая О.Н. Материалы для биографии кн. В.А. Черкасского. Т. 1. Кн. 1. М.: Типография Г. Лиснера и А. Гешеля, 1901. 174 с.

27. Якубович И.Д. Достоевский в Главном Инженерном училище (Материалы к летописи жизни и творчества писателя) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 179–186.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Maskevich E.D., Tikhomirov B.N. Dostoyevskiy v Chertezhnoy Inzhenernogo departamenta (Novyye materialy k biografii, 1843–1844 gg.) [Dostoevsky at the Drafting Room of the Engineering Department. New Materials for a Biography, 1843–1844]. *Neizvestnyy Dostoyevskiy*, 2019, no. 2, pp. 94–109 (In Russian).

2. Nazirov R.G. <Materialy k monografii o romane F.M. Dostoyevskogo “Besy”> [<Materials for the Monograph on “Devils” by F.M. Dostoevsky>]. *Nazirovskiy arkhiv*, 2013, no. 2, pp. 6–83 (In Russian).

3. Repinetskiy S.A. Moskovskiy tsenzurnyy komitet i politika v otnoshenii pechati nakanune otmeny krepostnogo prava [Moscow Censorship Committee and the Printing Policy on the Eve of Emancipation Reform]. *Rossiyskaya istoriya*, 2011, no. 2, pp. 109–116 (In Russian).

4. Zaytsev M.V. Nikolay Milyutin i reforma gorodskogo samoupravleniya 1846 goda v Sankt-Peterburge [Nikolay Milyutin and the Municipality Reform of 1846 in Saint-Petersburg]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta Novaya seriya. Seriya “Istoriya. Mezhdunarodnyye otnosheniya”*, 2016, no. 3, pp. 275–282 (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Dolbilov M.D. Poleznaya nedostovernost’: o kritike memuarykh sochineniy tvortsov krest’yanskoy emansipatsii [The Useful Unreliability: on the Critic of the Memoirs by the Creators of Peasants’ Emancipation]. “*Tsep’ nepreryvnogo predaniya...*”: *Sb. pamyati A.G. Tartakovskogo* [“A Chain of An Uninterrupted Story”: Edited Collection of Essays in Memoriam A.G. Tartakovsky]. Moscow, RSUH Publ., 2004, pp. 266–294 (In Russian).

6. Voynalovich E.V., Karmazinskaya M.A. Bezobrazov Nikolay Aleksandrovich [Bezobrazov Nikolay Aleksandrovich]. *Russkiye pisateli 1800–1917. Biograficheskoy slovar’* [Russian Writers. A Dictionary of Biographies], vol. 1. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1989, pp. 198–199. (In Russian).



7. Yakubovich I.D. Dostoyevskiy v Glavnom Inzhenernom uchilishche (Materialy k letopisi zhizni i tvorchestva pisatelya) [Dostoevsky at the Main Engineering School (Materials for the Chronicle of Writer’s Life and Work)]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya*. Vol. 5. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 179–186. (In Russian).

(Monographs)

8. Borshchevskiy Z.S. *Shchedrin i Dostoyevskiy. Istoriya ikh ideynoy bor’by* [Shchedrin and Dostoevsky. The History of Their Ideological Struggle]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1956. 392 p. (In Russian).

9. Zakharova L.G. *Samoderzhaviye i otmena krepostnogo prava v Rossii: 1856–1861* [Czarist Autocracy and the Emancipation Reform in Russia: 1856–1861]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984. 254 p. (In Russian).

Кравчук Игорь Александрович, ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), внештатный научный сотрудник (по договору).

Выпускник аспирантуры СПбГУ. Научные интересы: история русской литературы и общества XIX–XX вв., Ф. М. Достоевский, теория литературы.

E-mail: kolesovan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6799-1967

Igor A. Kravchuk, the Institute of Russian Literature (The Pushkin House), visiting research fellow.

Postgraduate Candidate at St. Petersburg State University. Research interests: the history of Russian literature and society of the 19th-20th centuries, F.M. Dostoevsky, theory of literature.

E-mail: kolesovan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6799-1967



Т.В. Федосеева (Рязань), Л.Г. Дорофеева (Калининград)

МОТИВ СВЯТОСТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Я.П. ПОЛОНСКОГО

Аннотация. Анализируются малоизученные автобиографические произведения позднего периода творчества Я.П. Полонского с эпизодическим привлечением эпистолярия писателя. Для детального рассмотрения выделен мотив святости, инварианты которого служат выражению духовного смысла внутренней жизни центральных персонажей произведений. К исследованию применяется мотивный анализ в сочетании с выборочным ценностным комментарием. Функционально инварианты мотива святости соотносятся с выведенной В.Н. Топоровым типологией. Установлено, что в воспоминаниях Полонского «Старина и мое детство» показан трудный этап личностного становления, связанный с эмоциональным переживанием религиозного опыта семьи. Обнаружено, что героиня стихотворного рассказа Анна Галдина в поисках святости не выдерживает аскетического образа жизни и поддается греху, в то время как герой рассказа «Мечтатель. Юноша 30-х годов XIX века» Вадим Кирилин преодолевает духовные заблуждения и обретает святость. Сюжет героя развивается из конкретно-исторической обстановки в мистическое, а затем – в сакральное пространство. Анализ показал, что мотив святости в изображенном мире трех автобиографических произведений Полонского служит разворачиванию смысла духовных исканий автора как субъекта речи и человека начала модернизации общественного и религиозного устройства русской жизни.

Ключевые слова: Я.П. Полонский; автобиографические произведения в стихах и прозе; поздний период; мотив святости; личностное становление; испытание грехом; путь человека к святости.

T.V. Fedoseeva (Ryazan), L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)

Theme of Sanctitude in Ya.P. Polonsky's Autobiographical Works

Abstract. The article focuses on the under-investigated autobiographical works of Ya. Polonsky's late period of creativity. Sometimes it is done with the help of the collection of his letters. The theme of sanctitude is taken for a detailed analysis, its invariants serve to express the spiritual significance of the central characters' interior life in his works. The author employs the thematic analysis combined with the selective axiological commentary. Functionally, the invariants of the theme of sanctitude are relevant to V. Toporov's typology. It is established that in Polonsky's memoirs "Ancient Times and My Childhood" shows a difficult stage of personal formation associated with the feelings and emotions related to the religious experience of the family. It was found that in her search for holiness, the female protagonist of the poetic story Anna Galdina does not withstand the ascetic lifestyle and succumbs to sin, while the male protagonist of the



story "The Dreamer. A Young Man in the 1830s", Vadim Kirilin, overcomes his spiritual delusions and acquires holiness. The plot of the protagonist develops from a particular historical setting into a mystical one, and then into a sacred space. The analysis showed that the motif of holiness in the depicted world of three autobiographical works by Polonsky serves to unfold the meaning of the author's spiritual quest as a subject of speech and his contemporaries and a person of the beginning of modernization of the social and religious structure of Russian life.

Key words: Ya.P. Polonsky; autobiographical works in poetry and prose; late period; theme of sanctitude; personal formation; ordeal by sin; a man's way to sanctitude.

Большинство автобиографических произведений Я.П. Полонского относится к позднему периоду его творчества и характеризуется пристальным вниманием к проблемам духовной жизни человека и общества. Во многих произведениях поэта остро стоит главный вопрос человеческой жизни: для чего она дана и к чему стремится. Э.А. Полоцкая не без основания утверждает: «К концу жизни Полонского ... чаще звучат религиозные и мистические мотивы. Старость, смерть, мимолетность человеческой жизни – вот что его теперь особенно волнует» [Полоцкая 2006, 31]. Сам поэт свидетельствовал о том, что находит в православии ответ на главный вопрос жизни. Будучи верующим человеком, он говорил о бессмертии человеческой души, которую можно «искалечить» грехом или приблизить к Богу святостью. В 1893 г. Полонский писал великому князю К.К. Романову: «Вечны только грех (пятно на совести) или святость – только то, что искалечило душу, или то, что приблизило ее к подобию Божию – к Богу» (№ 73, л. 18 об. – 19 об., 1 апреля 1893) [цит. по: Данилевская 2019, 217].

В XIX в. слово «святой» в отношении к национальной словесной культуре было определено в «Материалах для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И.И. Срезневского. Наблюдения филолога суммировались в основных сферах применения слова в отношении к Богу («всесовершенный, исполненный святости») или человеку («чистый, непорочный», «праведник, угодник»), к учению православной церкви («ведущий к святости, освящающий»), церковным праздникам и предметам, «к религии и богослужению» [Срезневский 1890–1906, 307–310]. Обобщения Срезневского позволяют свести выраженное в памятниках русской словесности представление о святости человека к двум факторам: субъективному, в обусловленности свойствами личности («чистый, непорочный»), и объективному, в приближении к Богу усилиями души и тела, постом, трудом и молитвой («праведник, угодник»).

Из анализа древнерусских житий В.Н. Топоров вывел понятие о святости в православии как ««сверхчеловеческом» благодатном состоянии», «возрастании в духе, творчестве в духе» [Топоров 1995, 9]. Святость, таким образом, мыслится как процесс обретения утраченной в грехопадении целостности душевного, духовного и плотского, преодоление основных антропологических оппозиций – «вещественного и духовного, тварного и нетварного», того, что разделяет «божественное и человеческое, смертное



и бессмертное» [Живов 1994, 97].

В современном изучении русской литературы XIX в. художественная реализация феномена святости, как правило, устанавливается через влияние древнерусской традиции. Ее развитие обнаруживается в ходе историко-типологического анализа персонажно-образного плана произведений (выявляются «житийный» тип, типы «праведников», «подвижников», «юродивых»). Наш подход направлен на изучение святости как мотива, структурирующего художественный текст на уровне внутренней жизни персонажа и служащий развитию событийной стороны произведения в сюжете.

Цель нашего исследования – выделить и определить инварианты мотива святости в текстах автобиографических произведений Я.П. Полонского: воспоминаний «Старина и мое детство (1890) и двух рассказов в стихах – «Анна Галдина» (1890) и «Мечтатель. Юноша 30-х годов XIX столетия» (1893). Руководствуясь методикой мотивного анализа, предложенной Б.М. Гаспаровым, сконцентрируем внимание на их функционировании в художественном целом произведения. Мотивом в данном конкретном случае мы считаем повторяющийся элемент текста вне устойчивой речевой закреплённости, по Гаспарову, в мотивной функции может выступать «любой феномен, любого смыслового “пятна”» [Гаспаров 1994, 30]. Наш анализ послужит уточнению смыслового содержания текстов Полонского и ценностного мира автора.

Избранные для анализа произведения Я.П. Полонского говорят о заинтересованности в решении особенно остро стоявшего в современном ему русском обществе вопроса о духовных смыслах жизни. Острый характер этого вопроса запечатлен во многих документах времени. Сошлемся на один из них – сочинение К.Д. Кавелина «Задачи этики» (1885). Судя по наблюдениям автора, духовный кризис современной ему России сказался, прежде всего, на судьбах молодых людей: многие из них живут «бессознательно», не задумываясь о будущем, потеряв нравственные ориентиры, увлекаются «иллюзиями» и погибают или «впадают в уныние и отчаяние» [Кавелин 1885, 5]. Говоря о необходимости противостоять разрушительным тенденциям времени, Кавелин подчеркивал значимость христианской этики. В том же направлении развивалась мысль Полонского, сохранившего до конца дней преданность идеалам студенческих времен и единомыслие с молодым тогда преподавателем юридического факультета Московского университета адъюнктом Кавелиным.

Известно, что воспоминания «Старина и мое детство» были написаны Я.П. Полонским для журнала «Русский вестник». Начиная работу над ними, писатель сознавал сложность своей задачи – дать подлинные свидетельства «раннего детства»: «...я нахожу для себя невозможным то, что было невозможно для меня, как для ребенка, то есть понимание характеров или лиц, окружавших колыбель мою» [Полонский 1988, 357]. Это авторское замечание позволяет понять очевидную установку на достоверное воссоздание внутреннего мира ребенка, движения его души и чувств. В



воспоминаниях поэта исследователи находят реализацию нравственно-этического свойства памяти, она «позволяет автобиографическому герою ощущать себя наследником прошлого и осознавать свою ответственность за будущее» [Затеева 2014, 95].

Полонский вводит в свои воспоминания свидетельства о патриархальном укладе жизни в воспитавшей его семье. Круг событий, связанных с размышлениями автобиографического героя о святости, сходится к его собственным переживаниям. Остановимся на особенно значимых. Наиболее эмоционально-напряженными переживаниями ребенка отмечен эпизод истовой молитвы о воскрешении умершей матери и детски-наивное недоумение: «Как! Иногда я думал: неужели и во мне и настолько нет веры, что я не мог моею горячей молитвой воскресить мать мою!» [Полонский 1986, II, 408]. Из житий святых, которые входили в круг семейного чтения, герою Полонского известны чудеса исцеления и воскрешения, знает он и то, что святость достигается верой. В трудные минуты жизни ребенок представляет себя отшельником, удалившимся от мира «в пещеры», «жаждет» «уйти в монастырь или в лес – спастись...» [Полонский 1986, II, 408]. Так в сознании героя Полонского складывается система представлений о святости. Он знает о молитве как форме общения человека с Богом, о чудесах, творимых по молитве, о формах религиозной аскезы. Погрузившись в мечты о святости, представляет себя с нимбом над головой, которому удивятся окружающие. Размышляет герой Полонского и о грехе. Особое значение в русле этих размышлений для него имеет драматический эпизод празднования святков. Тогда едва не погиб от ожогов его младший брат. Набожная мать взяла вину за случившееся на себя, в течение двух месяцев болезни ребенка «неотлучно была при нем, мало спала, много молилась», а главное – «была убеждена, что Бог наказал ее за непозволительную ветреность» [Полонский 1986, II, 369]. Мыслями о святости и грехе пронизана вся душевная жизнь героя, ими определяется система ценностей становящегося человека.

Наблюдения показывают, что весь комплекс жизненных смыслов, привлекаемых мотивом святости во внутренний мир героя воспоминаний Полонского, отвечает евангельскому типу святости, состоящему в подражании Христу. Ассоциативное функционирование мотива в мире произведения привлекает в свой круг смыслы истового служения Богу в посте и молитве, парадигма святости как напряженной работы души и сердца поддерживается мотивами любви, греха и покаяния. Жизненные впечатления дают ребенку пищу для понимания идеи служения ближнему. В этом смысле показательны упоминания о бабушке, принимавшей в своем доме странников и лечившей народными средствами больных.

На «впечатлениях» собственного духовного становления, отраженного в воспоминаниях, выстроил Я.П. Полонский образ заглавной героини стихотворного рассказа «Анна Галдина», начало сюжетного действия которого отнесено ко времени вступления на престол императора Николая I, то есть отроческим годам Полонского. Как и автор произведения, его героиня



была воспитана в старорусском духе и православной вере, рано потеряла мать и в юности оказалась под призором двух набожных теток. В ходе повествования подчеркивается, что душа Анны открыта впечатлениям духовной жизни, на нее оказывают влияние набожные тетки, церковная служба, поездки в монастырь, полные «чудес» рассказы странниц. Таким образом, личность героини Полонского формируется в обычных для русского человека условиях, под воздействием канонических богословских представлений и тем, что С.С. Хоружим названо «внедогматическими верованиями народной религиозности» [Хоружий 1998, 174].

Первый критик произведения Л.И. Поливанов, опубликовавший его разбор отдельным изданием, обратил внимание на проникновение автора в душевный мир героини: «... рассказ переходит в широкую картину нравов и в наглядный психологический этюд, вводящий читателя в святилище души его симпатичной героини» [Поливанов 1891, 57]. И действительно, Анна Галдина обладает многими христианскими добродетелями, она нелицемерна и поступает всегда по велению сердца, нестяжательна и щедра на милостыню. Все, чем бы она ни занималась, делает для других людей: ухаживает за больным отцом и заботится о тетках, помогает нищим, целительными настоями и мазями лечит больных и увечных. Молитва является потребностью ее души и знаком искренней веры. Очевидно, что путь героини этого стихотворного рассказа Полонского определяется поиском святости: «Анна искренно уверена была / Что всю душу она Богу отдала» [Полонский 1896, V, 346].

Собственную судьбу Анна выстраивает соответственно усвоенному в детстве идеалу целомудрия. Она отказывается от роли жены и матери, но не выдерживает взятого самоограничения и погибает из-за завладевшей ее цельной натурой поздней неразделенной любви. В трудных жизненных обстоятельствах героиня ищет помощи у прослывшего в городе колдуном Мартына Ижигина. Так в сюжете Анны разоблачается наивная надежда на обретение святости по собственному произволению.

Судьбу героини Полонского мы невольно сравниваем с судьбами древнерусских женщин, прославленных в лике святых. Ф.И. Буслаев, выделив из числа других местных «житейников» Муромский, заметил, что вошедшие в него предания «особенно замечательны тем, что имеют своим предметом женщину, в ее различных семейных и бытовых отношениях, как преданную супругу, нежную сестру и любящую и глубокоуважаемую мать» [Буслаев 1999, 269]. Накладывается сюжет Анны и на реальную жизненную историю второй дочери Ф.И. Тютчева, с которым Я.П. Полонского связывали дружеские отношения. Запретная любовь Дарьи Федоровны имела для нее драматические последствия и послужила поводом к написанию отцом стихотворения «Когда на то нет Божьего согласия...» (1865). Высказанная в стихотворении Тютчева надежда на Божье благословение для преданной в любви и много страдавшей души поддерживается и Полонским в отношении к героине рассказа, которой он горячо сочувствует.

Мотив святости определяет собой не только характер, но и сюжет дру-



гого стихотворного рассказа Полонского – «Мечтатель. Юноша 30-х годов XIX столетия». Ранее это малоизученное произведение было нами проанализировано с точки зрения функционирования в нем исторических реалий и культурного текста Древней Руси [Федосеева 2021]. Данным аспектом рассмотрения значение произведения не исчерпывается, и мы обращаемся к нему в контексте настоящего исследования.

Герой рассказа Вадим Кирилин, переживая противоречия не вполне определенных юношеских стремлений: «Сам не понимал он, / Что иногда таилось у него / В душе болезненной, готовой верить / И в красоту, и в Бога, и в природу, / И в демона...», ищет гармонии в своей «восторженно настроенной душе» и не находит ее [Полонский 1894, 5]. Сюжет произведения развивается из переживаемых героем внутренних противоречий и обусловлен чередой духовно-эмоциональных потрясений, пережив которые, герой вышел на новый уровень понимания жизни и обрел святость.

Первым потрясением было видение призрака русской княжны времен монголо-татарского нашествия на развалинах великокняжеского дворца, среди кладбищенских крестов и плит старинного монастыря. Призрак овладел воображением и чувствами героя: «Мечтал он и, мечтая, домечтался / До лихорадочного бреда...», – замечает рассказчик [Полонский 1894, 7]. Таинственный образ выступает в диалоге с Вадимом свидетелем драматической страницы в русской истории и, одновременно, воплощает в его воображении идеал женской красоты, становясь для него наваждением.

Второе потрясение герой Полонского пережил, столкнувшись с воплощенным идеалом женской красоты в реальности. Случайная встреча с безымянной красавицей происходит тоже у стен монастыря. Ее образ Вадим воспринимает изнутри собственных идеалистических представлений. Он замечает физическую сторону и обаяние незнакомки, говорит о «молитвенном» настроении и «невыразимой грусти» в ее лице, называет ее красоту «небесной» и «чистой». Кажется, совсем не случайно герой сравнивает свое впечатление с впечатлением от образа мадонны Рафаэля [Полонский 1894, 19]. Красота земной женщины возводится в воображении героя в высшую степень, но вполне очевидно, что в европейском понимании божественного. Кстати будет вспомнить, что художественное воплощение святости в человеческом образе, свойственное западной культуре, было отделено С.С. Аверинцевым от восточного в статье «Красота как святость». В ней, во-первых, утверждается, что красота – «категория не эстетическая, а уж, скорее, онтологическая», а во-вторых, отмечается, что внешне максимально выразительный способ «готического» воплощения святости ограничен уровнем «душевности», тогда как иконография старорусского письма отличается предельной сдержанностью художественных средств и полнотой духовного погружения: «Русский мастер хочет не внушать, не трогать, не действовать на эмоции, а показывать самую истину, непреложно, непрерываемо о ней свидетельствовать. Этот долг принуждает его к величайшей сдержанности...» [Аверинцев 1990, 190].

Очевидно, что из странствия герой Полонского возвращается, приоб-



щившись к старорусскому пониманию красоты и истины. Рассказчик сообщает, что в хождении по святым местам он обрел «иной идеал». Вернувшись в родной дом, герой Полонского совершенствуется в познании этого идеала: «Стал доставать он книги в стародавних / Источенных червями переплетях, / Славянские божественные книги / И стал учиться – иначе сказать, / Стал переучиваться» [Полонский 1894, 38]. Освободившись от романтических мечтаний, осознав, что поклонялся «праху», Вадим находит в книгах по богословию иное знание о человеке, времени и истории.

На этом этапе духовных исканий героя Полонского мистический элемент повествования входит в русло православной традиции. В познании истины Вадим отталкивается от рационализма философской мысли и сосредоточивается на иррациональности веры. Он приобщается к высшему духовному миру, в подвиге целомудрия и самоотречения обретая святость. Нельзя не заметить, что его подвиг показан, соответственно православной традиции, как благословение, а не результат усилий собственной воли (так было в случае с Анной).

Для рассказа о мечтателе характерно качественно иное, сравнительно с двумя рассмотренными выше текстами, функционирование мотива святости. Он перестает быть частью внутреннего сюжета героя и определяет собой внешнюю, событийную сторону произведения. «Инаковость» Вадима проявлена в отношениях с близкими и друзьями. Мать, сравнивая его с другими детьми, замечает, что «он дик и недоверчив», рассказчик, назвавшийся другом героя, говорит о его любви к уединению, в котором «он ждал чего-то необычайного». Наконец, сам герой, говоря о своем спонтанном странствии, замечает, что шел «куда глаза глядят», по наитию оказался он в храме, чтобы стать свидетелем того, как почитаемая им за идеал красавица «за деньги» венчается с «безнравственным уродом». Наиболее значимые шаги героя в «борьбе с лукавым искушеньем» бессознательны, что отвечает признанной логике поведения в миру святого. В православии, пишет В.М. Живов, «подвиг, совершаемый святыми, рассматривается ... не столько как достижение самого святого, сколько как действие благодати Божией, как явление Божественного промысла» [Живов 1994, 94].

В описании ухода-успения героя обнаруживается явная аллюзия на житие царя Федора Ивановича, прославленного церковью в чине благоверных. Своему другу герой сообщает о видении: «Светлый весь / В святительской одежде, подошел / Ко мне святой с улыбкой благотворной / И кротким взглядом...» [Полонский 1894, 44]. Описание провидческого явления содержит прямую цитату из «Повести о честном житии... государя царя и великого князя Федора Ивановича...», написанной патриархом Московским Иовом: «У постели моей стоит светлый муж в одежде святительской, говорит со мной, повелевая идти с ним», – отвечает государь боярам на вопрос о том, с кем он говорил [Повесть о честном житии... 1910].

История недолгой жизни «мечтателя» в рассказе Полонского целиком прочитывается в топике житийного текста. В нем содержится сообщение о благочестивом образе жизни матери-вдовы, свидетельства ранней при-



верженности героя церкви и аскетического удаления от радостей земной жизни. В том же ряду в сюжете произведения стоят искушение видением-призраком, побег из дома, страннический путь в поисках твердой веры, смерть-успение.

Рассказчиком герой назван юношей с «кристально чистой» душой. Путь Вадима к святости вписывается в общую подвижническую схему: «от искушения, борьбы со своими страстями и с бесами – к духовному совершенству» [Дорофеева 2013, 138]. Действительно, сюжетная линия произведения разворачивается из профанного мира в сакральный, тогда как характер героя проявляется в движении к идеалу святости, напоминая образы святых труженического типа, не канонизированных Церковью. В.Н. Топоров называет среди примет такого типа не только смирение, но «духовную неуспокоенность, подвижничество, неустанный поиск Правды и жизни по правде-справедливости, истинное духовное покаяние» [Топоров 1995, 13].

Таким образом, наше исследование позволило выделить в комплексе автобиографических произведений Я.П. Полонского инварианты мотива святости. Среди них – святость для других (в наивном желании ребенка быть замеченным, когда над его головой проявится нимб), искание святости по личному произволению (в стремлении Анны следовать идеалу) и, наконец, святость, дарованная вышней волей и заслуженная подвижническим трудом (в преодолении Вадимом искушения своевольных мечтаний). Функции мотива святости сводятся к разворачиванию смыслов личностного становления героя, испытания грехом и сложной внутренней работы человека над собой.

Автобиографический характер произведений позволяет говорить о реализации в художественном пространстве произведений духовных исканий автора как субъекта речи и человека начала модернизации общественного и религиозного устройства русской жизни.

Нельзя не заметить, что мотив святости, чаще всего выступает в произведениях Полонского в бинарной оппозиции «святость / грех». С этой стороны литературное наследие писателя еще предстоит изучить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Красота как святость // Курьер ЮНЕСКО. 1990. № 8. С. 188–190.
2. Буслаев Ф.И. Идеальные женские характеры Древней Руси // Буслаев Ф.И. О литературе: исследования; статьи / сост., вступ. ст. и примеч. Э.Л. Афанасьева. М.: Художественная литература, 1990. С. 261–294.
3. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 304 с.
4. Данилевская (Степина) М.Ю. К.Р. и Я. Полонский о религиозном чувстве в искусстве: по страницам переписки двух поэтов // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 4. С. 213–219.



5. Дорофеева Л.Г. Человек смиренный в агиографии Древней Руси (XI – первая треть XVII века): монография. Калининград: ООО «Аксиос», 2013. 436 с.
6. Живов В. М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. 112 с.
7. Затеева Т.В., Новокрещенных Е.Г. Автобиографическая проза русских поэтов XIX века: А.А. Григорьев, Я.П. Полонский, А.А. Фет. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского ун-та, 2014. 125 с.
8. Кавелин К.Д. Задачи этики: Учение о нравственности при современных условиях знания. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1885. 107 с.
9. Повесть о честном житии благоверного и благородного и христолюбивого государя царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси, о его царском благочестии и о добродетельном исправлении, о святом его преставлении. Писано смиренным Иовом патриархом Московским и всея Руси // Полное собрание русских летописей. Т. 14. Часть 1. СПб.,: Тип. М.А. Александрова, 1910. С. 1–22.
10. Поливанов Л.И. Вечерний звон: Стихи 1887–1890 Я.П. Полонского. Разбор Л.И. Поливанова. Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1891. 63 с.
11. Полонский Я. П. Сочинения: в 2 т. / сост. и коммент. И.Б. Мушиной. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. 461 с.
12. Полонский Я.П. Мечтатель: Юноша 30-х годов XIX столетия: Рассказ в стихах. М.: изд. Л. Поливанова, 1894. 52 с.
13. Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений: в 5 томах. СПб.: А.Ф. Маркс, 1896.
14. Полонский Я.П. Проза / сост., вступ. ст., и примеч. Э.А. Полоцкой. М.: Сов. Россия, 1988. 494 с.
15. Полоцкая Э.А. Вклад Я.П. Полонского в русскую поэзию // Русская словесность. 2006. № 5. С. 26–32.
16. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб.: Изд-е Отд-ния рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1890–1906.
17. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М.: Гнозис – Школа «Языки русской культуры», 1995. 875 с.
18. Федосеева Т.В. Древняя Русь в стихотворном рассказе Я.П. Полонского «Мечтатель. Юноша 30-х годов XIX столетия» // Литература Древней Руси и Нового времени: матер. XI всеросс. конф. / под общ. ред. Н.В. Трофимовой. М.: МПГУ, 2021. С. 175–187.
19. Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М.: Изд-во гуманитар. лит., 1998. 352 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Averintsev S.S. Krasota kak svyatost' [Beauty as Holiness]. *Kur'yer YUNESCO*, 1990, no. 8, pp. 188–190. (In Russian).
2. Danilevskaya (Stepina) M.Yu. K. R. i Ya. Polonskiy o religioznom chuvstve v



iskusstve: po stranitsam perepiski dvukh poetov [K.R. and Ya. Polonsky's Views on Religious Sentiment in Arts: Based on the Poets' Correspondence]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Series 9: Filologiya*, 2019, no. 4, pp. 213–219. (In Russian).

3. Polotskaya E.A. Vklad Ya.P. Polonskogo v russkuyu poeziyu [Ya. Polonsky's Contribution to Russian Poetry]. *Russkaya slovesnost'*, 2006, no. 5, pp. 26–32. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Buslayev F.I. Ideal'nye zhenskie kharaktery Drevney Rusi [Ideal Female Characters in Ancient Russia]. Buslaev F.I. (author), Afanas'yev E.L. (ed.). *O literature: issledovaniya; stat'i* [About Literature: Research; Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, pp. 261–294. (In Russian).

5. Fedoseyeva T.V. Drevnyaya Rus' v stikhotvornom rasskaze Ya.P. Polonskogo "Mechtatel'. Yunosha 30-kh godov 19 stoletiya" [Ancient Russia in Ya. Polonsky's Story in Verse "Dreamer: A Young Man in the 1830s"]. *Literatura Drevney Rusi i Novogo vremeni* [The Literature of Ancient Russia and Modern Times]. Moscow, Moskovskiy pedagogicheskii gosudarstvennyy universitet Publ., 2021, pp. 175–187. (In Russian).

(Monographs)

6. Dorofeyeva L.G. *Chelovek smirenniy v agiografii Drevney Rusi (11 – pervaya tret' 17 veka)* [A Humble Person in Ancient Russian Hagiography (the 11th – the 1st Third of the 17th Century)]. Kaliningrad, Aksios Publ., 2013, 436 p. (In Russian).

7. Gasparov B.M. *Literaturnye leitmotivy. Ocherki po russkoj literature 20 veka* [Literary Leitmotifs. Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., Oriental literature Publ., 1993, 304 p. (In Russian).

8. Kavelin K.D. *Zadachi etiki: Ucheniye o нравственности pri sovremennykh usloviyakh znaniya* [The Tasks of Ethics: The Doctrine of Morality under Modern Conditions of Knowledge]. Sankt-Peterburg, M. Stasyulevich's printing house Publ., 1885. 107 p. (In Russian).

9. Khoruzhiy S.S. *K fenomenologii askezy* [On Phenomenology of Asceticism]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury Publ., 1998, 352 p. (In Russian).

10. Polivanov L.I. *Vecherniy zvon: Stikhi 1887–1890 Ya.P. Polonskogo. Razbor L.I. Polivanova* ["Those Evening Bells": Poems of 1887–1890 Written by Ya.P. Polonsky and Analyzed by L.I. Polivanov]. Saint-Petersburg, The Imperial Academy of Sciences Publ., 1891. 63 p. (In Russian).

11. Toporov V.N. *Svyatost' i svyatyye v russkoy dukhovnoy kul'ture*. T. 1. Pervyy vek khristianstva na Rusi [The Sanctitude and Saints in Russian Spiritual Culture. Vol. 1. First Century of Christianity in Rus]. Moscow, Gnozis – Shkola "Yazyki russkoy kul'tury" Publ., 1995, 875 p. (In Russian).

12. Zateyeva T.V., Novokreshchennykh E.G. *Avtobiograficheskaya proza russkikh poetov 19 veka: A.A. Grigor'ev, Ya.P. Polonskiy, A.A. Fet* [The Autobiographical Prose of Russian Poets of the 19th Century: A.A. Grigoryev, Ya.P. Polonsky, A.A. Fet]. Ulan Ude, Izdatel'stvo Buryatskogo universiteta Publ., 2014, 125 p. (In Russian).



Федосеева Татьяна Васильевна, Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы.

E-mail: t.fedoseeva@365.rsu.edu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5540-5051

Дорофеева Людмила Григорьевна, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, профессор.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4789-3216

Tatiana V. Fedoseeva, Ryazan State University named for S.A. Yesenin.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature.

E-mail: t.fedoseeva@365.rsu.edu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5540-5051

Liudmila G. Dorofeeva, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4789-3216



М.М. Одесская (Москва)

**ПОВЕСТЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ВЕЧНЫЙ МУЖ»
И ИНСЦЕНИРОВКА И.Л. ЩЕГЛОВА
«ГОСПОДИН С КРЕПОМ НА ШЛЯПЕ»**

Аннотация. «Господин с крепом на шляпе» – инсценировка, написанная И.Л. Леонтьевым-Щегловым по повести Достоевского «Вечный муж». Хотя Достоевский не предназначал свои романы и повести для постановки в театре, а в письмах корреспондентам подчеркивал различия в поэтике эпических и драматических произведений, еще при жизни писателя делались немногочисленные попытки перевести его прозу на язык драмы. Сценична ли проза Достоевского? Настоящая сценическая жизнь произведений Достоевского началась после смерти писателя и к сегодняшнему дню имеет долгую историю. До недавнего времени повесть «Вечный муж» оставалась в тени и не была так же активно востребована режиссерами отечественных театров, как другие произведения классика. «Господин с крепом на шляпе», пьеса, написанная современником Достоевского, писателем и драматургом второго ряда, была первым опытом инсценировки повести. Однако эта инсценировка воплощения в театре не получила. Почему? Стремясь приспособить пьесу для сцены, Щеглов изменил композиционную структуру повести, систему персонажей, что привело к нарушению художественно-стилистической уникальности произведения. Цель данной работы состоит не только в том, чтобы представить пьесу Щеглова, которая была опубликована в журнале «Пробуждение» (1911), но также и в том, чтобы путем сопоставления двух произведений разного жанра выявить особенности архитектоники повести Достоевского. Хотя Щеглов бережно относился к слову Достоевского, ему не удалось сохранить авторский стиль оригинала.

Ключевые слова: Достоевский; Щеглов; инсценировка; проза; сценичность; театр.

М.М. Odesskaya (Moscow)

**The Story of F.M. Dostoevsky “The Permanent Husband” and
I.L. Shcheglov’s Dramatization “Gentleman with the Crepe on his Hat”**

Abstract. The dramatization of “Gentleman with the Crepe on his Hat” based on Dostoevsky’s story “The Permanent Husband” was made by the now-forgotten writer and playwright I.L. Leontiev-Shcheglov. Although Dostoevsky did not intend his novels to be staged in the theater, and in his letters to correspondents he emphasized the differences between the poetics of epic and dramatic works, a few attempts were made to transform his prose into drama even during his lifetime. Is Dostoevsky’s prose scenic? The real stage life of Dostoevsky’s works began after the writer’s death. Today, they have a long history. Until recently, the story “The Permanent Husband” lived



somewhere in the shadows and was not eagerly sought for by theater directors as Dostoevsky's other works. "Gentleman with the Crepe on his Hat" – the play written by a Dostoevsky's contemporary – the prose writer and dramatist of the secondary category – was the first experience of staging the story and, although it was intended for production, it had never appeared in theater. Why? In an effort to adapt the play for the stage, Shcheglov changed the compositional structure of the story, the system of characters, which led to the destruction of the uniqueness of the artistic style of the work. The aim of this paper is not only to present Shcheglov's play, which was published in the magazine "Awakening" (1911), but also to identify the features of the architectonics of Dostoevsky's story by comparing the two works of different genres. Although Shcheglov treated Dostoevsky's wording carefully, as he himself wrote in a small preface to the dramatization, he nevertheless failed to preserve the author's style of the original.

Key words: Dostoevsky; Shcheglov; dramatization; prose; scenic; theater.

Повесть Ф.М. Достоевского «Вечный муж» при жизни писателя не подвергалась сценической обработке и не ставилась в театре. Однако некоторые произведения писателя уже в XIX в. получили сценическое воплощение. Хотя Достоевский не работал в жанре драмы и не готовил свои повести и романы для сцены, интерес к драме и театру, как показал М.П. Алексеев, предшествовал его романному опыту. В статье «О драматических опытах Достоевского» исследователь выдвигает гипотезу о том, что «литературные мечтания» будущего романиста воплотились сначала в драмах, которые хотя и не сохранились, но упоминаются в переписке и свидетельствах друзей той поры. В статье подчеркивается, что юношеский драматургический опыт повлиял на повествовательную манеру писателя: диалоги «количественно и качественно превышают описания». М.П. Алексеев отмечает также любовь Достоевского к театру, которая выразилась в склонности к публичным чтениям произведений и театральным импровизациям [Алексеев 1921, 42].

Драматичные и сценичные произведения Достоевского проложили дорогу к представлению прозы в театре. Первоначально к постановке на сцене пытались приспособить прежде всего мелодраматические и комедийные произведения Достоевского. Как следует из письма от 18 января 1856 г. А.Н. Майкову, повесть «Дядюшкин сон» автор задумывал как комедию: «Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним» [Достоевский 1985, 209]. По воспоминаниям А.Г. Достоевской, «писатель в часы веселья любил "принимать на себя роль молодящегося старичка" <...> мог целыми часами говорить словами и мыслями своего героя, старого князя из "Дядюшкина сна"» [Достоевский 1986, 467].

Позднее Достоевский изменил свое отношение к повести, он считал ее несовершенной и не брался за редактирование сценических версий



«Дядюшкиного сна», написанных для театра другими авторами. В письме московскому студенту М.П. Федорову, приславшему свою комедию по повести «Дядюшкин сон», Достоевский категорически открестился от переделки: «... как Вам угодно: хотите поставить на сцену – ставьте; но я умываю руки и переправлять сам ни одной строчки не буду. Кроме того, об одном прошу настоятельно и обязательно: имени моего на афише чтобы не было» [Достоевский 1986, 303]. А свое собственное сочинение он не ставил выше водевиля: «<...> Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии – мало содержания, даже в фигуре князя, – единственной серьезной фигуре во всей повести» [Достоевский 1986, 303]. Именно водевильной интригой и заинтересовал скорей всего «Дядюшкин сон» современников Достоевского, в результате чего еще при жизни писателя произведение шесть раз подвергалось сценической обработке. И, в конце концов, повесть, переделанная в водевиль, была поставлена в 1878 году в Малом театре [Скорород 2010, 21].

Причину трудности приспособить для театра прозаические произведения Достоевский видел в принципиальном жанровом различии между романом и драмой. Хотя писатель не считал себя сведущим в вопросах драматургического мастерства, он все же высказывал в письмах авторам инсценировок свои замечания. Так, М.П. Федорову Достоевский советовал сделать сокращения в его комедии по «Дядюшкину сну»: «Замечу только одно и мимоходом: кажется, нет пропорции в величине актов. <...> и во всяком случае хорошо бы *сократить*. *Что идет в повести не пойдет на сцене. Сцена не книга. А потому чем больше сокращений, тем бы, мне кажется, лучше*» [Достоевский 1986, 304; курсив мой – М.О.].

В подобном же роде высказался Достоевский в письме кн. Оболенской (20 января 1872 г.), которой дал согласие на инсценировку романа «Преступление и наказание»: «Есть какая-то тайна искусства, по которой *эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической*. <...> Другое дело, если Вы как можно более переделаете и *измените роман, сохранив* от него лишь *один какой-нибудь эпизод*, для переработки в драму, или, *взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?*...» [Достоевский 1985, 225; курсив мой – М.О.]. Писатель подчеркивал несообразность романного повествования условиям сценического действия, сцена, по его мнению, не терпит длинот, и потому он предлагал инсценировать лишь эпизод из романа. Достоевский предполагал полное или частичное изменение своего произведения не только потому, что в некоторых случаях хотел дистанцироваться от «посредственности» (как называл авторов переделок Белинский), «не имевшей таланта сочинить что-либо свое» [Белинский 1955, 76], но и потому (и это очень важно), что понимал, что инсценировка – это трактовка, а следовательно, иная точка зрения, которая в соединении со знанием законов театра и позволяет произведению существовать не в воображении читателя, находящегося наедине с книгой, а предстать в визуальном пространстве перед зрителем в переосмысленном виде, так сказать, уже «из вторых рук». И это очень существенное



отличие позиции Достоевского от критика Белинского, категорически не допускавшего смешения жанров и переделок прозы для театра.

Как отметила театровед, Наталья Скороход, «сам феномен “театр Достоевского” вряд ли возник бы, если бы сцена не освоила огромный потенциал так называемых больших романов. И первым произведением, проложившим их автору дорогу “на театр”, оказался роман “Преступление и наказание”» [Скороход 2010, 23]. Первая удачная постановка романа на сцене состоялась в парижском театре Одеон в 1888 г. [Фокин, Борецкий, 2019, 186]. В России же зрители впервые увидели «Преступление и наказание» в 1899 г. на сцене Петербургского литературно-артистического кружка (Малый театр). Однако задолго до этой полномасштабной постановки 28 января 1883 г. Товарищество артистов Пушкинского театра, впоследствии театр Корша, представило фрагментарную версию «Преступления и наказания». Это был эпизод – сцена встречи Раскольников и Мармеладова – в переделке Андреева-Бурлака, исполнявшего роль Мармеладова [Скороход 2010, 24].

Предубеждение о невозможности перевести прозу на язык драмы было поколеблено. И ко времени публикации сценической версии по повести «Вечный муж» И.Л. Щегловым в журнале «Пробуждение» в 1911 г. прозаические произведения Достоевского уже имели опыт представления в театре.

Иван Леонтьевич Леонтьев-Щеглов (1855–1911), прозаик, драматург, мемуарист, автор первой инсценировки повести «Вечный муж», написал более 30 одно-двухактных комедий и водевилей с присущими легкому жанру чертами мелодраматизма и морализаторства. Чехов, отозвавшийся с похвалой о романе Щеглова «Гордиев узел», в личной переписке критиковал пьесы собрата по перу и советовал ему сосредоточиться на прозе. Однако драматурга «тянуло к театру и комедии, даже водевилю, самым непреодолимым образом» [Чехов 1975, II, 492].

Леонтьев-Щеглов был горячим поклонником творчества Ф.М. Достоевского. Щеглов не был по существу знаком с Достоевским лично, но встречался с ним эпизодически. Свои впечатления о встречах с классиком он описал в заметках «Три мгновения» и опубликовал ко дню 30-летней годовщины смерти писателя в «Биржевых ведомостях» [Щеглов 1993]. На публикацию с благодарностью откликнулась А.Г. Достоевская, с которой И.Л. Щеглов был знаком и состоял в переписке. По переписке и дневниковым записям И.Л. Щеглова И.А. Битюгова восстановила процесс работы над инсценировкой «Вечного мужа».

По договоренности с вдовой писателя драматург начал работать над одноактной пьесой в 1910 г. и планировал представить ее на вечере, организованном Литературным фондом к 30-летней годовщине смерти Достоевского 8 февраля 1911 года. Работа шла нелегко потому, что автор, соприкасаясь с шедевром, созданным писателем, которого сам он называл «русским Шекспиром», осознавал степень высокой ответственности. Щеглов ставил перед собой задачу, максимально сохранив в неприкосновенности



текст и стиль Достоевского, в то же время сделать произведение сценичным, позволяющим ставить его в театре, о чем записал в дневнике, а также оговорил в примечаниях к опубликованной инсценировке. Обозначив в подзаголовке жанр своего произведения (драматический этюд) и определив характер конфликта, он задал вектор собственной интерпретации: «Исходной точкой для инсценировки “Вечного мужа” послужила вторая глава рассказа: “Господин с крепом на шляпе” – название, поставленное в заголовке как наиболее отвечающее психологической стороне разыгрываемой интимной драмы. Должен оговориться, что, за исключением немногих строк, добавленных от себя ради “сценической связности”, всюду сохранен подлинный текст Достоевского во всей его, так сказать, нервно-трепетной своеобразности» [Щеглов 1911, 407].

Еще более раскрывают замысел и трактовку драматурга его черновые записи, которые отражают внесенные изменения, сделанные в процессе работы над инсценировкой: «4) Выкинул, как усложнение, рассказ о Багаутове <...> 5) Свои слова лишь в начале пьесы и в конце, а вся середина – сплошной текст Достоевского. 6) Столкнулись два самца: проблема полового вопроса. Случайная дуэль. 7) Укорочено и опрощено в сценических видах. P.S. 1) Переделка, сценарий удалась без затруднений. Самое трудное в местах, где приходилось говорить своими словами, уловить и сохранить стиль Достоевского, причудливый дух его языка. 2) Необходимость сохранить по возможности текст неприкосновенным (пусть длинно и сами актеры сокращают). 3) Изменить фигуру Наташи и насмарку черты “вечного мужа” – суть в психологическом конфликте» [Битюгова 1994, 283–284].

Щеглов добивался сценичности за счет сокращений. В центр пьесы он ставит интимную психологическую драму, которая разворачивается, по его словам, между «двумя самцами», отбросив все другие линии повести, мешающие сценичности. По законам жанра автор инсценировки сохраняет единство места, действия и времени. Драма разворачивается ночью в доме Вельчанинова, бывшего любовника Натальи Васильевны, обманутой муж которой, Трусоцкий, приходит к своему сопернику после смерти жены, чтобы отомстить, покушаясь на жизнь соблазнителя. После неудачной попытки убийства в версии Щеглова Вельчанинов случайно узнает из письма, адресованного ему бывшей любовницей Натальей Васильевной, с которой он не виделся девять лет, что у него есть дочь Лиза. Окрыленный надеждой, Вельчанинов требует у Трусоцкого отдать ему дочь. Бывший муж с легкостью обещает оставить ребенка отцу, так как такое разрешение конфликта «ему на руку»: он планирует жениться на девице Захлебиной. Соперники договариваются и примиряются, и Трусоцкий, уходя от Вельчанинова, срывает траурный креп со своей шляпы.

Щеглов не только сократил текст повести Достоевского, но и коренным образом изменил финал произведения, выпрямил и упростил суть конфликта, сведя его к однозначной трактовке традиционного любовного треугольника с благополучной развязкой. Стараясь уложить поведение ге-



роев в мелодраматическую схему, Щеглов добавил соответствующие жанру детали. Эти детали работают по чеховскому принципу: если на стене висит ружье, оно должно выстрелить. Так, в первой же ремарке читаем: на столе Вельчанинова стоит портрет, а также бритвенный прибор. И вскоре выясняется, что это портрет Натальи Васильевны. А с помощью бритвенного прибора Трусоцкий впоследствии попытается убить соперника. Из монолога Вельчанинова, держащего в руках портрет Натальи Васильевны, становится ясно, что он самозабвенно любил ее все прошедшие девять лет разлуки: «Наталья Васильевна Трусоцкая, собственной персоной... (С нежностью). Милая, незабвенная!.. Помню в юности читал я какую-то статью: “Луч света в темном царстве”... Вот именно она и есть этот самый луч света в темном царстве моей жизни!.. Девять лет прошло с тех пор, как я с ней расстался... <...> Легко выговорить – девять лет, а воспоминания об этой тяжелой минуте неизгладимо, как сейчас» [Щеглов 1911, 407–408]. Конечно, пафосный, мелодраматический монолог Вельчанинова, а также счастливая развязка конфликта «двух самцов» никак не соответствовали стилю и замыслу автора, действительно показавшего дуэль двух персонажей, поступки которых трудно поддаются рациональному логическому объяснению.

Реакция А.Г. Достоевской, прочитавшей одну из первых редакций инсценировки, была критической и касалась, как пишет И.А. Битюгова, «судя по всему глубины воспроизведения повести Достоевского и трактовки характеров». Исследовательница приводит письмо Щеглова от 11 октября 1910 г., в котором тот объясняет, что ради сценичности ему пришлось пожертвовать глубиной: «Что она [пьеса – *М.О.*] сценична – это, кажется, несомненно; но что она поверхностна и не захватывает всей глубины – это уж несомненно без всяких “кажется”! Легко также сказать: “переделать Достоевского...!”» [Битюгова 1994, 284]. Хотя Достоевская после размышлений приняла сценическую версию Щеглова и его трактовку характеров, о чем написала ему в тот же день, сам автор был все же не удовлетворен результатом и пытался изменить финал. Об этом он написал вдове писателя спустя год: «...Принялся за переделку *конца* (“Вечного мужа”) и поймал вкравшиеся фальшивые ноты там, где я отступаю от текста» [Битюгова 1994, 284–285]. Однако «фальшивые ноты» там, где Щеглов отступал от текста в начале и в конце произведения, а также в трактовке персонажей, несмотря на критическое отношение автора к своей работе в опубликованной им в журнале версии инсценировки, все же остались.

В чем же проявились эти «фальшивые ноты», которые чувствовал и сам автор инсценировки? Взяв за основу любовный треугольник Трусоцкий – Вельчанинов – Наталья Васильевна и отказавшись от других побочных, на его взгляд, сюжетных линий, Щеглов пошел по пути стереотипа – муж, жена, любовник, месть обманутого мужа. Достоевский в своей повести, как бы играя с наивным читателем, предлагает в самом начале встречи Вельчанинова и Трусоцкого именно такой тип отношений. Трусоцкий ссылается на комедию Тургенева «Провинциалка» и сравнивает



себя с обманутым мужем – «смирным типом» Ступеньдьевым. Однако Достоевский по ходу развития действия разрушает привычные стереотипы. Трусоцкий оказался не таким однозначным, как герой комедии Тургенева, «смирным типом», «вечным мужем» (суть подобных типов, по определению Вельчанинова, состоит в том, чтобы «быть *только* мужьями и более уж ничем» [Достоевский 1974, 27]). Трусоцкий ведет со своим соперником интеллектуальный поединок, желая его измучить. Вельчанинов, понимая коварство озлобленного рогоносца, называет его в конце концов «хищным типом». Соперник Вельчанинова – психолог-экспериментатор, который умело создает ситуации, загоняющие противника в угол. Несмотря на то что Вельчанинов постоянно старается отмежеваться от назойливого визитера, подчеркивая, что они «люди разных миров», все же по ходу развития конфликта становится ясно, что оба противника «не столь различны меж собой». Не случайно Вельчанинов, находящийся в момент встречи, как и Трусоцкий, в состоянии душевного слома, говорит своему визави: «оба мы порочные, подпольные, гадкие люди...» [Достоевский 1974, 87]. Порой Вельчанинов воспринимает Трусоцкого, который то неожиданно появляется, то ускользает, как некий фантом, галлюцинацию, продолжение своих беспокойных сновидений. А потому можно даже усомниться в реальном существовании Трусоцкого и представить, что Трусоцкий – это двойник Вельчанинова, всплывающий в его расстроенном мозгу. К подобному мнению приходит А.Л. Бем в работе «Развертывание сна» (“Вечный муж” Достоевского) [Бем 1938, 58–59]. И если принять эту точку зрения, то многоликий Трусоцкий, ведущий изнурительные диалоги с Вельчаниновым, – это не что иное как материализация больной совести рефлексирующего героя, желающего одновременно очиститься от своих пороков и скрыть их от самого себя.

Любовный конфликт в повести остается за сценой. Достоевский уходит от привычной схемы развития конфликта в любовном треугольнике и переносит напряжение на конфликт интеллектуального двойничества. А потому любовные треугольники в повести множатся, как бы представляя все разнообразие возможных и непредсказуемых типов ситуаций. Так, Трусоцкий, заводя соперника в психологические лабиринты, испытывает его рассказом про Багаутова – бывшего любовника своей покойной жены, вместе с которым супружеская пара разыгрывала в домашнем театре сцены из «Провинциалки» и с которым обманутый муж теперь хочет «поквитаться». Отсылка к «Провинциалке», как и история с Багаутовым, – это своего рода пьеса в пьесе в «Гамлете», служащая зеркалом, в котором прелюбодеи должны себя узнать. Желая увидеть обидчика в действии, Трусоцкий привозит Вельчанинова в дом Захлебиных к своей малолетней невесте, где снова переживает унижение «вечного мужа» на фоне обаятельного любимца женщины. Не преминул Достоевский посмеяться и над любовными треугольниками Чернышевского. У Нади Захлебиной есть девятнадцатилетний возлюбленный Лобов, который требует, чтобы Трусоцкий отказался от невесты, так как молодые люди уже закрепили буду-



щие брачные отношения договором в духе новых идей Чернышевского. Перед покусением на Вельчанинова Трусоцкий рассказывает поучительный анекдотец, о том, как на свадьбе шафер чуть не зарезал жениха из-за соперничества. Наконец, Вельчанинов после того, как Трусоцкий поцеловал ему руку, признался в любви и потребовал ответного поцелуя, с удивлением понимает, что «хищный тип» все это время любил не свою жену, а его, своего соперника, любовью-ненавистью. Повесть иронически завершается очередным любовным треугольником, в который снова попадает женившийся Трусоцкий. Случайно встретив на станции Трусоцкого с женой, которую, кроме мужа, сопровождает молодой гусар, Вельчанинов, излечившийся от рефлексии, поначалу и сам был не прочь приударить за хорошенькой провинциалкой.

Конечно, виртуозный финал, закольцовывающий действие повести темой тургеневской «Провинциалки», возвращает наивного читателя на новом витке к архетипической модели традиционного любовного треугольника, в котором неизменно сохраняются роли – «вечный муж», жена, любовник. Щеглов, как видно, не уловил иронию автора повести и пошел по ложному пути. Отказавшись от всех побочных сюжетных линий, служащих своеобразными камертонами в сложной оркестровке произведения, а также изменив финал, он попытался уложить повесть в схему традиционной мелодрамы, которую дискредитировал Достоевский всем ходом повествования.

Инсценировка Щеглова не была поставлена в театре, поэтому мы не располагаем свидетельствами о том, как ее восприняли актеры и зрители. Однако перед нами одна из первых попыток представить повесть на сцене, один из первых опытов интерпретационного чтения повести «Вечный муж» современником Достоевского. Автор переделки бережно относился к слову великого романиста, в своих записях он отмечал, что «строки Достоевского, точно электрические». Щеглов старался сохранить стиль, но стиль подразумевает не только слово, но и композицию произведения. А композиция повести «Вечный муж» дискретна, она состоит из множества локальных конфликтов, вставных эпизодов, снов, отсылок, она чревата подрывом традиционных сюжетных схем, что как нельзя более передает ту «нервно-трепетную своеобразность» стиля, которую, безусловно, почувствовал и отметил автор инсценировки, но не воплотил из-за стремления сделать пьесу сценичной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М.П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского. Сборник статей и материалов статей / под ред. Л.П. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское государственное издательство, 1921. С. 41–62.
2. Белинский В.Г. Русский театр в Петербурге // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 76.
3. Бем А.Л. Развертывание сна («Вечный муж» Достоевского) // А.Л. Бем. До-

стоевский. Психоаналитические этюды. Прага: Петрополис, 1938. С. 54–76.

4. Битюгова И.А. И.Л. Леонтьев-Щеглов и Ф.М. Достоевский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 271–290.

5. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.

6. Фокин П.Е., Борецкий И.О. Первая постановка романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на сцене парижского театра «Одеон» в оценке русских корреспондентов (по материалам собрания А.Г. Достоевской) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 186–209.

7. Щеглов И.Л. Господин с крепом на шляпе // Пробуждение. 1911. №№ 13, 15. С. 407–411; 469–473.

8. Щеглов И.Л. Три мгновения // Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 217–220.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fokin P.E., Boretskii I.O. Pervaya postanovka romana F.M. Dostoyevskogo "Prestupleniye i nakazaniye" na stsene parizhskogo teatra "Odeon" v otsenke russkikh korrespondentov (po materialam sobraniya A.G. Dostoyevskoy) [The First Production of the Novel by F.M. Dostoevsky "Crime and Punishment" on the Stage of the Paris Odeon Theater in the Assessment of Russian Correspondents (Based on the Materials of the Collection of A.G. Dostoevskaya)]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, 2019, no. 3 (7), pp. 186–209. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Alekseyev M.P. O dramaticheskikh opytakh Dostoyevskogo [About Dostoevsky's Dramatic Experiments]. Grossman L.P. (ed.). *Tvorchestvo Dostoyevskogo. Sbornik statey i materialov statey* [Dostoevsky's Works. Collection of Articles and Materials of Articles]. Odessa, Vseukrainskoye gosudarstvennoye izdatel'stvo Publ., 1921, pp. 41–62. (In Russian).

3. Bityugova I.A. I.L. Leont'yev-Shcheglov i F.M. Dostoyevskiy [I.L. Leontiev-Shcheglov and F.M. Dostoevsky]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, vol. 11, pp. 271–290. (In Russian).

4. Bem A.L. Razvertyvaniye sna ("Vechnyy muzh" Dostoyevskogo) [The Unfolding of the Dream (Dostoevsky's "Eternal Husband")]. Bem A.L. *Dostoyevskiy. Psichanaliticheskiye etyudy* [Dostoevsky. Psychoanalytic Studies]. Praha, Petropolis Publ., 1938, pp. 54–76. (In Russian).

(Monographs)

5. Skorokhod N.S. *Kak instsenirovat' prozu. Proza na russkoy stsene: istoriya, teoriya, praktika* [How to Stage Prose. Prose on the Russian Stage: History, Theory, and



Practice]. St. Petersburg: Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal Publ., 2010. 260 p. (In Russian).

Одесская Маргарита Моисеевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка института филологии и истории. Научные интересы: русская литература конца XIX – начала XX в., компаративистика, театр и драма.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1042-091X

Margarita M. Odesskaya, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, PhD, Professor at the Department of Russian Language at the Institute of Philology and History. Research interests: Russian literature of the 19–20th centuries, comparative literature, theatre and drama.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1042-091X



Сюдань СУНЬ, О.Г. Лазареску (Москва)

РАССКАЗЫ А.П. ЧЕХОВА 1885–1890 ГОДОВ: ОСОБЕННОСТИ ФИНАЛОВ

Аннотация. В статье проведен анализ особенностей ранних рассказов А.П. Чехова в аспекте поэтики финалов. Особое внимание уделяется определению художественной специфики финалов чеховских рассказов периода 1885–1890 гг., выявлению системных связей финалов этих рассказов с другими компонентами художественной структуры. Выбор рассказов этого хронологического периода обусловлен тем, что в этот период произошел переломный момент в творческой жизни А.П. Чехова (1886–1887), поэтому произведения, написанные в эти годы, ярко отражают динамику художественного метода писателя. Являясь одним из ключевых компонентов художественной структуры чеховских произведений, финалы рассказов А.П. Чехова отражают динамику его художественного метода на протяжении всего творчества. Авторам статьи важно определить, какую роль сыграли рассказы 1885–1890-х гг. в формировании основных художественно-концептуальных решений этого аспекта творчества А.П. Чехова. На основе результатов исследования, была сформирована авторская типология финалов рассказов А.П. Чехова исследуемого периода времени. Выделены семь критериев, по которым финалы рассказов А.П. Чехова могут быть разделены на типы, в том числе по отношению к проблеме рассказа (финал – ответ на поставленную проблему и финал – постановка проблемы), по художественно-семантическому наполнению (финал – авторская оценка, финал-обобщение и финал-разгадка), изменение сознания героя (финалы, в которых происходит / не происходит изменение сознания героя: после открытия новой истины или идеи перед героем он предпринимает действия и способен воплотить это в жизнь / бездействует, а также финалы, в которых сознание героя не изменяется), в зависимости от того, кто оценивает героя (финал-самооценка, финал – авторская оценка), по стилю (счастливый, трагичный, неожиданный), по сюжету (закрытый, открытый), по экспрессивности (финал-оценка, нейтральный финал). Дальнейшие исследования авторов статьи направлены на изучение поэтики финалов рассказов А.П. Чехова других периодов творчества.

Ключевые слова: рассказ; А.П. Чехов; поэтика; финал; раннее творчество.

Xiudan SUN, O.G. Lazaresku (Moscow)

A.P. Chekhov's Stories of 1885–1890: Features of Finals

Abstract. The article analyzes the features of A.P. Chekhov's early stories in the aspect of the poetics of the finals. Particular attention is paid to defining the artistic specificity of the finals of Chekhov's stories from the period 1885–1890, identifying the systemic connections of the finals of these stories with other components of the artistic structure. The choice of stories from this chronological period is due to the fact



that during this period a turning point occurred in the creative life of A.P. Chekhov (1886–1887), so the works written during these years clearly reflect the dynamics of the writer's artistic method. The problem of the research boils down to the fact that being one of the key components of the artistic structure of Chekhov's works, the finals of A.P. Chekhov reflect the dynamics of his artistic method throughout his entire career. It is important for the authors of the article to determine what role the stories of the 1885–1890s played in the formation of the main artistic and conceptual solutions to this aspect of A.P. Chekhov. Based on the results of the study, the authors' typology of A.P. Chekhov's finals of the investigated period of time was created. Seven criteria have been identified according to which A.P. Chekhov's finals can be divided into types, including in relation to the problem of the story (the final answer to the problem posed and the final statement of the problem), according to the artistic and semantic content (the final author's assessment, the final generalization and the final solution), change of the hero's consciousness (finals in which a change in the hero's consciousness occurs / does not occur: after the discovery of a new truth or idea in front of the hero, he takes actions and is able to bring this to life / does not act, as well as finals in which the hero's consciousness does not change), depending on the one who assesses the hero (final-self-assessment, final-author's assessment), by style (happy, tragic, unexpected), by plot (closed, open), by expressiveness (final-assessment, neutral final). Further research of the authors of the article is aimed at studying the poetics of the finals of A.P. Chekhov's stories of other periods of creativity.

Key words: story; A.P. Chekhov; poetics; final; early work.

Являясь одним из ключевых компонентов художественной структуры чеховских произведений, финалы рассказов А.П. Чехова отражают динамику его художественного метода на протяжении всего творчества. Авторам статьи важно определить, какую роль сыграли рассказы 1885–1890-х гг. в формировании основных художественно-концептуальных решений этого аспекта творчества А.П. Чехова.

Финалы рассказов А.П. Чехова становились объектом исследования в научных работах ряда авторов. Среди первых исследований финалов рассказов Чехова известна работа А. Горнфельда, в которой исследователь обозначил финальную доминанту «оборванных рассказов» А.П. Чехова как «бездейственное думание» героя [Горнфельд 1939]. В работе Э.А. Полоцкой частично были затронуты аспекты поэтики финалов А.П. Чехова и отмечено, что особенностью чеховских финалов выступает соединение всех мотивов рассказа в конце [Полоцкая 1979]. Своеобразие финалов Чехова также было отмечено в работе А.П. Чудакова, который выделил «недоговоренность», «незавершенность», «случайность» финалов писателя как три ключевые их особенности [Чудаков 2009]. Особенности темпоральной организации финалов произведений Чехова были изучены в статье Н.А. Николиной [Николина 2010]. Изучая поэтику чеховского творчества, О.В. Овчарская отмечает, что в юмористических рассказах писателя происходит концентрация вокруг неожиданного финала, пуанта [Овчарская 2015]. В статье Н.К. Онипенко основное внимание сосредоточено на от-



крытых финалах чеховских рассказов и приведена их типология с выделением простого варианта финала и репродуктивно-описательного [Онипенко 2020]. Н.В. Семенова в своей статье подробно остановилась на вопросе трансформации финалов чеховских рассказов, выделив варианты их изменения [Семенова 2020]. Особенности финалов в конкретных рассказах А.П. Чехова исследовались А.Е. Агратиным («Припадок» и «Скучная история») [Агратин 2014; Агратин 2015], В.В. Кондратьевой («Попрыгунья») [Кондратьева 2016], Е.И. Зейферт («Спать хочется») [Зейферт 2021]. Анализ степени изученности данного вопроса позволил выявить, что финалы произведений А.П. Чехова 1885–1890-х гг. к настоящему времени еще не были системно изучены, что подтверждает новизну результатов настоящего исследования.

Методология исследования основана на анализе художественной специфики образов, а также использовании методов классификации, систематизации, на основе которых была составлена типология рассказов.

Исследование было проведено в два этапа. На первом этапе описаны художественные особенности финалов рассказов А.П. Чехова, которые были проанализированы исходя из следующих критериев:

- тематика и проблематика рассказов А.П. Чехова в аспекте поэтики финалов;
- специфика трансформации сюжета рассказов в финале;
- персонажная сфера в аспекте поэтики финалов.

На втором этапе проведена типология финалов на основе критериев, перечисленных выше.

В качестве материала исследования были использованы рассказы периода 1885–1890-х гг., среди которых «Унтер Пришибеев» (1885), «На гулянье в Сокольниках» (1885), «Красная горка» (1885), «Разговор человека с собакой» (1885), «Безнадежный» (1885), «Рассказ без конца» (1886), «Агафья» (1886), «Шуточка» (1886), «На даче» (1886), «Весной» (1886), «Кошмар» (1886), «Анюта» (1886), «Отрава» (1886), «Мой разговор с почтмейстером» (1886), «Нищий» (1887), «Враги» (1887), «Скучная история» (1889) и др. Выбор рассказов этого хронологического периода обусловлен тем, что в этот период произошел переломный момент в творческой жизни А.П. Чехова (1886–1887 гг.), поэтому произведения, написанные в эти годы, ярко отражают динамику художественного метода писателя. Выбор верхней границы периода связан с тем, что в 1890 г. писатель отправился в длительное путешествие на остров Сахалин, после которого было положено начало зрелому этапу творчества А.П. Чехова.

Рассматривая тематику и проблематику рассказов А.П. Чехова 1885–1890-х гг. в аспекте поэтики финалов стоит отметить, что сам Чехов считал, что в рассказе важна грамотная постановка вопроса, а не его решение. Этот принцип привел к тому, что в литературном творчестве А.П. Чехова исследуемого периода присутствуют рассказы, в которых финалы содержат или не содержат ответ на поставленную проблему.

В рассказе «Переселил» (1885) А.П. Чехов поднимает проблему влия-



ния предрассудков и мыслей человека на его здоровое поведение. Чрезмерная ложь землемера Смирнова о себе извозчику Климу имеет неожиданный эффект: Клим сбегает от землемера в лес. В финале раскрывается, что Клим приходит «в сознание» и начинает мыслить адекватно, понимая, что сообщенное землемером действительно неправда, он возвращается и оба продолжают свой путь.

В финале рассказа «Почта» (1887), который повествует о впечатлениях студента, впервые в жизни едущего ночью на почтовой тройке, и немотивированном чувстве недоброжелательности почтальона и его внутренней враждебности, проблема ставится в финале: «<...> почтальон, засунув руки в рукава, все еще со злобой на лице, одиноко шагал по платформе и глядел под ноги. На кого он сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?» («Почта» А.П. Чехов).

С точки зрения развития сюжета рассказов, финал, выступая завершающей частью, позволяет «поставить точку» развития фабулы. Исходя из этого, финал чеховской прозы может быть закрытым или открытым.

Первый тип представлен в рассказе «Шуточка» (1886), в котором повествование о любовных играх Наденьки и рассказчика завершается раскрытием тайны и бракосочетанием молодых.

Второй тип более распространен в рассказах А.П. Чехова и представлен в таких произведениях, как «Разговор человека с собакой» (1885), «Безнадежный» (1885), «Рассказ без конца» (1886), «Агафья» (1886) и др.

В «Рассказе без конца» (1886) сюжет основывается на том, как повествователь приходит к соседу, пытающемуся застрелиться после смерти своей супруги. Отчаяние, страдание, смех сводятся в финале этого рассказа, который оканчивается словами «точно я потерял что-то...», что придает ему некоторую загадочность и подталкивает читателя к размышлениям о том, что же потерял герой, тем самым, делая финал произведения открытым.

Финал может оценивать поведение героя, быть обобщением того, что произошло в основной части рассказа или быть разгадкой. В финале рассказа «Шуточка» (1886) герой оценивает собственное поведение, которое с расстояния лет ему кажется неуместным. В рассказе «Весной» повествователь обобщает то, что происходит в основной части, делая вывод о том, что весна проходит вместе с молодостью. Подобное обобщение представлено и в рассказе «Кошмар» (1886), в котором в финале подводится итог: «так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности...». В рассказе «Брак через 10-15 лет» (1886) повествуется о беседе девицы лет 20-25, которая обсуждает условия брака с комиссионером от мужчины 52 лет. Разгадка рассказа находится в финале, в котором повествователь с грустью рассказывает об уходящей романтичности отношений мужчин и женщин.

Рассматривая персонажную сферу чеховских рассказов исследуемого периода в аспекте поэтики финалов, следует отметить, что в них имеются финалы, в которых происходит изменение сознания героя, при этом герой



может как предпринимать действия для улучшения своей жизни, так и не предпринимать в виду своей лени и других сдерживающих факторов, а также финалы, в которых изменений в сознании героя не происходит.

Финал, в котором происходит изменение сознания героя, и он оказывается способен на совершение действий, характерен для рассказов «Нищий» (1887), «Верочка» (1887) и др.

В рассказе «Верочка» (1887) герой открывает для себя новую истину и пытается предпринимать действия. К нему приходит понимание того, что он хочет вернуть потерянное и даже возвращается вновь в сад, где пытается найти Веру, которой отказал в любви, но случившегося нельзя изменить, и он возвращается домой «утомленный, разбитый» и ложится спать.

В рассказах А.П. Чехова встречаются финалы, в которых после изменений в сознании героя, он не предпринимает каких-либо действий. Такой финал характерен для рассказа «Унтер Пришибеев» (1885), повествующего о Пришибееве, занимающемся заботой об общественном порядке и доношением, за что он приговаривается к месяцу ареста в суде. После месяца в тюрьме в сознании Пришибеева происходят изменения, но искоренить привычку доносить он не может, и в финале герой снова пытается руководить общественным порядком.

Достаточно распространенным финалом у Чехова является финал, в котором сознание героя не изменяется. Например, в рассказе «Агафья» (1886) отношение героя Савки к женщинам и к жизни в финале остается прежним.

Исходя из особенностей повествования, финалы чеховских рассказов могут быть с оценкой действий героя им самим или внешним наблюдателем.

Финалы, в которых герой оценивает собственные действия, встречаются в рассказах исследуемого периода редко. Среди них произведение «Скучная история» (1889), повествующее о том, что профессор на фоне блистательной карьеры сталкивается с неизлечимым заболеванием, приводящим его в растерянность, которой герой в финальной части дает собственную оценку.

Автор дает оценку действий героя в финале рассказа «Враги» (1887), повествующем об идейном столкновении барина Абогина и врача Кириллова. В финале рассказчик отмечает, что убеждение Кириллова является «несправедливым и недостойным человеческого сердца».

Различными по стилю являются рассказы А.П. Чехова «На даче» (1886) и «Отрава» (1886). В них представлены счастливый и трагичный финалы соответственно. В рассказе «На даче» в финале происходят изменения в сознании героя, он перестает ненавистно смотреть на своего соперника, что делает его более счастливым. В «Отраве» повествуется о том горе-жене Лысове и несчастной невесте Любочке, которую отдает в жены отец, потому что Лысов не требует от него приданного, но затем Лысов начинает просить взаймы у тестя. В финальной части читатель видит трагичную замужнюю судьбу Любочки.



Финалы различаются также по экспрессивности и могут быть нейтральными или оценивающими, в которых герой выражает собственную экспрессию. В рассказе «Много бумаги» (1886) в финале повествователь с экспрессией выражает: «Как приятно быть бумажным фабрикантом!». Нейтральный финал представлен в рассказе «Красная горка» (1885), в котором автор повествует о празднике Красная горка и его истоках.

В результате анализа художественных компонентов рассказов А.П. Чехова периода 1885–1890-х гг. в аспекте поэтики финалов автором статьи были выделены следующие типы финалов:

- по отношению к проблеме рассказа:
 - а) финал – ответ на поставленную проблему («Пересолил» (1885));
 - б) финал – постановка проблемы («Почта» (1887));
- по художественно-семантическому наполнению:
 - а) финал-оценка («Шуточка» (1886));
 - б) финал-обобщение («Весной» (1886), «Кошмар» (1886));
 - в) финал-разгадка («Брак через 10-15 лет» (1886));
- изменение сознания героя:
 - а) финал, в котором происходит изменение сознания героя, и он способен на совершение действий («Нищий» (1887));
 - б) финал, в котором происходит изменение сознания героя, но герой бездействует («Унтер Пришибеев» (1885), «Верочка» (1887));
 - в) финалы, в которых сознание героя не изменяется («Анюта» (1886));
- по виду оценивающего героя:
 - а) финал-самооценка («Скучная история» (1889));
 - б) финал – авторская оценка («Враги» (1887));
- стиль:
 - а) счастливый финал («На даче» (1886));
 - б) трагичный финал («Отрава» (1886));
 - в) неожиданный финал («На гулянье в Сокольниках» (1885));
- сюжет:
 - а) открытый финал («Разговор человека с собакой» (1885), «Безнадежный» (1885), «Рассказ без конца» (1886), «Агафья» (1886));
 - б) закрытый финал («Шуточка» 1886);
- экспрессивность:
 - а) финал-оценка (оценка героя) («Много бумаги» (1886));
 - б) нейтральный финал («Красная горка» (1885)).

Таким образом, в результате анализа финалов рассказов А.П. Чехова 1885–1890-х гг. было выявлено разнообразие их типов, каждый из которых имеет художественные особенности. Специфика финалов Чехова – их лаконичность, высокая функциональная важность в общей композиции рассказов, позволили сформировать особый чеховский стиль. В статье авторы совершают попытку систематизации художественных особенностей финалов чеховских рассказов и предлагает собственный подход к их типологии. Дальнейшие исследования направлены на изучение трансформации финалов в творчестве А.П. Чехова и анализ поэтики финалов рассказов

других хронологических периодов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агратин А.Е. «Повествовательная иллюзия» в рассказе А.П. Чехова «Припадок» // Наука и школа. 2014. № 2. С. 78–81.
2. Агратин А.Е. Возможное событие в «Скучной истории» А.П. Чехова // Преподаватель XXI век. 2015. № 2. С. 408–416.
3. Горнфельд А. Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9. С. 286–300.
4. Зейферт Е.И. «Спать хочется» А.П. Чехова: поэтика, «оправдывающая» Варьку // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 3. С. 42–52.
5. Кондратьева В.В. Дымов в рассказе А.П. Чехова «Попрыгунья»: к вопросу о типологии образа врача // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. 2016. № 2. С. 7–10.
6. Николина Н.А. Темпоральная организация финалов в пьесах А.П. Чехова // Преподаватель XXI век. 2010. № 1. С. 317–322.
7. Овчарская О.В. Истоки поэтики Чехова: юмористическая журналистика как претекст // Научный диалог. 2015. № 12 (48). С. 171–182.
8. Ониненко Н.К. Объяснительные возможности лингвистического анализа прозы А.П. Чехова // Гуманитарная парадигма. 2020. № 3 (14). С. 67–85.
9. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. 340 с.
10. Семенова Н.В. Финалы чеховских рассказов: варианты изменений // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. 2020. № 1 (64). С. 83–88.
11. Чудаков А.П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 365–396.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Agratin A.E. “Povestvovatel’naya illyuziya” v rasskaze A.P. Chekhova “Priпадok” [“Narrative Illusion” in A.P. Chekhov’s Story “Attack”]. *Nauka i shkola*, 2014, no. 2, pp. 78–81. (In Russian).
2. Agratin A.E. Vozmozhnoye sobytiye v “Skuchnoy istorii” A.P. Chekhova [Possible Event in A.P. Chekhov’s “Boring Story”]. *Prepodavatel’ XXI vek*, 2015, no. 2, pp. 408–416. (In Russian).
3. Gornfel’d A. Chekhovskkiye finaly [Chekhov’s Finals]. *Krasnaya nov’*, 1939, no. 8–9, pp. 286–300. (In Russian).
4. Kondrat’yeva V.V. Dymov v rasskaze A.P. Chekhova “Poprygun’ya”: k voprosu o tipologii obraza vracha [Dymov in A.P. Chekhov’s Story “Jumping”: to the Question of the Typology of the Doctor’s Image]. *Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A.P. Chekhova*, 2016, no. 2, pp. 7–10. (In Russian).



5. Nikolina N.A. Temporal'naya organizatsiya finalov v p'yesakh A.P. Chekhova [Temporal Organization of Finals in A.P. Chekhov's plays]. *Prepodavatel' XXI vek*, 2010, no. 1, pp. 317–322. (In Russian).

6. Onipenko N.K. Ob'yasnitel'nyye vozmozhnosti lingvisticheskogo analiza prozy A.P. Chekhova [Explanatory Possibilities of Linguistic Analysis of A.P. Chekhov's Prose]. *Gumanitarnaya paradigma*, 2020, no. 3 (14), pp. 67–85. (In Russian).

7. Ovcharskaya O.V. Istoki poetiki Chekhova: yumoristicheskaya zhurnalistika kak pretekst [The Origins of Chekhov's Poetics: Humorous Journalism as a Pretext]. *Nauchnyy dialog*, 2015, no. 12 (48), pp. 171–182. (In Russian).

8. Semenova N.V. Finaly chekhovskikh rasskazov: varianty izmeneniy [Finals of Chekhov's Stories: Options for Changes]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: filologiya*, 2020, no. 1 (64), pp. 83–88. (In Russian).

9. Zeyfert E.I. "Spat' khochetsya" A.P. Chekhova: poetika, "opravdyvayushchaya" Var'ku [A.P. Chekhov's "I Want to Sleep": Poetics "Justifying" Varka]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznanie. Kul'turologiya*, 2021, no. 3, pp. 42–52. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Chudakov A.P. Aromorfoz russkogo rasskaza (k probleme malykh zhanrov) [Aromorphosis of the Russian Story (to the Problem of Small Genres)]. *Poetika russkoy literatury kontsa XIX – nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchiye problemy. Proza* [Poetics of Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century. Dynamics of the Genre. Common Problems. Prose]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 365–396. (In Russian).

(Monographs)

11. Polotskaya E.A. *A.P. Chekhov. Dvizheniye khudozhestvennoy mysli* [A.P. Chekhov. The Movement of Artistic Thought]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 340 p. (In Russian).

СУНЬ Сюдань, Московский педагогический государственный университет. Аспирантка кафедры русской классической литературы. Научные интересы: русская классическая литература, творчество А.П. Чехова.

E-mail: 404650871@qq.com

ORCID ID: 0000-0002-3785-9244

Xiudan SUN, Moscow State Pedagogical University
Postgraduate student of the department. Research interests: Russian classical literature, A.P. Chekhov.

E-mail: 404650871@qq.com

ORCID ID: 0000-0002-3785-9244



Лазареску Ольга Георгиевна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской классической литературы. Научные интересы: история русской литературы, фольклористика, культурология.

E-mail: lazarescu@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-5178-4456

Olga G. Lazaresku, Moscow State Pedagogical University
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Russian Classical Literature. Scientific interests: the history of Russian literature, folkloristics, culturology.

E-mail: lazarescu@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-5178-4456

Е.И. Орлова (Москва)

СТАТЬЯ А. БЛОКА «ИСКУССТВО И ГАЗЕТА» В КОНТЕКСТЕ «РУССКОЙ МОЛВЫ»*

Аннотация. История сотрудничества А. Блока с ежедневной газетой «Русская молва» (1912–1913) известна исследователям творчества Блока, но сама газета до сих пор остается вовсе не изученной. Вместе с тем она дает весьма ценный материал для истории журналистики и литературы: например, для текстологов, поскольку в собраниях сочинений Блока две его статьи печатаются по тексту газетной публикации (в новейшем Полном собрании сочинений – с добавлением сокращенного фрагмента), а также для постановки нескольких проблем, например: в какой контекст попадала статья Блока? Что представляла собой газета «Русская молва»? На эти вопросы и отвечает автор. Статья Блока «Искусство и газета» задумывалась редакцией «Русской молвы» как программная. Она была опубликована, однако с сокращениями, сделанными Блоком по настоянию редактора, на что он согласился, но что вызвало его негодование. Таким образом, между поэтом и газетой уже с самого начала наметился конфликт, который можно рассматривать не только как частный случай, но и как выражение внутреннего противоречия, вероятно, в целом присущего соотношению журналистики и искусства. Постановка и решение этого вопроса могут иметь теоретико-методологическое значение при изучении форм взаимодействия литературного процесса и средств массовой информации. Статья Блока рассматривается в контексте первого номера газеты, где она была помещена. Что же касается самой газеты «Русская молва», то ее репутация, сложившаяся в истории журналистики под воздействием сугубо негативных оценок В.И. Ленина, должна быть решительно пересмотрена. Авторский состав и анализ публицистики «Русской молвы» подтверждают представление о ней как о либеральном независимом беспартийном издании общественно-политической и просветительской направленности.

Ключевые слова: А. Блок; газета «Русская молва»; публицистика; поэт; взаимодействие журналистики и литературного процесса.

E.I. Orlova (Moscow)

A. Blok's Article "Art and Newspaper" in the Context of the "Russkaya Molva" Daily**

Abstract. While researchers of Alexander Blok's works have studied the history of

* Статья подготовлена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 20-18-00003).

** The article was prepared at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 20-18-00003).

his cooperation with the daily newspaper "Russkaya Molva" (1912–1913), the newspaper itself has never yet been a subject of any research. At the same time, it provides a highly valuable material for studies of history of journalism and literature, for textual critics, for example, since in Blok's collected works, two of his articles printed there are actually the texts of his newspaper publications (in the newest "Complete Collected Works" with the addition of a fragment excluded by the editor), as well as for posing several questions, such as: what context did Blok's article belong to? What was the "Russkaya Molva" newspaper like? These are the questions the author answers. Blok's article "Art and Newspaper" was planned by the editorial board of "Russkaya Molva" to be of major importance. And so it was published in the first issue, but with abridgments made by Blok at the insistence of the editor, to which he agreed, but which caused his indignation. Thus, from the very beginning it sparked a conflict between the poet and the newspaper, which one can see not only as an isolated case, but also as an expression of an internal contradiction, probably inherent to the relationship between journalism and art. The formulation and solution of this issue can be of theoretical and methodological significance in the study of forms of interaction between literary process and the media. Blok's article is analyzed in the context of the first issue of the newspaper where it was published. As for the newspaper "Russkaya Molva" itself, its reputation, formed in the history of journalism under the influence of V.I. Lenin's solely negative reviews, must be thoroughly revised. The team of writers and analysis of what was published in "Russkaya Molva" support the idea of it as a liberal independent media, which was socially, politically and educationally oriented.

Key words: A. Blok; newspaper "Russkaya Molva"; journalism; poet; interaction of journalism and literary process.

Сотрудничество А. Блока с газетой «Русская молва» было кратким, а сама газета просуществовала недолго: с декабря 1912 до августа 1913 г. Изучающим творчество Блока этот сюжет известен, но сама газета почти не изучена. В нашу задачу входит рассмотреть первую из двух опубликованных там статей Блока – «Искусство и газета» – в контексте того номера, в котором она была помещена. Это даст возможность поставить несколько насущных вопросов: что представляла собой «Русская молва»? Как соотносилось выступление Блока с другими материалами газеты? Можно ли рассматривать конфликт поэта и газеты как неизбежный? И, наконец, удалось ли «Русской молве», – а она мыслила статью Блока как манифест, – в полной мере осуществить блоковскую программу?

История взаимоотношений Блока с «Русской молвой» отражает некое внутреннее напряжение (чтобы не сказать противоречие), вероятно, в целом присущее соотношению журналистики и искусства, и потому представляет не только частный интерес. Постановка и решение этого вопроса могут иметь теоретико-методологическое значение при изучении форм взаимодействия литературного процесса и повременных изданий.

В пределах этой статьи мы остановимся на первых трех вопросах. Но сначала нам придется кратко изложить то, что уже установлено исследователями Блока.



В газете в конце 1912 и начале 1913 г. были опубликованы две статьи Блока и пять его стихотворений. Первая статья – «Искусство и газета» – мыслилась редактором газеты А.В. Тырковой-Вильямс как программная, а сам Блок был привлечен ею для организации, вместе с А.М. Ремизовым, литературного отдела создававшейся в конце 1912 г. газеты.

В дневнике Блока упоминаются приглашенные в газету А.М. Ремизов, Б.А. Садовской, В.А. Пяст, А.П. Иванов, Н.П. Ге, В.Н. Княжнин, В.Н. Соловьев. В ноябре 1912 г. Блок пишет Б. Садовскому из Петербурга: «Приезжайте Вы опять сюда, может быть, дел наделаем! Горячо присоединяюсь к зову Алексея Михайловича» (Ремизова – Е.О.) [Блок 2010, 445]. 23 ноября 1912 г. «состоялось редакционное заседание, на котором Блок прочел текст своей докладной записки» [Блок 2010, 445]. На следующий день Блок записывает: «Я читаю свою докладную записку об отношении искусства к газете и превращаюсь в какого-то лидера <...>. Мою статью хотят сделать определяющей отношение газеты к искусству» [Блок 2010, 445].

Но когда 3 декабря Блок читал на редакционном заседании статью, написанную на основе доклада, Тыркова резко возражала. Впоследствии она вспоминала об этом так:

«Мы ждали символических взлетов, размаха, красоты, а вместо этого услышали резкие выпады <...>. Это было так неожиданно, что мы растерялись. Блок кончил и важно обвел нас холодным взглядом. Точно вызов бросил. Я его приняла:

– Александр Александрович, так нельзя.

Он перевел строгий взгляд на меня. На правильном лице греческого бога не было ни тени улыбки.

– Нельзя? Я так и знал, что вы не примете» [цит. по: Блок 2010, 445–446].

После заседания происходит интенсивная полемика Блока с Тырковой-Вильямс, и Блок соглашается на переделку статьи; она выходит с сокращениями в первом номере газеты 9 декабря 1912 г., но еще до публикации, 6 декабря, Блок делает запись в дневнике: «История статьи по крайней мере чрезвычайно поучительна и *позорна*. Все, что касается журналистов, должно быть исключено. Оставлено должно быть высокопарное рассуждение об искусстве и это, как говорится в чрезвычайно любезном письме, *нужно газете*» [Блок 2010, 446]. И тогда, и даже много позднее Блок замечает: «искалеченная статья», «главное выкинуто» [Блок 2010, 446].

В чем же состояли главные положения статьи и что было сокращено самим Блоком, но вызывало и потом, даже годы спустя, его негодование?

Сначала о главных положениях опубликованной части статьи.

Блок противопоставляет красивое и Прекрасное. По Блоку, только искусство причастно к сфере Прекрасного: «Прекрасного не любит почти никто. Точнее, Прекрасного не взять силами той любви, которой люди любят красивое, или умное, или доброе, или правдивое. <...> Прекрасное – вот мир тех существ, с которыми имеет дело искусство. Вот почему искусство нельзя любить как природу, как женщину, как диалектику.



Оно – не тот матерьял, с которым можно заигрывать или фамиллярничать <...> Оно – величаво» [Блок 2010, 154].

Из этого главного положения Блока следует другое – противопоставление искусства и всего остального, особенно газеты:

«Чин отношения к искусству должен быть – медленный, важный, не суетливый, не рекламный. Речи об искусстве обязаны быть таковыми <...>. Газета по самой природе своей тороплива и буйна; чем быстрее ритм жизни, тем бешенее кричит политическая и всякая иная повседневность <...>. Итак, душа искусства, которая во все времена имеет целью, пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать “миры иные”, – и душа газеты, которая имеет целью борьбу и заботы только нашего мира <...> что им друг до друга?» [Блок 2010, 155].

И дальше Блок говорит о том, что существует «противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью» и «что в России уже существует довольно таких читателей, которым смертельно надоело выискивание в произведениях искусства политических, публицистических и иных идей <...>. Такого-то читателя <...> и должны иметь в виду те люди, которые хотят говорить на языке искусства, хотя бы – со страниц газет; они должны говорить не сентиментальничая, не политиканствуя и не иронизируя» [Блок 2010, 158].

Блок задумывается о том, что соединение политики и искусства в газете – это соединение противоположностей, «это как город и деревня». Запаху гари (город) Блок противопоставляет «первые фиалки» (деревня).

Но необходимо напомнить еще о том, что же было удалено из статьи по настоянию Тырковой.

Это был выпад Блока против газетной критики, против понимания делов искусства в газетах как легкого чтения, когда критика действует «на дурные инстинкты толпы», у которой, между тем, в отличие от таких журналистов, есть и здоровые инстинкты, и она отстраняется от критиков, а заодно и от художников. Блок выступил против «хулиганства и хамства по отношению к искусству», имея в виду, конечно, массовую печать. «И можно ли вообще говорить на языке искусства в газете, которая служит злобе дня?» [Блок 2010, 157] – так заканчивалась та часть статьи, которая подверглась сокращению.

Блок предлагает: «<...> пора сделать такой опыт, которого никто еще не пробовал производить в целом. Не надо говорить много, надо говорить *важно*. <...> Ведь преемство литературное и преемство политическое не имеют между собой ничего общего, и, в зависимости от этого, речи о политике и речи об искусстве не должны согласовываться друг с другом» [Блок 2010, 157].

Как видим, статья действительно была программной. Блок предлагал в самом деле новый шаг во взаимодействии литературы и журналистики.

Возможно ли это было вообще, и удалось ли это «Русской молве»? Для



того чтобы ответить на этот вопрос, нужно проанализировать все содержание материалов об искусстве на всем протяжении истории газеты – это должно стать темой отдельного исследования. Как бы то ни было, эпизод с публикацией статьи и потом всегда вызывал у Блока неприязненное чувство. Постепенно его сотрудничество с газетой сводится на нет.

Но для этого были и внутренние причины. Блок вообще в это время – в первой половине 1913 г. – уходит из внешней литературной жизни. Кажется, последним его публичным выступлением было чтение весной 1913 г. драмы «Роза и крест» в только что основанном Обществе поэтов, куда его пригласил Н.В. Недоброво, поэт и филолог, однокурсник Блока по университету. Блок потом писал жене о своем успехе: «<...> читал “Розу и Крест” среди врагов, светских людей, холодных “нововременцев”. Внутренне очень боролся и, кажется, победил» [Блок 1963, 414]. Не случайны здесь слова «враги», «победил»: возможно, они отражают не только отношение Блока к «Новому времени», которое и потом оставалось резко отрицательным, но и общее его ощущение ненужности околотитулярного общения. Он, конечно, продолжает публиковать стихи в периодике: например, в сытинском «Русском слове» печатаются такие шедевры, как «Грешить бесстыдно, непробудно...», «Петроградское небо мутилось дождем...» и др. Из сотрудничества с журналом «Отечество» вырастает потом сборник «Стихи о России», который Блок поначалу не слишком ценил, но в более поздние годы, просматривая именно книги, он – кажется, впервые – называет себя *хорошим писателем*. Сейчас мы понимаем, что «Стихи о России» были этапной книгой, которая окончательно представила Блока как лучшего поэта современности (значение же «Русской молвы», кроме прочего, еще в том, что, поскольку рукописи двух опубликованных там статей не сохранились, в собраниях сочинений Блока они печатаются по тексту газетной публикации, в новейшем Полном собрании – с добавлением сокращенного фрагмента). Но после полемики с Д.В. Философовым по поводу статьи «Искусство и газета» и до 1917 г. Блок статей больше не пишет.

Кратко напомним об этой полемике. В ней участвовали две близкие по многим позициям газеты: Философов выступил в «Речи».

В статье «Уединенный эстетизм» Философов упрекал Блока в противопоставлении Прекрасного и красивого, а главное – в элитарности взглядов на искусство. Философов как будто не знал или забыл, что значит для Блока антитеза «красивое – прекрасное». А ведь Блок обращался к ней не впервые. Двумя годами раньше он писал в статье «О современном состоянии русского символизма»: «Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам – не прекрасные, но только красивые...» [Блок 2010, 129]. Не может быть, чтобы Философов не знал этой «аполлоновской» статьи Блока 1910 г.

«Третий Мережковский» уличает Блока в «уединенном эстетизме». Но чем как не эстетизмом можно назвать его восторженный рассказ о париж-



ских работницах, которые, «выходя из прокопченных мастерских», покупают фиалки «за одно су», и как эти фиалки радуют их, а сам Философов находит «в их нежном увядании на груди сменяющейся работницы <...> нечто воистину прекрасное». В России 1912 г. и всех других лет работницам было, кажется, не до фиалок, да и где бы их было взять, тем более задешево? «Горы пармских фиалок в апреле» упоминаются в «Поэме без героя» Ахматовой в части, посвященной 1913 г., как примета роскоши даже для ее петербургской «Коломбины десятых годов».

Блок прекрасно понял выморочность полемики, на которую вызывал его Философов, потому назвал свой ответ ему «Непонимание или нежелание понять?». И он уже не отвечал Мережковскому, в «Русском слове» вступившему в спор третьим со статьей «О черных колодцах». Как установила Д.М. Магомедова, Мережковский цитировал статью Блока не по газетной публикации, а по автографу, до сих пор неизвестному. Таким образом, статья Мережковского имеет тот интерес, что она стала «на сегодняшний день одним из источников блоковского текста» [Магомедова 2016, 579].

Но вернемся к истории сотрудничества Блока в газете «Русская молва». Необходимо ответить на вопрос: что из себя представляла сама газета? Она остается до сих пор не исследованной.

В частности, предстоит уточнить ее политическую направленность, поставить вопрос о том, в какой степени это существенно для филологических исследований вообще, и пересмотреть репутацию «Русской молвы», на которую вплоть до начала XXI в. повлияла оценка ее В.И. Лениным, данная им в 1913 г. Аттестация газеты как «буржуазной» и «националистической», в лучшем случае – «либерально-буржуазной», оказывается неверной. Более корректным представляется характеризовать ее как либеральную и независимую.

До сих пор «Русская молва» неизбежно бывала названа согласно ленинской аттестации, воспринятой как директива, «либеральная, буржуазно-националистическая газета» [Максимов, Шабельская 1962, 763].

Но «Русская молва» заявляла о себе как об издании беспартийном и независимом, больше того – оппозиционном по отношению к правительству. Ее содержание, рассчитанное на широкую образованную аудиторию, показывает, что она в самом деле была такой.

Положение либеральной журналистики, близкой к кадетской партии, еще нуждается в уточнении. Так, Тыркова, возглавлявшая в ЦК Партии народной свободы бюро печати, пишет:

«<...> влиятельной прессы, отвечающей авторитету партии, создать к.-д. не удалось. У ЦК не было своей газеты. Одно время выходил “Еженедельник Партии народной свободы”, но его запретили. Московские “Русские ведомости” по духу и составу почти сливались с к.-д., но эта старинная, влиятельная газета партийным указкам не подчинялась. <...> Неофициальным центром к.-д. публицистики была издававшаяся в Петербурге газета “Речь”. Она была независима от ЦК, но это был



наиболее показательный к.-д. орган, уже благодаря тому, что во главе его стоял П.Н. Милюков. Соредактором его был другой член ЦК – И.В. Гессен» [Тыркова-Вильямс 2007, 369–370].

Но о положении самой Тырковой-Вильямс в газете «Русская молва» надо сказать особо. Видимо, она была фактическим редактором, но ее имя в этом качестве не было обозначено в газете. Издателем был Д.Д. Протопопов, также член ЦК Партии народной свободы, в прошлом участник, как и Тыркова, нелегального Союза освобождения, землевладелец и предприниматель (владелец суконной фабрики), как и Тыркова, дворянин по происхождению. До революции его дважды арестовывали (за агитацию среди крестьян и за подписание Выборгского воззвания против роспуска I Думы). Дважды он подвергся репрессиям и при советской власти (скорее всего, в 1934 г. он погиб в заключении). В 1910-е гг. Протопопов издавал еще журналы «Земское дело» и «Городское дело». Редакторами же «Русской молвы» значились в разное время соиздатель газеты Л.И. Лушиников, Л.А. Велихов (педагог, издатель, публицист, общественный деятель), А.А. Стахович (один из учредителей Союза освобождения, член 2-й Государственной Думы, известный деятель либерального движения), приват-доцент Петербургского университета С.А. Адрианов. Но негласным редактором оставалась на всем протяжении существования газеты Тыркова-Вильямс. Она пригласила Ремизова организовать литературный отдел газеты, привлекла к теснейшему сотрудничеству в экономическом отделе П.Б. Струве, создала сеть корреспондентов в Европе.

Итак, ни «Речь», ни «Русскую молву» нельзя считать официальными органами кадетской партии. Важнее, что «Русская молва», как уже говорилось выше, мыслила себя как беспартийное издание – в начале 1910-х гг. в России это было явлением еще в высшей степени непривычным. Уже в первом номере в статье без подписи (вероятно, это тем более должно было прочитываться как общая позиция газеты) читатели могли видеть такой тезис:

«Для публицистики партийность только тормоз. <...> Ошибками может быть заражена и внепартийная политическая мысль. Но ей легче перестроиться. Она свободна от балласта связанных с определенным историческим моментом программных лозунгов. Над ней не тяготеет запрещающая подавать свой личный голос дисциплина. Политическая индивидуальность свободней развивается и процветает в условиях беспартийности» [Б.п. 1912, 4] (курсив автора. – *Е.О.*).

Одним из ярких публицистов газеты был сам Протопопов. В том же первом номере была помещена его статья. Вот как объяснял он необходимость новой газеты:

«...нас <...> ведет за собой ожидание великих перемен, совершающихся в нашей родине. Далеко отошли былые дни освободительного подъема, но подходит



конец и сменившим их годам уныния и унижения. Даже эти тяжелые годы недаром и не бездейственно пережиты нашей родиной. В горьких муках рождался опыт. <...> Мы у порога третьей полосы нашей жизни, синтеза двух предшествующих. <...> Надо разбить уныние, превратившееся в один из канонов русского интеллигента» [Протопопов 1912, 3].

Умеренная оппозиционность членов редколлегии и издателя проявляется в идее разумного компромисса между обществом и правительством. В другой статье Протопопов пишет:

«<...> нормальный государственный порядок держится прежде всего на *компромиссе* между обществом и властью <...> все дело – в ряде взаимных разумных уступок, которые никогда не должны рассматриваться с точки зрения одного престижа власти.

Почти инстинктивно стремится теперь часть русского общества к тому, чтобы найти хоть какую-нибудь точку для соглашения с теперешними носителями власти, – только для того, чтобы вывести страну из невозможного состояния. <...> Обществу нужны не слова, а поступки» [Протопопов 1913а, 2].

Как видим, буржуазной «Русскую молву» назвать никак нельзя, не кривив против истины. Напротив, одной из сквозных тем публицистических выступлений Протопопова можно назвать призыв к пробуждению гражданского самосознания, критического отношения к правительству. Любые проявления такой, мы бы сказали, бодрости гражданского духа Протопопов готов приветствовать. Один из его материалов построен как беседа оптимиста и пессимиста о русской современности. Легко увидеть, что позицию оптимиста разделяет и сам автор:

«<...> какой-то цикл завершается, и роковым образом должны мы скоро будем вступить в другой. Во всех классах общества замечается иное настроение – везде стремление к устройству жизни на новых началах, стремление к организации, к практическому делу. Это только интеллигентные верхи общества утомлены, разочарованы, как бы обожжены событиями, ход которых они начерчивали совершенно иначе. Широкие слои только выиграли; просветлело у них в головах, сознали они себя людьми, приобщаются к общей духовной жизни, перестают быть только рабочими муравьями. Правительство до сих пор шло наперекор всем этим стремлениям, боясь призраков, но и оно не может не испытывать веяний времени, силы общественного мнения. И ему придется вскоре искать новых путей. <...> Все жарче споры. Это к добру» [Протопопов 1913б, 3].

Итак, «Русскую молву» с полным правом можно назвать газетой либеральной, но пора освободить это слово от тех негативных коннотаций, которые оно приобрело в устах Ленина и которыми продолжало обрастать в качестве обязательной оценки на протяжении десятилетий. Например, в статье «Сильная власть и либеральная политика» Струве доказывал, что



любое государство, а особенно Россия, для того чтобы быть сильным, не может не быть либеральным:

«Россия фактически не принадлежит к “парламентарным” государствам, где состав парламента всецело определяет собой состав правительства и политику власти <...>. О таком политическом укладе говорят, что при нем правительство перед народным представительством не является политически ответственным. Это совершенно верно. Но вот что часто забывают: отсутствие “политической ответственности” обозначает высшую степень ответственности государственной и, если угодно, исторической. Кому много дано, с того много спросится, вернее, много должно быть спрошено. <...> власть для того, чтобы быть сильной, должна быть прогрессивной и либеральной.

Это ясно вообще, это вдвойне ясно для России. <...>

Никогда еще для творческой либеральной политической власти все условия не складывались так благоприятно. <...>

Либо у нас будет непрерывно усиливаться отчужденность активных и прогрессивных сил от государства и капитал здорового консерватизма будет по-прежнему равняться нулю и даже подменяться чисто отрицательно величиной – правым хулиганством, которое в 24 часа превращается в хулиганство левое. Либо Россия, наконец, получит сильную власть, способную и готовую твердо, я бы сказал с суровой непреклонностью, устраняющей какое-либо примирение с идеями и навыками старого порядка, осуществлять либеральную политику.

Только при этом условии Россия сможет отстоять себя в мировой борьбе...» [Струве 1912, 4].

Как видим, многие мысли не утратили своей актуальности и более ста лет спустя, хотя писалось это в преддверии мировой войны, о которой думали и говорили уже даже в 1912, тем более в 1913 г., далеко не мирном, – лишь потом, в свете войн и революций, он постепенно начинал представляться пережившим его едва ли не идилическим.

Нам остается рассмотреть еще вопрос о том, в самом ли деле верна характеристика «Русской молвы» как газеты националистической.

И это в корне противоречит тому, что писала газета на протяжении всей своей недолгой истории. Например, 17 июля 1913 г. (№ 210. С. 4) «Русская молва» приветствует В.Г. Короленко, поздравляя его с 60-летием. Этим материалам посвящена почти целая полоса. В другом номере помещено сочувственное изложение его новой статьи, в которой он вновь выступает против шовинизма и национализма. А еще раньше, в декабре 1912 г., М. Славинский с негодованием пишет о польском антисемитизме. Позиция «Русской молвы такова»:

«Для русского прогрессивного общества и русские поляки, и польские евреи не “граждане второго сорта”, а просто русские граждане. И если поляки по отношению к евреям решили обратиться к политике Победоносцева, говорившего о том, что еврейского вопроса не существует, так как 1/3 евреев эмигрирует, 1/3



умрет от голода, а последняя 1/3 будет уничтожена, – то русскому прогрессивному обществу с поляками не по пути» [Славинский 2012, 3].

Такие примеры можно еще множить. «Пасынки жизни» – так назывался материал, посвященный «инородческому вопросу» [Б.п. 1913, 7], до сих пор, как свидетельствовал автор, не разрешенному в России. Другая статья рассказывала о жизни в черте оседлости. Характерен ее заголовок: «Дети гетто России» [Арский 1913, 4].

Репутация «Русской молвы», установившаяся за ней на протяжении многих десятилетий вплоть до начала XXI в., должна быть решительно пересмотрена. Только внимательное изучение ее содержания поможет опровергнуть субъективные и в корне неверные оценки, избежать неточностей, встречающихся и в наше время. Что же до политической оценки газеты Лениным, то тут уместно вспомнить строки М. Волошина из поэмы «Россия»:

Политика – расклейка этикеток,
Назначенных, чтоб утаить состав...

Противопоставить этому можно только анализ фактов. Тогда «состав» вещества (в данном случае – направленность и качество газеты «Русская молва») предстает в его настоящем виде, и мы с полным правом можем сказать, что «Русская молва», несмотря на то что просуществовала она всего 9 месяцев, была одним из самых ярких явлений отечественной журналистики.

Но сказав все это, подошли ли мы к пониманию «Русской молвы» как историко-литературного феномена?

И да, и нет. Понятно, что «Русская молва» была достойной того, чтобы в ней выступил Блок. Понятно, что выбор редакции (конкретно – Тырковой-Вильямс) не был случайным. Вероятно, Тыркова уже в 1912 г. понимала то, что тогда вовсе не было очевидно для всех, – значение фигуры Блока. Понятно, что в контексте первого номера статья Блока тоже выглядела программной, хотя касалась «всего лишь» отношения журналистики к искусству. Если задачей Протопопова и его единомышленников была консолидация свободолюбивых сил страны, конструктивная оппозиция правительству, формирование общественного мнения (во что, по-видимому, Протопопов безоговорочно верил, если, помимо своих занятий промышленника, землевладельца и политического деятеля, издавал два журнала и теперь еще ежедневную газету), – то и для Блока участие в такой газете отнюдь не шло против его принципов. Его размышления о том, что в обществе есть здоровые силы, способные внутренне противостоять «литературному хамству и хулиганству», перекликаются в контексте газеты с уверенностью Протопопова, обращавшегося именно к этим же силам общества. Другое дело, что взгляд Блока уже в 1912 г. был, по-видимому, совсем не таким оптимистичным и что Протопопов сложнейшего вопроса



о соотношении жизни и искусства вовсе не ставил. А «литературное хулиганство», о котором говорит Блок, корреспондирует, по-видимому, совершенно независимо от авторов, с «хулиганством политическим», о котором пишет Струве. Но, конечно, семантические ореолы слова в обоих случаях несколько различны.

Но также понятно, что Тыркова была по-своему права, настаивая на сокращении у Блока острых, даже резких мест, направленных против журналистов, и что конфликт был, вероятно, неизбежен, поскольку содержался в самом соединении двух различных начал, – как об этом и написал сам Блок еще до всякого конфликта.

Но чтобы ответить на вопрос, получилось ли у «Русской молвы» то, что предлагал Блок, – совсем развести материалы об искусстве и все остальное, говорить об искусстве не так и не в том стиле, как принято говорить о злобе дня, – нужно рассмотреть, как писала об искусстве газета на протяжении всей своей недолгой – девятимесячной – истории. Это должно составить предмет отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арский К. Дети гетто России (Ряд впечатлений) // Русская молва. 1913. № 227. 31 июля. С. 4.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. 171 с.
3. Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 8. М.: Наука, 2010. 602 с.
4. [Б.п.] Беспартийность // Русская молва. 1912. № 1. 9 декабря. С. 4.
5. [Б.п.] Пасынки жизни // Русская молва. 1913. № 44. 24 января. С. 7.
6. Магомедова Дина. Неизвестный текст Александра Блока: статья «Искусство и газета» как текстологический казус // Острова любви БорФеда. Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова / ред.-сост. А. Дмитриев и П. Глушаков. СПб.: Росток, 2016. С. 575–579.
7. Максимов Д.Е., Шабельская Г.А. Примечания // Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 712–793.
8. Протопопов Д. Зачем новая газета? // Русская молва. 1912. № 1. 9 декабря. С. 3.
9. (а) Протопопов Д. Как быть Москве? // Русская молва. 1913. № 52. 1 февраля. С. 2.
10. (б) Протопопов Д. Оптимист и пессимист. Беседа // Русская молва. 1913. № 195. 29 июня. С. 2.
11. Славинский М. О польском антисемитизме // Русская молва. 1912. № 15. 23 декабря. С. 3.
12. Струве П. Сильная власть и либеральная политика // Русская молва. 9 декабря 1912. № 1. С. 4.
13. Тыркова-Вильямс А.В. На путях к свободе. М.: Московская школа политических исследований, 2007. 390 с.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Magomedova D.A. Neizvestnyy tekst Aleksandra Bloka: stat'ya "Iskusstvo i gazeta" kak tekstologicheskii kazus [Alexander Blok's Unknown Text: the Article "Art and Newspaper" as a Textual Incident]. Dmitriyev A., Glushakov P. (Eds.). *Ostrova lyubvi BorFed'a. Sbornik k 90-letiyu Borisa Fedorovicha Egorova* [BorFed's Islands of Love: Collected Papers in Honor of Boris Fedorovich Egorov's 90th Birthday]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, pp. 575–579. (In Russian).
2. Maksimov D.E., Shabel'skaya G.A. Primechaniya [Comments]. Blok A.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 8 vols. Vol. 5. Moscow; Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962, pp. 712–793. (In Russian).

(Monographs)

3. Tyrkova-Vil'yams A.V. *Na putyakh k svobode* [On the Way to Freedom]. Moscow, Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy Publ., 2007. 390 p. (In Russian).

Орлова Екатерина Иосифовна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики (МГУ); ведущий научный сотрудник (ИМЛИ). Область научных интересов: русская литература XIX–XX вв., поэтика, история русской литературной журналистики.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

Ekaterina I. Orlova, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Science.

Doctor of Philology, Professor, the Head of the History of Russian Literature and Journalism Department, Faculty of Journalism (MSU); leading research fellow (IWL). Research interests: literature of the 19th – 20th centuries, poetics, history of Russian literary journalism.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

А.В. Филатов (Москва)

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С.М. ГОРОДЕЦКОГО
И Н.С. ГУМИЛЕВА В АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ АКМЕИЗМА**
(на материале журнально-газетной публицистики 1911–1914 гг.)*

Аннотация. В статье исследуется развитие литературных и личных отношений С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева в период создания «Цеха поэтов» и разработки теории акмеизма, а также в первые годы существования этого поэтического движения. На материале критико-литературных публикаций и корреспонденции двух поэтов демонстрируется их стремление не только определить принципы новой литературной школы еще до ее провозглашения в печати, но и теоретически обосновать появление акмеизма в современном литературном процессе. Сопоставление рецензий на «Антологию» (1911) издательства «Мусагет», в которой приняли участие оба поэта, позволяет предположить, что Городецкий в это время был более заинтересован в укреплении отношений с будущим соратником, чем Гумилев. Городецкий подчеркивает художественную ценность «Абиссинских песен», однако сам не удостоивается от их автора высокой оценки. В рецензиях на книги стихов «Ива» (1912) и «Чужое небо» (1912) оба поэта подчеркивают синтетический характер акмеизма, аккумулирующий достижения предшествующих течений, а также его статус литературной школы, противостоящей символизму. Анализ однодневной переписки Городецкого и Гумилева в апреле 1914 г. позволяет прийти к выводу, что именно наличие у акмеизма двух лидеров с разными эстетико-философскими взглядами стало причиной возникшего конфликта. Делается предположение, что обвинения Городецкого основываются на неправильном понимании им слов Гумилева, который продолжал считать акмеизм школой со своей поэтикой и художественным мировоззрением.

Ключевые слова: С.М. Городецкий; Н.С. Гумилев; В.Я. Брюсов; символизм; акмеизм; «Аполлон»; литературная школа; литературная критика; публицистика.

A.V. Filatov (Moscow)

**Literary Relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev
in the Aspect of Acmeism Development (based on the Material
of Magazine and Newspaper Journalism of 1911–1914)****

Abstract. The article examines the development of literary and personal relations between S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in times of the foundation of the “Guild

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

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

of Poets” and the emergence of Acmeism theory, as well as in the first years of of this poetic movement. The material of critical and literary articles and correspondence of the two poets demonstrates their desire not only to establish the principles of a new literary school even before its proclamation in the press, but also to theoretically justify the appearance of Acmeism in the modern literary process. A comparison of the reviews of the “Anthology” (1911) by “Musaget” publishing house, in which both poets took part, suggests that Gorodetsky was more interested in strengthening relations with Gumilev than his future ally, Gorodetsky highlights the artistic value of Gumilev’s “Abyssinian Songs”, while he himself does not receive high praise from their author. In the reviews of the books of poems “Willow” (1912) and “Alien Sky” (1912), both poets put emphasis upon a synthetic nature of Acmeism, accumulating the achievements of previous trends, as well as its status as a literary school that opposes symbolism. The analysis of the one-day correspondence between Gorodetsky and Gumilev in April 1914 enables us to conclude that it was the presence of two leaders with different aesthetic and philosophical views in Acmeism that caused the conflict between them. The author puts forward an assumption that Gorodetsky’s accusations are based on an incorrect understanding of the words of Gumilev, who continued to consider Acmeism a school with its own poetics and artistic worldview.

Key words: S.M. Gorodetsky; N.S. Gumilev; V.Ya. Bryusov; symbolism; acmeism; “Apollo” magazine; literary school; literary criticism; journalism.

Рассмотрев в предыдущей статье начало формирования отношений С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева как символистов [Филатов 2020], прошедших путь от неприятия друг друга к творческому союзу и преодолению старшей школы, в данной работе мы обратимся ко времени их сотрудничества и создания теории акмеизма, сосредоточившись на конфликте между поэтами в апреле 1914 г.

Большое влияние на сближение Гумилева и Городецкого оказала их солидарность в критике концепции кризиса символизма, разработанной Вяч. Ивановым и обсуждавшейся на заседаниях «Общества ревнителей художественного слова» весной 1910 г. [см.: Кузнецова 1990]. И хотя оба поэта оспаривали положения Иванова с совершенно различных позиций, выявление подобных расхождений с хозяином «башни» могло побудить их искать альтернативные пути для развития нового искусства и сотрудничества, что не мешало им при этом взять на вооружение ивановскую идею синтеза противоположных течений. Возможно, поэтому год спустя Городецкий положительно отзывался о стихотворениях Гумилева в «Антологии» (1911) издательства «Мусагет», намеренно, на наш взгляд, сравнивая сборник с поэтическим журналом «Остров» («с такой определенностью и надменностью задача поставлена была только, кажется в скромном “Острове”» [Городецкий 1911, 3]), участие в издании которого принимал его будущий союзник:

Необыкновенной свежестью проникнут цикл “Абиссинских песен” Н. Гумилева. Эти четыре песни – военная, про пять быков, невольничья и про занзи-



барских девушек – чаруют своим девственным простодушием. Особенно хороша история бедного абиссинца, прослышавшего, “что далеко, на севере, в Каире, занзибарские девушки пляшут и любовь продают за деньги”, отправившегося туда “на своем единственном муле”, почти два года шедшего, и только там, в Каире, вспомнившего, “что у него нет денег” и пошедшего “назад той же дорогой”. Пятое его стихотворение, отравленное сплином, – слишком здешнее, петербургское, немощное, особенно на фоне предыдущих песен [Городецкий 1911, 3].

С одной стороны, в этом отрывке мы видим пример прежней критики Городецкого, всегда подчеркивавшего как положительные, так и отрицательные стороны поэзии Гумилева (в данном случае это земная «естественность» образов и меланхолическая тональность стихотворения «Ослепительное»). С другой стороны, молодому поэту в рецензии уделено гораздо больше внимания, чем более известным «формотворцам» М. Волошину и М. Кузмину, которые, по словам Городецкого, «дали типичнейшие для себя стихотворения» [Городецкий 1911, 3] и поэтому не удостоились быть процитированными. На этом фоне шагом к сближению не столько с кружком «Аполлона», сколько именно с Гумилевым можно также считать упоминание в рецензии имени еще неизвестной широкому читателю Анны Ахматовой, стихи которой не вошли в «Антологию» (как отмечает Р.Д. Тименчик, именно в этой публикации Городецкий «первым на страницах русской прессы назвал ее имя» [Тименчик 2010, 34]).

Стоит отметить, что в «Абиссинских песнях» Гумилев действительно обращается к нехарактерной для него, зато столь ценимой Городецким стихии народного творчества (пусть и представленного не в национальном русском, а в экзотическом абиссинском варианте). При этом адепта теории мифотворчества, совмещавшего в своей поэзии фольклорные предания с художественной стилизацией и вымыслом, вряд ли смутило признание Гумилева в том, что его песни «написаны независимо от настоящей поэзии абиссинцев» [Гумилев 1998–2007, VII, 96]. Последний в своем отзыве на «Антологию» оценил включенные в нее стихотворения Городецкого более сдержанно, не переходя, однако, к прямой критике: «Стихи Сергея Городецкого датированы 1908 г. Поклонники его поэзии прочтут их с удовольствием, противников они ни в чем не разубедят» [Гумилев 1998–2007, VII, 96]. Сопоставляя эти взаимные отклики, напечатанные за несколько месяцев до создания «Цеха поэтов», можно прийти к мысли, что Городецкий был даже более заинтересован в укреплении отношений с Гумилевым, чем его будущий соратник.

Это предположение усилится, если вспомнить, что первое заседание «Цеха» 20 октября 1911 г. состоялось именно в квартире Городецких, хотя оно, как замечает О.А. Лекманов, скорее, было похоже на «писательскую вечеринку» [Лекманов 2000, 20] и не включало в себя подробное обсуждение и разбор прочитанных стихотворений под председательством одного из синдиков, что стало визитной карточкой этого литературного объединения. Впрочем, такое решение могло быть продиктовано как территори-



альным удобством (Гумилев в то время жил в Царском Селе, а не в Петербурге), так и тем, что в начале 1910-х гг. Городецкий был более известным литератором. Это также объясняет, почему именно он выступил с лекцией «Символизм и акмеизм» в подвале «Бродячей собаки» 19 декабря 1912 г., в то время как другой синдик только участвовал в прениях и дополнял докладчика.

Происходившая на протяжении 1912 г. разработка эстетико-философской платформы акмеизма как совместного литературного проекта двух поэтов находила отражение в их критико-литературных публикациях. Логично предположить, что наиболее «программными» в данном случае были их отзывы о творчестве друг друга, поскольку в них Городецкий и Гумилев стремились не только высветить черты зарождающегося поэтического движения, но и теоретически обосновать его появление в современном литературном процессе, а также определить его статус. Можно сказать, что эти тексты служат своего рода апробацией положений, высказанных позднее в акмеистических манифестах.

Так, рецензируя книгу стихов Городецкого «Ива» (1912), Гумилев особенно подчеркивает его «безудержность творческих сил, отсутствие колебания перед выполнением задуманного и единообразие стиля» [Гумилев 1998–2007, VII, 135], соответствующие художественным и мировоззренческим принципам акмеизма, и считает необходимым обозначить литературный путь своего союзника, выделив в нем символистский, мифотворческий и акмеистический этапы. По его словам, только обратившись к акмеизму, Городецкий сумел облечь свою мысль в «живую и осязательную плоть *самоценного и дееспособного образа* (курсив здесь и далее наш. – А.Ф.). Отсюда – бледность и вялость его символических попыток, потому что *теперь символизм просто литературная школа*, к тому же закончившая круг своего развития, а не голос на пути в Дамаск, как это было для первых символистов... <...> Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что *ему необходима иная школа*, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. “Акмеизм” <...> в сущности и есть мифотворчество» [Гумилев 1998–2007, VII, 136].

Помимо манифестации творческой стойкости, отказа от поэтики символа в пользу категории образа и констатации «синтетичности» акмеизма, сближающегося с мифотворчеством, здесь Гумилев стремится представить новое поэтическое движение именно как литературную школу, т.е. «небольшое объединение литераторов на основе единых художественных принципов, <...> сформулированных теоретически» [Кормилов 2001, 606] (отметим, что в гумилевском манифесте и символизм, и акмеизм попеременно именуется «направлением», «течением», «школой», что лишь указывает на синонимический характер данных понятий для автора). При этом определение символизма как «просто литературной школы» сигнализирует о том, что в понимании Гумилева для существования подобного объединения недостаточно только формальных критериев, но также необходимо наличие объединяющего художественного мировоззрения.



Обсуждение данного вопроса, по-видимому, происходило между теоретиками акмеизма уже осенью 1912 г., поскольку Городецкий начинает свою рецензию на книгу стихов Гумилева «Чужое небо» (1912) именно с рассуждения о школах:

Выступивший в 1905 году с первым сборником стихов «Путь конквистадоров», Н. Гумилев последующими своими сборниками <...> обнаружил в своем поэтическом портрете черты, несколько непривычные. *Русская поэзия не знает школ, в европейском смысле этого слова. Ее развитие порывисто и отнюдь не методологично. Н. Гумилев устроил для себя одного школу, объявив своим учителем Валерия Брюсова и с упорством приступив к развитию и культивированию начал, положенных в творчество избранного им мэтра. Строгое внимание к форме, преобладание метрики над ритмикой, господство воли над чувством, холода над пылом, мысли над ощущением, – вот характерные признаки этой школы* [Городецкий 1912, 3].

В данном фрагменте Городецкий повторяет мысль самого Гумилева, рассуждавшего полугодом ранее о «брюсовской школе» в рецензии на книгу стихов «Зеркало теней» (1912): «Валерий Брюсов усвоил *характерные черты всех бывших до него литературных школ* <...>. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и позабыть прежние распри. Может быть, *это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма, школы*» [Гумилев 1998–2007, VII, 118]. Как видно, в отличие от Городецкого Гумилев осмысляет литературой процесс именно как смену различных школ и хочет обосновать синтетический характер готовящегося акмеизма аналогичным свойством поэтики Брюсова. Тот факт, что Городецкий – бывший адепт теории Иванова – не считает символизм школой, может показаться неожиданным, однако такая точка зрения в то время была довольно распространенной (ср.: «Символизму отказывают в названии литературной школы, и с этим охотно соглашались его сторонники. Утверждают, что его представители слишком индивидуальны, что в стремлениях их мало единства, что они не связываются в одну поэтическую группу, как представители романтизма или натурализма» [Горнфельд 1900, 912]). Это положение явно разделял Городецкий, годом позже вновь рассуждая о символизме именно как о духовном, а не литературном явлении (пусть и в отрицательном контексте): «Символизм не оказался мировоззрением, достаточно прочным, широким и демократическим» [Городецкий 1914, 15].

Несмотря на это частное расхождение в определении статуса символизма, в целом критические статьи двух поэтов дополняют друг друга, выстраивая общую картину литературного процесса накануне провозглашения акмеизма, который, как подчеркивал Гумилев в другой рецензии на «Иву», «требуется синтетических достижений» [Гумилев 1998–2007, VII, 143] и поэтому позволяет его участникам сочетать в своем творчестве принципы разных школ и течений, будь то мифотворчество или парнас-



сизм. Следуя этой же логике, Городецкий изображает Гумилева одновременно учеником Брюсова и предвестником новой школы, черты которой обнаруживаются им в стихах «Чужого неба»: «Никогда Н. Гумилев не позволит проскользнуть слову зыбкому, с растяжимым смыслом. Скорее он убьет свое собственное стихотворение, чем допустит, чтобы между словами завелись какие-нибудь магические пашни» [Городецкий 1912, 3]. Предваряя положения будущих теоретических статей вплоть до отдельных словесных переключек, критик продолжает: «Это не книга символов, но это книга *жизнеспособных образов* (ср. с «дееспособным образом» Гумилева. – А.Ф.). Поэзия здесь разгружена от тяжестей, взваленных на нее последнее время, но не разоружена, не лишена своих новых доспехов. Ни мистики, ни магии, ни каббалистики, ни теософии нет в этих стихах» [Городецкий 1912, 3] (ср. с гумилевским высказыванием о символизме, который «брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» [Гумилев 1998–2007, VII, 149]). В финале рецензии Городецкий фактически предвещает появление акмеизма, но, в отличие от соратника, еще не использует это название: «По-видимому, *начинается что-то*, эквивалентом чему является уравновешенная поэзия Гумилева. Уже многим страшна невзрачная мистика последних лет. Хочется слов спокойных и полновесных» [Городецкий 1912, 3].

Таким образом, еще перед декларацией акмеизма в печати, его основоположники стремились в своих критико-литературных выступлениях акцентировать внимание на чертах новой школы в творчестве друг друга и обозначить ее генезис, упреждая будущие замечания оппонентов. К сожалению, эти попытки не достигли большого успеха, и сам Брюсов, который, как надеялся Гумилев, «поддержит акмеизм» [Записные книжки 1966, 82], выступил с его критикой именно по обозначенным пунктам: «Акмеизм <...> ничем в прошлом не подготовлен и ни в каком отношении к современности не стоит. <...> Акмеисты <...> начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе» [Брюсов 2014, 182].

Возвращаясь к рассмотрению литературных отношений Гумилева и Городецкого, необходимо отметить, что программная «синтетичность» акмеизма как школы содержала в себе скрытое противоречие, так как могла трактоваться по-разному: либо в процессе синтеза творческих принципов обоих поэтов рождается качественно новый феномен, не сводимый к их формальной сумме, либо, взаимодействуя и обогащая друг друга, эти группы принципов продолжают осмысляться как характерные для индивидуальной поэтики каждого из авторов. Несмотря на то что рассмотренные рецензии теоретиков акмеизма обнаруживают ряд общих установок, свидетельствующих об их «программности», само наличие у этого движения двух идеологов с разными творческими путями (в то время как исторически литературные школы чаще всего представляют собой группы, объединенные вокруг одного лидера [см.: Волкова 2005, 302–303]) создавало потенциально конфликтную ситуацию.

Отчасти такое организационное решение было деятельным примером



акмеистического принципа «всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [Гумилев 1998–2007, VII, 148]. Как пишут М. Баскер и Ш. Греем, «Гумилев и Городецкий, по всей видимости, и не думали во всем стать единомышленниками: наоборот, “разность” между ними была возведена в некий принцип их литературной школы» [Баскер, Греем 1986, 265]. Это подтверждают воспоминания К. Мочульского, по словам которого расхождение Городецкого «с будущими акмеистами наметилось с самого начала. Однако, участие его в общей работе прошло не без пользы: его утверждения всегда возбуждали самый страстный протест, и в полемике с ним осознались положения нового поэтического учения» [Мочульский 1922, 2]. О том, что подобная полемичность была сознательной, свидетельствует стихотворный спор между Гумилевым и Городецким о творчестве художника Фра Беато Анжелико [см.: Чабан 2011, 97–100], вынесенный на страницы первого номера «Гиперборея» в октябре 1912 г. Симптоматично также замечание Гумилева, отметившего в прениях после лекции Городецкого «Символизм и акмеизм», что в ней «говорилось главным образом об адамизме, а не об акмеизме» [Смесь 1913, 71]. Эта реплика подтверждает, что даже накануне публикации манифестов между обоими лидерами акмеизма не было полного единодушия в вопросах теории новой школы.

По всей видимости, результатом усиления этих разногласий спустя полтора года стал конфликт между поэтами, дошедший до нас в однодневной переписке от 16 апреля 1914 г. В первом письме Городецкий обвиняет Гумилева в отходе от акмеизма, основываясь на результатах прерванного в тот же день личного разговора:

Дорогой Николай.

<...> Я давно уже замечаю в тебе уклон от акмеизма. *Сегодня ты сказал, что не считаешь его школой и этим, мне кажется, ликвидировал свое в нем участие.* На самом акмеизме, как ты легко можешь заключить, если вспомнишь наши выступления и отклики на них печати, это не отразится никак. *Что начал я, то живет и развивается.* Если ты еще не видишь, *во что развивается у меня акмеизм,* то увидишь это вскоре. Литературный Политехникум интересовал меня именно как возможность ускорить это развитие. <...> Ты сказал сегодня приблизительно то, что, если не будет Литературного Политехникума, то *наша дружба потеряет смысл.* Я на союз наш никогда не смотрел корыстно, и твой этот взгляд считаю унизительным и для союза, и для Политехникума. Если так, то нет ни того, ни другого. <...> Объяснения твои относительно появления издательства «Гиперборей» я не могу признать достаточными и заявляю о полной своей непричастности к этому делу. То же самое ты с твоими мог бы сделать относительно «Цеха Поэтов», мне дорогого и мной на произвол судьбы и гибель отнюдь не покидаемого (цит. по: [Азадовский 2018, 190–191]).

Напомним, что «уклоны» и перемены эстетических платформ были характерны в первую очередь для самого Городецкого, о чем ему часто напоминали критики: «Городецкий был “мистическим анархистом” и даже



удивлялся, как можно не быть им; Городецкий был “мифотворцем”; Городецкий был, кажется, и “мистическим реалистом”. Все это проходило, забывалось. Теперь Городецкий акмеист. Вероятно, пройдет и это» [Ходасевич 2014, 346]. Более того, автор письма обвиняет Гумилева в отступлении от акмеизма точно так же, как тремя годами ранее обвинял своего учителя Иванова в отходе от символизма за его положительное отношение к поэтам круга «Аполлона». Однако в данном случае инвектива Городецкого связана с вопросом статуса акмеизма, который, как следует из письма, Гумилев по какой-то причине больше не считает школой. При этом адресант пишет о литературном движении не как о совместном деле, а как о собственном проекте («что начал я», «во что развивается у меня»), вероятно, намекая Гумилеву на то, что именно его в печати чаще называли главой новой школы (ср.: «цех молодых поэтов с Сергеем Городецким во главе» [Анчар 2014, 132], «Сергей Городецкий, застрельщик и глава нового течения» [Новости литературы 2014, 179], «молодые поэты, группирующиеся вокруг Сергея Городецкого и называющие себя <...> акмеистами» [Львовский 2014, 219]). На этом основании автор письма и считает себя вправе обвинить Гумилева в корыстном использовании их союза, говоря, как считает Тименчик, о совместных планах учреждения цикла лекций для начинающих поэтов «Литературный политехникум» [Неизвестные письма... 1987, 70–71]), и предлагает поделить общее наследие в виде «Цеха поэтов» и издательства «Гиперборей». Очевидно, что предложение Городецкого не соответствует акмеистической идее равновесия, поскольку существующий с 1911 г. «Цех» на тот момент уже приобрел достаточную известность в литературных кругах, тогда как издательство «Гиперборей» было образовано лишь в марте 1914 г. после ликвидации одноименного журнала.

Ответ Городецкому был написан в тот же день, о чем известно благодаря сохранившемуся черновику письма, исправления в котором позволяют увидеть, что задело Гумилева больше всего и как он составлял свой ответ, смягчая или, напротив, заостряя отдельные моменты:

Дорогой Сергей,

письмо твое я получил и считаю его ~~неприличным~~ тон его совершенно неприемлемым: во-первых, *из-за резкой передержки, которую ты допустил, заменив слово «союз» словом «дружба»* в моей фразе о том, что наш союз потеряет смысл, если не будет «Литературного Политехникума»; во-вторых, *из-за оскорбительного в смысле этики выраженья «ты с твоими», потому что никаких «моих» у меня не было и быть не может;* в третьих, *из-за того, что решать о моем уходе от акмеизма или из Цеха Поэтов могу лишь я сам,* и твоя инициатива в этом деле будет была бы только предательской; в-четвертых, *из-за странной мысли, что я давал тебе какие-то «объяснения» по поводу издательства Гиперборей, так как никаких объяснений я не давал да и не мог стал бы давать, а просто повторил то, что тебе было известно из разговоров с другими участниками этого издательства; которому я не сочувствовал с самого начала, не сочувствую и теперь.*



Однако та любовь, которую я питал к тебе те отношения, которые были у нас за эти три года, вынуждают меня попытаться объяснить с тобой. <...>. Я всегда был с тобой откровенен и, поверь, не стал бы стану цепляться за нашу дружбу наш союз, если бы увидел, что ей ему суждено кончиться. Я и теперь думаю, что нам следует увидаться и поговорить без ненужной мягкости, но и без излишней излишнего надрыва.

К тому же, после нашего союза осталось слишком большое наследство, чтобы его можно было ликвидировать одним взмахом пера, как это думаешь сделать ты. <...> Писем, я думаю, больше писать не надо, потому что уж очень это не акмеистический способ общенья (цит. по: [Степанов 2019, 8–10]).

Текст письма свидетельствует, что Гумилев не намеревался прекращать творческий союз с Городецким и, напротив, особо отмечал единство акмеизма: неслучайно он обращает внимание адресата на недопустимость подмены, казалось бы, синонимичных слов «союз» и «дружба», подчеркивая этим важность их личных отношений для поэтического движения, которые, однако, этим движением не ограничиваются. Разделение участников «Цеха» на учеников каждого из двух синдиков также воспринимается им как нарушение программной «синтетичности» акмеизма, ведущей к его ликвидации.

Внесенные Гумилевым исправления раскрывают его стремление придать письму более сдержанный характер. Он называет тон письма Городецкого «неприемлемым» вместо «неприличным», т.е. переводит свой упрек с этической плоскости в субъективно-оценочную; меняет реальное наклонение глагола на ирреальное, чтобы понизить степень эмотивности («твоя инициатива <...> была бы только предательской» вместо «будет предательской»); дистанцируется от издательства «Гиперборей», хотя в итоге зачеркивает фразу о своем безразличии к этому проекту; использует вместо высокопарного выражения «любовь, которую я питал к тебе» более нейтральную фразу «отношения, которые были у нас», снижающую пафос письма.

В то же время исправления в третьем абзаце показывают готовность Гумилева к возможному разрыву личных отношений с Городецким. Фраза «не стал бы цепляться за нашу дружбу, если бы увидел, что ей суждено кончиться» заменяется более уверенной «не стану цепляться за наш союз, если ему суждено кончиться», хотя общий смысл фразы и смягчается за счет замены «дружбы» «союзом» (интересно, что Гумилев совершает в черновике ту же лексическую подмену, которую называет неприемлемой в письме Городецкого). В целом поправки указывают на стремление преодолеть тот самый «излишний надрыв» (вместо «излишней истерики»?), о ненужности которого поэт пишет в конце письма, требуя личной встречи, а не продолжения переписки, потому что «уж очень это не акмеистический способ общения». Данное определение оказывается в лексиконе Гумилева не только отсылкой к названию школы, но и синонимом слова «мужественный», поскольку сам поэт утверждал, что «акмеизм отдает ре-



шительное предпочтение мужскому началу» [Смесь 1913, 71], и определял адамизм как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [Гумилев 1998–2007, VII, 147]. По сути, в финале письма Гумилев упрекает своего адресата в отсутствии мужественности, что недостойно настоящего акмеиста.

Городецкий заканчивает эту однодневную переписку еще одним письмом, в котором не отступает от своих претензий, но все же излагает их в более мягком варианте:

Дорогой Николай,

<...> ты должен выслушать возражения на «тона» твоего письма, действительно неверные.

1. Союз для меня равняется дружбе, и потому то, что тебе кажется передержкой, есть только идеализация наших отношений.

2. «Твои» никого и ничем не оскорбляют, смею тебя уверить. Мы с тобой не раз делили Цех на твоих и моих – вспомни.

3. От акмеизма ты сам уходишь, заявляя, что он не школа; также и из Цеха, говоря, что он погиб. Я только требую соответствия между образом мыслей и поступками. Слово «предательство» ты не имел право употреблять даже с глаголом в сослагательном наклонении.

4. Объяснений я требовал не раз насчет «Гиперборей». Ты совершенно напрасно отделиваешься шутками. Ответственным считаю я тебя, потому что дело было решено твоим, без моего ведома, попустительством. <...>

Надеюсь, ты теперь согласишься, что «тон» моих писем вполне приемлем и акмеистичен (цит. по: [Степанов 2019, 13–14]).

Наиболее серьезное обвинение здесь содержится в третьем пункте и повторяет положение из первого письма о статусе акмеизма как школы. Поскольку Гумилев никак не оспаривает его в своем ответе, Городецкий, вероятно, достаточно точно излагает слова своего коллеги. Однако всего за три дня до этой переписки 13 апреля 1914 г. поэт подтвердил свою прежнюю позицию по этому вопросу в прениях после доклада М. Кузмина в «Бродячей собаке»: «Н. Гумилев <...> находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которого <...> человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» [Кузмин 1914, 6]. На наш взгляд, так лидер акмеизма мог отреагировать на следующие положения Кузмина: «Результаты всяких школ должны быть техническими; неудобство, почти невозможность идеалистических оснований литературных школ. <...> Единственный критерий (их выделения. – А.Ф.) может быть только технический разбор языка и стиха» [Кузмин 1914, 6].

Представляется маловероятным, что Гумилев, совсем недавно подчеркивавший необходимость школ в литературном процессе, решил в разговоре с Городецким пересмотреть статус акмеизма, над теоретическим обоснованием которого они так много работали вместе. Для понимания ситуации нужно учитывать контекст доклада Кузмина, который предлагал



выделять школы только по формальным критериям, тогда как для Гумилева не менее обязательными были «идеологические основания», и в прениях он мог пытаться отстоять именно такое определение школ в литературе. Возможно, в беседе с соратником Гумилев как раз и подчеркивал, что не считает акмеизм школой в узком, кузминском понимании, т.е. видит в нем не «просто литературную школу», имеющую, подобно позднему символизму, только технические задачи, а «союз индивидуальных поэтических стилей» [Ронен 2008, 217], но с общим художественным миропониманием. Примечательно, что в схожем ключе в то время трактовал акмеизм сам Городецкий, заявляя, что он «существует не только как литературная теория, выработанная опытом группы поэтов (т.е. школа – А.Ф.) и принесшая уже явную пользу нашему искусству, но и как мировоззрение, категорически утверждающее первенство и главенство <...> нашего, земного мира, и первой своей заповедью считающее творческое к этому миру отношение» [Городецкий 1914, 15–16]. Как справедливо отмечает Л.Г. Кихней, «сами акмеисты связывали поэтическое отмежевание от символистов и зарождение своего течения с новым типом мироощущения» [Кихней 2001, 10], поэтому вряд ли лидеры акмеизма имели в тот момент сильные теоретические разногласия на этот счет. С другой стороны, в словах Гумилева, так задевших его товарища, могла содержаться мысль о достигнутой акмеизмом «зрелости» и преодолении его участниками, а также некоторыми «цеховиками» периода ученичества (т.е. школы в буквальном смысле). Предположим, что именно подобные рассуждения, подрывавшие авторитет лидеров движения и устоявшуюся иерархию кружка, могли вызвать столь резкое неприятие Городецкого.

В пользу этого говорит и то, что помимо собственно теоретических вопросов конфликт двух синдигов мог иметь и личные причины. Одной из них могла стать неявка Гумилева и участников «Цеха поэтов» на доклад Городецкого «Об акмеизме и его критиках», прочитанный 7 марта 1914 г. в Литературном обществе и воспринятый достаточно негативно. Изначально оба поэта намеревались выступить на этом заседании вместе, а положения их докладов должны были подкрепляться чтением акмеистических стихов, однако, как сообщает газета «День», «ни докладчик Гумилев, ни его иллюстраторы из “цеха поэтов” не только не явились засвидетельствовать, что символизма больше не существует, но не предупредили даже об этом совет Литературного общества <...>. Таким образом, весь “вечер об акмеизме” был сведен к тому, что г. Сергей Городецкий <...> отчитывал своих критиков, явивших образец “искусства непонимания”» [В литературном обществе 1914 а, 3]. Это подтверждала и заметка в газете «Речь»: «За докладом (Городецкого. – А.Ф.) должно было последовать сообщение на ту же тему Н. Гумилева и чтение стихов этих поэтов и еще некоторых представителей той же группы. Но на заседание явился только С.М. Городецкий, и это отразилось на полноте мотивировки и доказательств в его докладе» [В литературном обществе 1914 б, 4].

Вполне возможно, что после такого поступка своего «союзника» Го-



родецкий посчитал себя вправе обвинить его в отступлении от акмеизма. Вероятно, в качестве шага примирения вскоре после однодневной переписки Гумилев подготовил и прочел обещанный доклад «Искусство аналитическое и синтетическое» на заседании Литературного общества 25 апреля, где также присутствовали другие акмеисты, включая Городецкого. В своем выступлении поэт вновь подчеркнул мысль, что «метод акмеизма синтетичен» [Акмеисты, футуристы, стилизаторы 2014, 381]. В контексте доклада это противопоставляло его аналитическому методу символизма и футуризма, а в контексте взаимоотношений с Городецким напоминало о важности их союза и синтетическом характере общей литературной школы.

Конфликт двух поэтов закончился примирением. Городецкий подарил соратнику свою новую книгу стихов «Цветущий посох» (1914) с дарственной надписью «Н. Гумилеву на долгую и добрую память о том, как были синдиками» [Степанов 2019, 14]. Последний в свою очередь отблагодарил коллегу в целом положительной рецензией: «У “Цветущего посоха” много недостатков, может быть, больше, чем позволено в наши дни для книги поэта с именем. <...> Но ощущения, создавшие эту книгу, новы и победительны, и в эйдолологическом отношении она является ценным и крайне своевременным вкладом в поэзию» [Гумилев 1998–2007, VII, 173]. И хотя рассмотренная переписка обнажила противоречия внутри акмеизма, организационная деятельность которого, как и дружеские отношения его лидеров, постепенно прекратилась в связи с началом Первой мировой войны, нельзя игнорировать тот общий философско-эстетический фундамент, обнаруживаемый в их критико-литературных статьях и свидетельствующий о совместной разработке двумя поэтами целостной концепции нового искусства. Именно эта близость взглядов и делала возможной полемику между двумя литераторами, чьи пути «преодоления символизма» имели много общего.

Таким образом, творческий союз Городецкого и Гумилева был результатом их сознательного стремления создать новую литературную школу, способную «синтетически» аккумулировать достижения предшествующих поэтических школ и теорий, включая отдельные черты тех символистских течений, к которым оба поэта примыкали ранее. Теоретические принципы этой школы декларировались в их критико-литературных публикациях еще до появления манифестов в печати. В то же время «программное» наличие у акмеизма двух лидеров с разными эстетико-философскими взглядами создавало конфликт внутри самого движения, итогом которого стали разногласия между поэтами в 1914 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. <Б.п.> Акмеисты, футуристы, стилизаторы и пр. // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 380–382.



2. (a) <Б.п.> В литературном обществе // День. 1914. 9 (22) марта. № 66. С. 3.
3. (b) <Б.п.> В литературном обществе // Речь. 1914. 9 (22) марта. № 43. С. 4.
4. <Б.п.> Новости литературы и искусства // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 179.
5. <Б.п.> Смесь // Аполлон. 1913. № 1. С. 70–71.
6. Азадовский К. Из архива Н.С. Гумилева // Звезда. 2018. № 5. С. 179–194.
7. Анчар. Акмеисты // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 131–133.
8. Баскер М., Греем Ш. Примечания // Николай Гумилев. Неизданное и несобранное. Paris: YMCA-PRESS, 1986. С. 209–294.
9. Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 182–191.
10. Волкова Е.В. Литературная школа // Введение в литературоведение / Под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Издательство Оникс, 2005. С. 302–305.
11. Горнфельд Ар. Символисты // Энциклопедический словарь. Т. XXIXA. СПб.: Издательское дело; Брокгауз-Ефрон, 1900. С. 912–917.
12. Городецкий С. Н. Гумилев. Чужое небо. Изд. «Аполлона». Спб. 1912 г. // Речь. 1912. 15 (28) октября. № 282 (2237). С. 3.
13. Городецкий С. Пир поэтов («Антология» Мусагета) // Речь. 1911. 27 июня (10 июля). № 173 (1769). С. 3.
14. Городецкий С. Цветущий посох. Вереница восьмистиший. СПб.: Грядущий день, 1914. 139 с.
15. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.
16. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1966. 847 с.
17. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС-Пресс, 2001. 184 с.
18. Кормилов С.И. Направление, течение, школа // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 604–606.
19. Кузмин М. Как я читал доклад в «Бродячей собаке» // Синий журнал. 1914. № 18. С. 6.
20. Кузнецова О.А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207.
21. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.
22. Львовский Л. Новый Кольцов // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 219–220.
23. Мочульский К. Новый Петроградский цех поэтов // Последние новости.



1922. 2 декабря. № 804. С. 2.
24. Неизвестные письма Н.С. Гумилева (Публикация Р.Д. Тименчика) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 1. С. 50–78.
25. Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 217–225.
26. Степанов Е.Е. Летопись жизнь Николая Гумилева на фоне его полного эпистолярного наследия. 1886–1921. Т. 2. М.: Азбуковник, 2019. 864 с.
27. Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: Городецкие // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: Диалог культур. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 26–50.
28. Филатов А.В. Литературные отношения С.М. Городецкого и Н.С. Гумилева в аспекте формирования акмеизма (на материале журнально-газетной публицистики 1908–1910 гг.) // Новый филологический вестник. 2020. № 4(55). С. 185–198.
29. Ходасевич В. Русская поэзия. Обзор (Отрывок) // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Гуманитарная академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 345–348.
30. Чабан А.А. Журнал «Гиперборей»: своеобразие и роль в системе акмеизма: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01. М., 2011. 150 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Azadovskiy K. Iz arkhiva N.S. Gumileva [From N.S. Gumilev's Archive]. *Zvezda*, 2018, no. 5, pp. 179–194. (In Russian).
2. Filatov A.V. Literary Relations of S.M. Gorodetsky and N.S. Gumilev in the Aspect of the Formation of Acmeism (Based on the Material of Magazine and Newspaper Journalism of 1908-1910) [Literaturnyye otnosheniya S.M. Gorodetskogo i N.S. Gumileva v aspekte formirovaniya akmeizma (na materiale zhurnal'no-gazetnoy publitsistiki 1908–1910 gg.)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 4(55), pp. 185–198. (In Russian).
3. Kuznetsova O.A. Diskussiya o sostoyanii russkogo simvolizma v "Obshchestve revniteley khudozhestvennogo slova" (obsuzhdeniye doklada Vyach. Ivanova) [Discussion on the State of Russian Symbolism in the "Society of Zealots of the Artistic Word" (The Discussion of V. Ivanov's Report)]. *Russkaya literatura*, 1990, no. 1, pp. 200–207. (In Russian).
4. Ronen O. Akmeizm [Acmeism]. *Zvezda*, 2008, no. 7, pp. 217–225. (In Russian).
5. Timenchik R.D. (publ., comments). Neizvestnyye pis'ma N.S. Gumileva [Unknown Letters of N.S. Gumilev]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1987, vol. 46, no. 1, pp. 50–78. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Basker M., Graham Sh. Primechaniya [Notes]. *Nikolay Gumilev. Neizdannoye i nesobrannoye* [Nikolay Gumilev. The Unreleased and Unassembled]. Paris, YMCA-PRESS, 1986, pp. 209–294. (In Russian).
7. Gornfel'd Ar. Simvolisty [Symbolists]. *Entsiklopedicheskyy slovar'* [Encyclo-



pedic Dictionary]. Vol. 29A. St. Petersburg, Izdatel'skoye delo Publ.; Brokgauz-Efron Publ., 1900, pp. 912–917. (In Russian).

8. Kormilov S.I. Napravleniye, techeniye, shkola [A Direction, a Trend, a School]. Nikolyukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 604–606. (In Russian).

9. Timenchik R. Iz Imennogo ukazatelya k “Zapisnym knizhkam” Akhmatovoy: Gorodetskiye [From the Nominal index to Akhmatova's “Notebooks”: The Gorodetskiys]. *Blokovskiy sbornik XVIII: Rossiya i Estoniya v XX veke: Dialog kul'tur* [Blok Collection XVIII: Russia and Estonia in the 20th Century: A Dialogue of Cultures]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010, pp. 26–50. (In Russian).

10. Volkova E.V. Literaturnaya shkola [Literary School]. Krupchanov L.M. (ed.). *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Criticism]. Moscow, Oniks Publ., 2005, pp. 302–305. (In Russian).

(Monographs)

11. Kikhney L.G. *Akmeizm: Miroponimaniye i poetika* [Acmeism: Worldview and Poetics]. Moscow, MAKS-Press Publ., 2001. 184 p. (In Russian).

12. Lekmanov O.A. *Kniga ob akmeizme i drugie raboty* [The Book on Acmeism and Other Works]. Tomsk, Volodey Publ., 2000. 704 p. (In Russian).

13. Stepanov E.E. *Letopis' zhizn' Nikolaya Gumileva na fone ego polnogo epistolyarnogo naslediya. 1886–1921* [The Chronicle of the Life of Nikolay Gumilev's Life of Against the Background of the Complete Epistolary Heritage. 1886–1921]. Vol. 2. Moscow, Azbukovnik Publ., 2019. 864 p. (In Russian).

14. *Zapisnyye knizhki Anny Akhmatovoy (1958–1966)* [Anna Akhmatova's Notebooks (1958–1966)]. Moscow – Torino, Giulio Einaudi editore, 1966. 847 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Chaban A.A. *Zhurnal “Giperborey”: svoeobraziye i rol' v sisteme akmeizma* [“Hyperborean” Magazine: Its Originality and Role in the System of Acmeism]. PhD Thesis. Moscow, 2011. (In Russian). 150 p.

Филатов Антон Владимирович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ; преподаватель кафедры теории литературы филологического факультета МГУ. Научные интересы: теория литературы, русская литература XX в., акмеизм, аксиология, мифопоэтика.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376



Anton V. Filatov, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture”, IWL RAS; lecturer at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU. Research interests: theory of literature, Russian literature of the 20th century, acmeism, axiology, mythopoetics.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376



A. V. Shvets (Moscow)

“A DISAPPOINTED LORGNETTE”, AMERICAN SHOES, POSTERS: STRATEGIES OF INTERPRETING THE FUTURISTS’ SPEECH ACTS

Abstract. The paper focuses on the poetic activities of the Cubo-Futurist circle (comprising D. Burluk, A. Kruchennykh, partly I. Zdanevich, although the latter had never been explicitly associated with the Cubo-Futurists). More precisely, the paper zeroes in on author-reader communication and the communicative models informing social and aesthetic experience. The author analyzes a particular communicative mode (“a literary scandal”), its specifics and pragmatic functions. A literary scandal is seen as a primarily participatory phenomenon contingent upon the existence of a mass public (according to M. Warner’s conception of public). The ultimate pragmatic goal of a literary scandal as a mode of communication is not only shocking the audience out of their complacency but also enticing the audience to take part in a performance. Two audience responses become prominent in that regard, and two profiles of reception could be singled out, respectively: a critic, “a newspaper reporter”, on the one hand, and an “ally”, on the other. The first type prefers to frame a speech act in a fixed, stable context whereas the second type gravitates towards putting a speech act into several context and observing the meaning change. The first recipient aims to highlight the violation of the norms in a speech act (even though the violation in question has to be exaggerated), draw the public attention to the violation and thus spread the news of a scandalous event. In doing so, the critic-recipient would advertise the performance to a broader public and broadcast it to the masses. The second recipient is more open to changes of meaning that happen when a speech act migrates from one context to another and perceives such shifts of meaning as a play they could share with the author. The conceptual model outlined above is projected onto the phenomenon of Futurist book demonstrating that there are two readers (a page-skimmer and a co-author) and two conflicting orientations: broadcasting the new aesthetics and enabling the reader to become one of the selected few, the one who completes the meaning of the text.

Key words: avant-garde; futurism; Cubo-Futurism; Kruchennykh; Burluk; Zdanevich; audience response; readerly response; participatory culture; participatory behavior; Futurist book.

А.В. Швец (Москва)

«Разочарованный лорнет», американские ботинки, афиши: стратегии интерпретации речевых актов футуристов

Аннотация. В статье анализируется творческая деятельность группы кубо-футуристов (включавшей Д. Бурлюка, А. Крученых, частично И. Зданевича, хотя последний никогда эксплицитно не ассоциировался с группой кубо-футуристов). В частности, в статье анализируется коммуникация между автором и читателем



и коммуникативные модели, предопределяющие социально-эстетический опыт. Автор анализирует конкретную коммуникативную модель («литературный скандал»), его специфику и прагматические функции. Литературный скандал рассматривается как, в первую очередь, партициптивный феномен, зависимый от существования массовой публики (согласно концепции публики по М. Уорнеру). Конечная прагматическая цель литературного скандала как модуса коммуникации – не только шокировать аудиторию, но и подтолкнуть аудиторию к тому, чтобы принять участие в представлении. Два отклика аудитории выделяются в этом отношении, и, в соответствии с этими двумя откликами, мы можем выделить два профиля рецепции: критик, «газетчик», с одной стороны, и «союзник», с другой. Первый тип реципиента предпочитает обречь речевой акт рамкой зафиксированного, стабильного контекста, тогда как второй тип тяготеет к тому, чтобы поместить речевой акт в разные контексты и наблюдать, как меняется смысл высказывания. Реципиент первого типа нацелен на то, чтобы подчеркивать нарушение норм в речевом акте (даже если это нарушение необходимо преувеличить), привлечь публичное внимание к нарушению и таким образом распространить новость о скандальном событии. За счет такого поступка, критик-реципиент, на деле, обеспечивает публичному выступлению рекламную кампанию и делает его доступным для широкой публики. Реципиент второго типа более открыт к изменениям смысла, которые происходят, когда речевой акт перемещается из одного контекста в другой, и воспринимает эти сдвиги смысла как игру, которую реципиент может разделить с автором. Описанная выше концептуальная модель проецируется на феномен футуристской книги (на примере «Танго с коровами» В. Каменского), чтобы показать, что у футуристской книги два типа читателей (невнимательный читатель и со-автор поэта) и что у футуристской книги две конфликтующие установки: рекламировать новое искусство и делать читателя одним из немногих избранных, тем, кто завершает текст поэта.

Ключевые слова: авангард; футуризм; кубо-футуризм; Крученых; Бурлюк; Зданевич; отклик аудитории; читательский отклик; культура соучастия; партиципаторное поведение; футуристская книга.

A Wild Brawl: A Small Piece of Land in a Literary Terrain

At the Polytechnic Museum in March 1913, a poet Ilya Zdanevich delivered a speech on Italian Futurism, taking off a shoe (an expensive American shoe brand *Vera Shoe*) [Зданевич 2014, 103], demonstrating it to the public and audaciously proclaiming: “The art should reflect the modernity... I suppose the pair of modern shoes is far more valuable, more sophisticated, more useful than all the Leonardos” («Искусство должно отражать современность. Иначе – оно не искусство! И по-моему, пара ботинок – современных – дороже, и выше, и полезней всех Леонардо да Винчи») [Крусанов 1996, 86].

According to the newspapers, the presentation of a shoe led to a wild brawl involving face slapping and glass throwing [Крусанов 1996, 86]. Zdanevich’s mother would write to Ilya: “*There is nowhere to go, you either stop or change the direction (italics in the original – A.S.)*” («Дальше идти некуда,



или остановись, или измени дорогу (курсив автора – А.Ш.)» [Зданевич 2014, 107]. Replying to the letter, Zdanевич noted that because of a fight he has got a letter from V. Brusov he had been waiting for [Зданевич 2014, 112]. The fight introduced Zdanевич to a member of the poetic establishment. The poet writes: “Look, we have got plenty of them, passing the exams with great diligence, known in university circles [only – A.S.], and writing papers. How could I renounce the opportunity, having been made visible but for an hour, to made myself heard, to make people pass on my motto” (the motto in question being “a pair of shoes is more valuable than all the Leonardos”) («Ведь посуды, сколько их, аккуратно сдающих экзамены, известных в университетских кругах, и пишущих работы. И неужели я могу отказаться от возможности, стремительно выдвинувшись из общей среды хоть на час, заставить себя слушать и передавать из уст в уста мои лозунги» [“Башмак прекраснее Венеры Милосской”, “Я хочу, чтобы солнце вставало, когда я хочу и пока я хочу, и т.п.”]» [Зданевич 2014, 112].

Provocation is regarded by Zdanевич as a way of attracting the addressee’s attention and switching to what he terms as “constructing an active role in life” («[С]троительство играть роль в жизни» [Зданевич 2014, 112]), or constructing a reality-changing lifestyle. In that scenario, both the poet and the recipient could collaborate in re-organizing the forms of life around them (thus, paving the way for Constructivist projects of the 1920s).

An anonymous Futurist follower endorses Zdanевич’s view in “Peterburgsky listok”: “Why do we act like schmucks, yell, make noise... having often been gifted yet humble youths, [we – A.S.] would rush toward an open window looking onto a garden, [would want to be published in – A.S.] journals, edited collections” [Крусанов 1996, 109] («Почему именно мы ломаем дурака, кричим, шумим... быв раньше нередко способными, но скромными юношами, [мы – А.Ш.] рвались к открытому окну в сад, в журналы, в сборники»). An aspiring poet assures us that “we would be stopped at a doorstep with our manuscripts left unread, we had just been told: there is no place for you” [Крусанов 1996, 109] («[В] дверях редакций нас всегда останавливали, не читая рукописей, просто говорили: нет места... двери повсюду закрыты»). “A humble, thoughtful literary work for us, beginners, appears to be impossible now. Thus, we’re seeking a way out in noise... in roar and thunder”. “We want that they give the most gifted of us a small piece of land in a literary terrain”, concludes the poet [Крусанов 1996, 109] («Скромная, вдумчивая литературная работа для нас, начинающих... невозможна сейчас... мы ищем выхода в шуме... грохоте. Мы хотим, наконец, чтобы... наиболее способным из нас дали небольшой клочок земли на литературной ниве... »).

The case with a public brawl highlights the ultimate goal of the Futurist scandal: not only shocking the addressee through scandal, but also putting the poet into the spotlight, enticing the recipient to work together with the poet (leading them to the goal of “constructing... life”).

A Literary Scandal: Necessary Components

Tracing a connection between avant-garde art and provocative artistic behavior is a popular commonplace: “It is impossible [to imagine avant-garde – A.S.] without an active artistic ‘anti-behavior’, scandal, shock” («Авангард невозможен без активного “художественного антиповедения”, скандала, эпатажа») [Руднев 1997, 177]. Recent scholarship on communicative strategies in Russian Cubo-Futurism zeroes in on scandal as a mode of artistic communication, defining it through “an orientation towards... hooligan, conspicuously defiant behavior” («[У]становка на... хулиганское, нарочито вызывающее поведение») [Казакова 2017, 230; Сироткин 1999; Алюян, Гмызина, 2018].

Nevertheless, in pragmatic terms, scandal as a mode of communication is not solely aimed at shocking the audience but rather (paradoxically) serves as a means of “finding contact with publics-crowd” («контакт с публикой-толпой») [Бобринская 2015, 207], coming to terms with one’s addressee. A regular scandal is to be distinguished from “a literary scandal”, as Alexei Kruchenykh would insist. “A literary scandal”, according to Kruchenykh, “is not a drunk scandal... mundane, ordinary” («не пьяны[й] скандал, не бытов[ой], житейск[ий]») [Гурьянова 2006, 19; Швец 2020b]. Public events hosted by Cubo-Futurists, in Kruchenykh’s view, “never resulted in a scandal or a police report” («[Н]е было ни одного скандала, не было ни одного протокола полицейского») [Гурьянова 2006, 19]. Futurist scandals were performed “in a literary dimension” («[С]кандалы были в плане литературном») [Память теперь многое разворачивает 1999, 231] *only*, “for PR, to launch an advertising campaign” («для рекламы») [Гурьянова 2006, 19].

Pragmatically speaking, scandal as a mode of communication implies a deliberate provocation, a violation of established rules, meant not only to shock the recipients out of their complacency, but to engage them in a poetic performance, to turn the audience into active co-creators and co-authors [Швец 2020a; Швец 2020b; Швец 2021]. A formula of literary scandal consists of three components: a violation of communicative norms (most often, pretended); the presence of a wider public; the engagement of the said public.

In A. Reitblat’s view, one has to transgress the norms, have in mind a public to communicate news of the transgression to, distorted and exaggerated if necessary, and, finally, make the transgression public. To quote: the scandal relies on “the publicity of a violation and... the presence of public... an opportunity to bring the violation to the attention of the public”) («[П]убличность... нарушения... и наличие публики... возможность довести до общества информацию о проступке») [Рейтблат 2019, 172]. This definition holds true for real and literary scandals alike with the proviso that a literary scandal also entails “a play around art, necessarily conditional and lacking seriousness” («Игра вокруг искусства, по необходимости условная и несерьезная») [Иньшакова 2001, 165]. The violation of norms is only pretended, performed in a playful interaction between authors and their audience.

Scandal as a phenomenon (including literary scandal) cannot exist without



a special kind of public: a mass public that does not offer “an immediate physical connection between people yet there are invisible links, as strong as visible ones, formed by newspapers, books and other kinds of information circulating in a society and gripping the mind of masses” («[В публике нет – А.Ш.] непосредственной физической связи между людьми, однако существуют не менее прочные невидимые связи, формируемые газетами, книгами и прочими видами информации, которая циркулирует в обществе и захватывает сознание масс») [Бобринская 2015, 203].

Through a circulation of various discourses, a mass public is constituted as such, emerging as a network of “relation[s] among strangers” [Warner 2002, 55]. Public as “stranger-relationality in pure form” [Warner 2002, 56] is addressed as receptive to an utterance. Each member of the public is expected to express a participatory attitude [Warner 2002], to actively form the meaning of an utterance upon receiving it, share the impression with other people so that strangers are “[made] a bit less strange” [Warner 2002, 57]. Public “unites strangers through participation alone” [Warner 2002, 56].

A pretended scandalous event figures as a tool for fostering participation among strangers, engaging the public: eliciting an active response, making the audience co-producers of a message. A mass public, actively engaged in a scandal as a complex play, approximates the ideal of literary communication. Futurist public events attained but a few hundred [Крусанов 1996], partly due to a seating capacity of the halls chosen by the poets. However, public “visibility” was enhanced by press reviews and Futurist tours in 1913. The imaginary addressee was meant to be the mass public, up until the spectacular public shows of the 1920s [Clark 1998].

Literary scandal as a mode of communication brings the recipients and the speakers closer to each other due to a shared nature of a communicable experience. The latter is not necessarily reduced to a reaction of rejection or aversion but rather implies a broad gamut of possible responses: from shock to excitement on the account of being involved. All the reactions, with countless nuances of feelings, are prone to be shared and experienced together.

A Literary Scandal: Recipients and Interpretative Strategies

In the play of a “literary scandal” between the authors and their public in the case of Cubo-Futurists we could distinguish between two profiles of reception. The first profile could be characterized as skeptical and critical towards Futurist performances. The second profile could be presented as sympathizing with the quest for the new art and willing to participate in the experiment. The first type often refers to so-called “gazetchiki”, “newshawks”, or newspaper reporters covering Futurist performances (often in a negative light). That recipient would unfold a story of “a big, fat scandal” («громк[ий] и груб[ый] скандал»): “Stories of scandal were routinely made up and spread by overzealous news reporters” («Скандал обыкновенно присочиняли и размазывали не в меру усердные газетчики») [Крученых 1996, 68].



The second type, an interested reader / viewer, would belong to a student community and would be keen on new trends in art. As R.O. Jakobson points out (as a witness to the events): “Futurists’ evening used to gather an incredible number of listeners... lots would go in for a scandal, but a broader student public was waiting for a new art, craved for a new word” («Вечера футуристов собирали невероятное количество публики... многие приходили ради скандала, но широкая студенческая публика ждала нового искусства, хотела нового слова») [Роман Якобсон. Будетлянин науки 2012, 22].

These two types possess different functions. A typical news reporter would “make up” the scandal: combine the facts so as to illuminate a violation of the norm, draw the attention to the violation, spread the information and make it public, communicating the news to those who did not attend the event (and including them into public by proxy), offering a ready-made judgment. In other words, the news reporter was a middle man between the poet and the public for creating the public through the circulation of discourse and making the shared experience widely accessible. The second type, an “ally”, seems to have participated in a public act, co-producing the aesthetic event, collaborating with the author. Both types of recipients are associated with different forms of participation, and both forms of participation appear to be essential for constituting a public and mobilizing the addressee.

The two types could be linked to two interpretative strategies, respectively. The key difference between the strategies concerns the ways of interpreting speech acts. In analytical philosophy [Austin 1962], a speech act hinges upon a publicly recognized, conventional context, and within that context the very “act” produced by words is well-defined and could be easily predicted. In the deconstruction-oriented revision of the theory [Derrida 1988; Miller 2002], the emphasis is placed on the plurality, variability, and unpredictability of all possible contexts, so that we range of potential uses and effects of an utterance appears to be endless.

A similar opposition was offered by an actor-network sociologist M. Callon to describe the economic behavior of agents, namely, the opposition between “framing” (E. Goffman) and “overflowing” [Callon 1998]. “Framing” implies that a phenomenon is “framed” by a particular context and interpreted within that context alone. The spectrum of potential meanings of a phenomenon is deliberately limited by the contextual clues.

For Callon, a typical example (and a particularly apt one with regards to public performances of Futurists) is “a stage performance” that “could not take place without the tacit agreement of all those taking part” [Callon 1998, 249]. The tacit agreement consists in the fact that “[t]he spectators know what ‘watching a theatrical production’ entails and what rules they should obey... the actors know what is expected of them” [Callon 1998, 249]. These “tacit agreements would swiftly fall apart if they were not contained within a suitable physical framework” [Callon 1998, 249], or a particular material, social context, “a whole series of material means... used to demarcate the theatrical space and the actions that take place within it” [Callon 1998, 249], such as a black curtain



“mak[ing] the uncertain spectator aware that this is ‘THE END’ rather than just another interval” [Callon 1998, 249].

Overflowing suggests that “framing” could be “deliberately transgressed by the actors” so that “the barriers... become permeable” [Callon 1998, 251]. Overflowing involves a suspension of a frame containing the utterance and imposing an interpretative scenario, bracketing off the knowledge of what is expected of viewers and actors. Once the frame is suspended, it is transgressed and violated so that actors and public realize there no conventional boundaries and play-rules regulating their interaction and shaping the meaning. The public and the actors could improvise together, creating new scenarios for interpreting the utterance [Швец 2020a].

Both a news reporter and an “ally” as avatars of the public manifest participatory behavior yet reveal different attitudes as far as the interpretation of a speech act is concerned. A news reporter is prone to apply “framing”, whereas an “ally” would be leaning towards “overflowing”. A news reporter would contextualize an utterance so as to clarify its meaning within a context conceived of as a well-demarcated stage with clear-cut rules of interaction and comprehensible scenario. An “ally” would rather expect a switch between different “frames” and different contexts, different stages with various rules and overlapping boundaries.

A reporter’s “framing” would consist in presenting a public event as a scandal. An “ally’s” “overflowing” would translate into a lively attention and a direct interest in the event itself. On the first Futurist evening (13th October 1913) in Moscow, “the public would be all ears, oblivious to everything” («публика слушала, развесив уши») [Лившиц 1933, 171]. Another possible reaction could include intense applause and a general expression of approval. The first production of “Victory over Sun” in December 1913 in Petersburg was marked by “a continuous, mighty uproar” («сплошн[ой], могуч[ий] рев») [Крученых 1996, 71].

The uproar was not necessarily indicative of a public outrage, even in the end, when the audience demanded that the author make appearance on the stage. “[T]he chief administrator Fokin... would whisper to my ear: ‘Don’t come out! It is a provocation, the public is going to trick you!’ ” («[Г]лавный администратор Фокин... шептал... мне: – Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!») [Крученых 1996, 72]. Yet the audience was applauding, with Пяа Zdanevich and “ardent followers” («горячие поклонники») in the front rows [Крученых 1996, 72].

At the same time, a critic (“reporter”) A.A. Mgebrov in a late, post-factum interpretation reproduces newspapers discourse and describes “Futurist plays” in a different way: “there was scandal in the air... Enough! – the public would yell... no one understood anything, there was much confusion. There were arguments, cries, excitement” («[В] воздухе висел настоящий скандал... Довольно! – кричала публика... никто ничего не понял, но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение») [Мгебров 1932, 282].

It seems that the critic (corresponding to the first type, a reporter) places



emphasis on “arguments, cries”, or on the effect of speech acts, and “frames” these very speech acts. For instance, a lone cry “enough!” is sufficient for him to say that the whole production dissatisfied the viewers. At the same time, the author of the play (an “ally”) would notice that arguments, cries, excitement are not necessarily linked to a lack of satisfaction: these could characterize “ardent followers” too.

“A Disappointed Lorgnette”: Framing vs. Overflowing

“Framing” and “overflowing” as receptive orientations informing perception profiles could coexist simultaneously, making the experience shareable and at the same time divisive for different fractions of public (in Rancière’s sense of *partage du sensible* [Rancière 2000]).

During debates on new art in Moscow and Petersburg (hosted by Jack of Diamonds on the 12th February 1912 and Union of Youth on the 20th November 1912 respectively) Burluik would deliberately provoke the public by comparing “so-called Raphaels and Leonardos” to “a painted photo” («пресловуты[е] Рафаэл[и] и Леонардо», «цветн[ая] фотографи[я]») [Ростиславов 1912, 5] [Крусанов 1996, 99]. He even dared say that “a signboard is far more valuable than... the good-for-nothing daub by a Vrubel” («Вывеска ценнее, чем... бездарная мазня какого-нибудь Врубеля») [Ростиславов 1912, 5], [Крусанов 1996, 99]. According to A. Rostislavov, “in the public one could hear loud protests and whistles, and some would defiantly leave the hall” («В публике послышались громкие протесты и свистки, а затем несколько человек демонстративно вышли из зала») [Ростиславов 1912, 5; Крусанов 1996, 100].

The news reporter (along with those leaving the hall) relies on “framing”. A speech act (“a signboard is more valuable than a painting”, “Leonardo’s paintings look like a painted photo”) is contextualized by the frame of a dispute aimed at undermining existing points of view, providing arguments for a more enriching analytical perspective. However, Burluik ostentatiously breaks the rules of a dispute by resorting to pejorative labels and refusing to provide any argument but an appeal to one’s emotional experience (“that painting is good-for-nothing”). Given into account the violation within the frame of a dispute, the speech act shapes the public response of being shocked, experiencing a feeling of resentment.

At the same time, a contextual “overflowing” of a speech act would be a viable option. Thus, during the Jack of Diamond debates (26th February 1912) A. Kruchenykh would come on stage after Burluik and tease the public, spurred by the previous speaker (“pick on them”) («для задирки») [Крученых 1996, 45]: “I would chide both the Jack of Diamonds gang and Cubists, then I switched from painting to poetry and sliced and diced all the innovators” («Я бранил и бубнововалетчиков, и кубистов, от живописи перешел к поэзии и здесь разделал под орех всех новаторов») [Крученых 1996, 45].

Kruchenykh imitates the “framing” model. The public would revel in the “excitement” [Крученых 1996, 45] of agreeing with the speaker until



Kruchenykh switched gears putting the speech act into two conflicting contexts. He asked the public concerning the “the eccentricities of the innovators” («чуждечества новаторов») [Крученых 1996, 45]: “Who the hell knows what they write, isn’t it? How do you like that image: ‘a disappointed lorgnette’?” (« – Не правда ли, они до чертиков дописались? Например, как вам понравится такой образ: “разочарованный лорнет”?») making the public laugh [Крученых 1996, 45]. Then he “exposed the truth” («разоблачил»): “ ‘This is an epithet from Pushkin’s ‘Eugene Onegin’!’. The public’s applauding loudly” (« – Это эпитет из “Евгения Онегина” Пушкина! Публика в аплодисменты») [Крученых 1996, 45].

Here Kruchenykh demonstrates how “overflowing” operates by framing a speech act, “a disappointed lorgnette”, both as a reference to the one-eyed Burluiuk, a quote from “new poetry”, and as a fragment of a classic text. While the speech act as a reference clearly provokes and shocks the public, it also attracts their attention. The speech act as a quote from Pushkin, on the other hand, prompts the audience to experience the reading of an old text in a new light, focusing upon an expressive attribute they had never noticed before. That experience unites the speaker and the audience and opens up a perspective of a collaborative interpretative play.

On 24th March 1913 at the Union of Youth debates on new literature, after Burluiuk is booed loudly (on the account of saying that “Tolstoy is an old gossip lady”), Kruchenykh takes the floor and gives the speech:

In the British parliament, one speaker would make a statement: “The sun rises in the West”. They didn’t let him finish. Next time, he would take the floor again and say: “The sun rises in the West”; they would interrupt him and ask him to leave. Finally, for the third time, they decided to listen to him, and he had the opportunity to finish the sentence: “The sun rises in the West, as fools and ignorant people say”. You were wrong in not letting Burluiuk finish his sentence.

Один оратор в английском парламенте заявил: «Солнце восходит с запада». Ему не дали договорить. На следующем заседании он снова выступил и сказал: «Солнце восходит с запада»; его прервали и выгнали. Наконец в третий раз его решили выслушать, и ему удалось закончить фразу: «Солнце восходит с запада, – так говорят дураки и невежды». Напрасно и вы не дослушали Бурлюка [Крученых 1996, 58].

Kruchenykh frames a speech act (“the sun rises in the West”) within a fixed social context and suspends the frame by applying “overflowing”, or putting a speech act into more than one context, revealing poorly compatible interpretations. Within the frame of a speech in the British parliament, a speech act is construed as lacking meaning, as a violation of tacit rules. Within the frame of public not letting the speaker finish (against their better judgment as members of the parliament), a speech act is seen as a ruse, a clever play with the expectations of public. Once the trick is exposed, public is compelled to join the speaker in the play of changing the meaning of a speech act by moving it from



one context into another.

The final example of the same trend could be illustrated by a famous legend from the Cubo-Futurist lore. At the first Futurists evening (13th October 1913) Kruchenykh would “spill the tea on the front row” («[В]ыплеснул в первый ряд стакан горячего чаю») [Лившиц 1933, 133] allegedly offending the public and making a scandal. However, in Kruchenykh’s version, the event looks different:

I was given some tea. I finished the tea while the audience was waiting. There was some left... When it was my turn, I took a look around... there was a decoration behind me... Then I read the poem... and spilled the tea leftovers behind my back... But journalists had to “come up” with something... The front row was taken by hussars with their ladies in fine clothing... You could only imagine what would have happened to me, had it been for real.

Мне подали чай. Я его выпил, пока все сидели. Осталось немного на дне. Когда надо было вступать... посмотрел... сзади меня стояла... декорация. Я тогда читаю стихотворение... и при этом выплескиваю чай назад... Но журналистам... нужно было «сочинить» что-нибудь... Впереди в зале сидели гусары с дамами, хорошо одетыми... Можете себе представить, что со мной было бы, если бы я это проделал по-настоящему [Память теперь многое разворачивает 1999, 231; см.: Швец 2020b].

The news reporters were supposed to “frame” the “speech act” of spilling tea leftovers, and they would frame it as a violation of tacit rules of communication. In their view, the norms of a stage performance do not allow the speaker to make such a gesture of breaking a fourth wall. In fact, Kruchenykh destabilizes the sacred space of a stage as a frame by an audacious throw, signaling to the audience that the boundaries between the viewers and the speaker are to be suspended. For a critic, spilling tea anywhere on stage would equal spilling tea on the audience because of the absence of boundaries.

However, a more like-minded recipient would gladly welcome such a move, seeing in it a play with boundaries, not an act of violation. For them, Kruchenykh dismantles the frame of theatre or of a public evening yet frames his gesture by a new context. The context in question is an interactive performance the audience could participate in too. These two contexts overflow, and the boundaries between the speaker and the audience shift enabling for a more participatory behavior.

Coming back to Zdanevich’s escapades, in another letter, Zdanevich’s mother would add: “The other day I read on the Jack of Diamonds debate” [Зданевич 2014, 69] that also was reported to be a public scandal (although not accompanied by a fight) in February 1913 at the Polytechnic Museum. “It’s a charade. Burluiuk with his lorgnette... you must be jealous of the success that has come to him” («Вчера же я читала о диспуте на “Бубновом валете”. Безобразный балаган. Бурлюк с лорнеткой... ты, вероятно, завидуешь Бурлюку



за тот успех, который выпал на его долю») [Зданевич 2014, 69]. Zdanevich indeed was inspired by speech acts involving a lorgnette, and used an American shoe as an equivalent in March 1913. His mother would disagree, but in order to interpret that family quarrel one hundred years later and justify the poet, we had to put it in a wider context and show that it was not only about a scandal *per se*.

Signboards, Posters: The Show Must Go On

“Disappointed lorgnettes”, American shoes, signboards (all being omnipresent features of modernity) were allegedly used by Zdanevich and Cubo-Futurists to shock the public as parts of provocative speech acts. Beneath that aspiration was an urge to broadcast their aesthetic performance and attract excessive attention of “news reporters”, to gain a wider readership. That effect was supposed to be followed by a close collaboration-play between the author and the recipient as a co-creator.

The pragmatic impact could be achieved by enticing the public to deploy two strategies of interpretation: “framing” and “overflowing”. Whereas “framing” would present shoes and lorgnettes (as parts of speech acts) as an offense to the public taste, “overflowing” would place these speech acts in various contexts and enable the audience to see a broader palette of possible improvisable interpretations.

What about signboards? They have been deployed as a print format by Cubo-Futurists so as to transfer a live performance into the realm of virtual communication between the author and the reader, a case in point being Vasily Kamensky’s “Tango with Cows” (1915). The book opens with a real poster announcing that “The First Journal of the Russian Futurists” came out, and both the cover of the book and the poems (so-called ferroconcrete poems [Janecek 1984]) replicate the poster format in their visual outlook. Turning a poetry collection into a poster collection was a necessary move to ensure that the show would go on.

On a poster, a visual layout strikes the eye: “came out”, “the journal”, “1 – 2”, “futurists” («вылетел», «журнал», «1–2», «футуристов») are in bold, being thus fronted as key points. Other words also possess bold emphasis although being lesser in size (these are the names of the editors). As a consequence, the poster attracts the attention and highlights the essential information, allegedly yielding a non-ambiguous reading firmly entrenched in a stable context of graphic accents.

The word “futurists” is printed both vertically and horizontally, with «Ф», «Р» printed horizontally, «угу», «ист» vertically, «ов» rotated 90° to the left. As a result, the word reminds a matrix of letters to be read in several possible ways at once, enabling the reader to construct new words and new readings. The same strategy of turning a word into a square letter matrix is applied in the bottom of the poster, where we see the title of Kamensky’s novel (“The Mud Hut”, «Землянка»). The title of the novel could be read in many directions simultaneously due to the letters being printed vertically, horizontally, with some of them



rotated. Eventually, the reader could base an open series of new words on that title. Or, the reader projects onto the word a series of contexts.

The letter matrix constructions on the poster destabilize the reading model based on graphic accents highlighting the relevant information. On the contrary, these constructions pave the way for multiple interpretations, affording a new model of reading. Accents do not illuminate key points yet become gateways for a readerly improvisation.

The same communicative strategy of using letter matrix as a device is manifested by the cover of the book. Both the name of the author and the title of the book are printed in squares. We observe the same visual cacophony of horizontal and vertical lines. As one researcher pointed out, “a text printed in that way cannot be glossed over fluently... the device in question heightens the readerly attention and leads to an intense investment in a book on the part of the reader” («Набранный таким образом текст нельзя читать и воспринимать автоматически бегло... прием безотказно провоцирует обострение внимания и возникновение неравнодушного эмоционального контакта между текстом и читающим») [Стригалева 1990, 515]. The device slows down the reader, introducing the ambiguity of possible interpretations.

As a result, from the very outset the book “Tango with Cows” offers two conflicting reading models: (1) on the one hand, eliciting a meaning out of a fixed context relying on clear graphic accents, (2) on the other hand, being exposed to a wide range of possible meanings due to the fact that a letter matrix could be read in several contexts at the same time. As a result of that, the Futurist book displays conflicting orientations. It both advertises its poetry to a mass public and enables each reader to become one of the selected few, completing the text. “Framing” and “overflowing” co-exist and contradict each other on the pages of the book, each targeting a different type of reader, a book-skimmer and an active co-author. That way, the Futurist show continues, albeit vicariously, in a book format, opening up not a small, but a significantly novel “piece of land in a literary terrain”.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Алоян К.Р., Гмызина Э.В. Стратегия провокации в творческой практике русских поэтов-футуристов // Общество. Наука. Инновации (НПК-2018): сборник статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции, 2–28 апреля 2018 г. В 3 т. Т. 3. Гуманитарные и социальные науки. Киров: Научное изд-во ВятГУ, 2018. С. 16–23.
2. Бобринская Е.А. «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. №. 1–2. С. 194–215.
3. Гурьянова Н.А. Биография дичайшего. Воспоминания Крученых в литературном контексте 1920–1930-х годов // К истории русского футуризма: воспоминания и документы / сост., ред. Гурьянова Н.А. М.: Гилея, 2006. С. 7–29.
4. Зданевич И.М. Футуризм и всечество. Т. 2. Статьи и письма. М.: Гилея, 2014. 359 с.



5. Иньшакова Е.Ю. На грани элитарной и массовой культур (К осмыслению «игрового пространства» русского авангарда) // *Общественные науки и современность*. 2001. № 1. С. 162–174.
6. Казакова С.А. Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // *Известия Уральского федерального университета*. 2017. № 3 (166). С. 228–236.
7. Крусанов А.В. Русский авангард. Боевое десятилетие. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 319 с.
8. Крученых А.Е. Наш выход / Сост. и авт. вступ. ст. Р.В. Дуганов; Комментар. Р.В. Дуганова и др. М.: Лит.-художеств. агентство «РА», 1996. 245 с.
9. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. 295 с.
10. Мгебров А.А. Жизнь в театре. Т. 2: Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. М.-Л.: Academia, 1932. 507 с.
11. Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1999. 498 с.
12. Рейтблат А.И. К социологии литературного скандала // *Литературный факт*. 2019. № 3. С. 161–182.
13. Роман Якобсон. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012. 304 с.
14. Ростиславов А. Вечер «Союза молодежи» // *Речь*. 1912. № 322. 23 ноября. С. 5.
15. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 384 с.
16. Сироткин Н.С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // *Вестник Челябинского государственного университета*. 1999. Т. 2. № 2. С. 119–128.
17. Стригалева А.А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // *Вопросы искусствознания*. 1995. № 1–2. С. 505–539.
18. (а) Швеца А.В. Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // *Новый филологический вестник*. 2020. № 4 (55). С. 51–65.
19. (б) Швеца А.В. Стихокартины В. Каменского: перформативный жест и его материальное воплощение // *Новый филологический вестник*. 2020. № 2 (53). С. 228–238.
20. Швеца А.В. «Литературный скандал» в творческой практике кубо-футуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // *Слово.ру. Балтийский акцент*. 2021. № 4. С. 37–51.
21. Austin J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962. 192 p.
22. Callon M. An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities Revisited by Sociology // *The Sociological Review*. 1998. Vol. 46. No. 1. P. 244–269.
23. Clark K. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. 377 p.
24. Derrida J. *Signature, Event, Context* // Derrida J. Limited Inc. Evanston: North-



western University Press, 1988. P. 1–25.

25. Janeczek G. *The Look of Russian Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984. 314 p.
26. Miller J.H. *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2002. 256 p.
27. Rancière J. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000. 74 p.
28. Warner M. *Publics and Counterpublic* // *Public Culture*. 2002. Vol. 14. No. 1. P. 49–90.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bobrinskaya E.A. “Krasota i neobkhodimost’ nasiliya”. Mifopoetika rannego futurizma [“The Beauty of and Necessity of Violence”. The Mythopoetics of Early Futurism]. *Iskusstvoznaniye*, 2015, no. 1–2, pp. 194–215. (In Russian).
2. Callon M. An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities Revisited by Sociology. *The Sociological Review*, 1998, no. 1, pp. 244–269. (In English).
3. In’shakova E. Yu. Na grani elitarnoy i massovoy kul’tur (K osmysleniyu “igrovogo prostranstva” russkogo avangarda) [On the Verge of Elite and Mass Cultures (Towards Conceptualizing “Play Space” in the Russian Avant-Garde)]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost’*, 2001, no. 1, pp. 162–174. (In Russian).
4. Kazakova S.A. Turne Vasiliya Kamenskogo po Kavkazu: k voprosu o tvorchestvom povedenii [Vasily Kamensky’s Tour in the Caucasus Mountains: Towards the Question of Artistic Behavior]. *Izvestiya Ural’skogo federal’nogo universiteta*, 2017, no. 3 (166). pp. 228–236. (In Russian).
5. Reytblat A.I. K sotsiologii literaturnogo skandala [Towards a Sociology of Literary Scandal]. *Literaturnyy fakt*, 2019, no. 3, pp. 161–182. (In Russian).
6. Sirotkin N.S. Estetika avangarda: futurizm, ekspressionizm, dadaizm [Avant-garde Aesthetics: Futurism, Expressionism, Dadaism]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1999, no. 2, pp. 119–128. (In Russian).
7. Strigalev A.A. Kartiny, “stikhokartiny” i “zhelezobetonnyye poemy” Vasiliya Kamenskogo [Vasily Kamensky’s Pictures, “Picture-Paintings” and “Ferroconcrete Poems”]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, 1995, no. 1–2, pp. 505–539. (In Russian).
8. (а) Shvets A.V. Improvizatsiya kak tip chitatel’skogo otklika v poeticheskikh praktikakh avangarda (na primere tvorchestva gruppy 41°) [Improvisation as a Readerly Response in Avant-Garde Poetic Practices]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 4 (55), pp. 51–65. (In English).
9. (б) Shvets A.V. Stikhokartiny V. Kamenskogo: performativnyy zhest i yego material’noye voploshcheniye [“Poem-Paintings” by V. Kamensky: Performative Gesture and Its Material Embodiment]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2 (53), pp. 228–238. (In English).
10. Shvets A.V. “Literaturnyy skandal” v tvorcheskoy praktike kubo-futuristov i profili kommunikativnogo povedeniya retsiyenta [“Literary Scandal” in Cubo-Futurist Artistic Practice and Recipient Communicative Behavior Profiles]. *Slovo.ru. Baltiys-*



kiy aktsent, 2021, no. 4, pp. 37–51. (In Russian).

11. Warner M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, 2002, no. 1, pp. 49–90. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Aloyan K.R., Gmyzina E.V. Strategiya provokatsii v tvorcheskoy praktike russkikh poetov-futuristov [The Strategy of Provocation in Russian Futurist Poets' Artistic Practice]. *Obshchestvo. Nauka. Innovatsii (NPK-2018): sbornik statey XVIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 2–28 aprelya 2018 g. V 3 t. T. 3. Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki* [Society. Science. Innovations (SSI-2018): Collection of Papers: 18th All-Russian Scientific and Applied Conference, 2–28 April, 3 vols. Vol. 3]. Kirov, Nauchnoye izdatel'stvo VyatGU Publ., 2018, pp. 16–23. (In Russian).

13. Derrida J. Signature, Event, Context. *Limited Inc.* Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 1–25. (In English).

14. Gur'yanova N.A. Biografiya dichayshego. Vospominaniya Kruchenykh v literaturnom kontekste 1920–1930-kh godov [The Biography of the Wildest. Kruchenykh's Recollections in the Literary Context of the 1920s-1930s]. *Gur'yanova N.A. (ed.). K istorii russkogo futurizma: vospominaniya i dokumenty* [Towards a History of Russian Futurism: Memories and Documents]. Moscow, Gileya Publ., 2006, pp. 7–29. (In Russian).

(Monographs)

15. Austin J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962. 178 p. (In English).

16. Clark K. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1998. 377 p. (In English).

17. Janeczek G. *The Look of Russian Literature*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1984. 314 p. (In English).

18. Krusanov A.V. *Russkiy avangard. Boyevoye desyatiletie* [The Russian Avant-Garde. The Decade of Battles]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 1996. 319 p. (In Russian).

19. Miller J.H. *Speech Acts in Literature*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 256 p. (In English).

20. Rancière J. *Le partage du sensible*. Esthétique et politique. Paris, La Fabrique Éditions, 2000. 74 p. (In French).

21. Rudnev V.P. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevyye ponyatiya i teksty* [The Dictionary of 20th Century Culture. Key Concepts and Texts]. Moscow, Agraf Publ., 1997. 384 p. (In Russian).

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

Кандидат филологических наук, магистр филологии (МГУ), магистр в области «Сравнительное литературоведение» (Университет Джорджии, Атенс, Джор-



джия, США), специалист по УМП 2-й категории кафедры общей теории словесности МГУ.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

Anna V. Shvets, Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, M.A. in Philology (Moscow State University), M.A. in Comparative Literature, (University of Georgia, Athens, GA, USA), Secretary at Dis-course and Communication Department at MSU.

E-mail: ananke2009@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

Т.А. Пономарева (Москва)

МОТИВЫ ОТПЛЫТИЯ / ОТЛЕТА В ПОЭЗИИ Н.А. КЛЮЕВА

Аннотация. Статья посвящена исследованию мотивной структуры поэзии Н.А. Клюева. Цель исследования – анализ темы ухода, которая реализуется через мотивы отплытия и отлета. Методологической базой послужили труды И.В. Силантьева и Б.М. Гаспарова. Актуальность исследования обусловлена интересом современного литературоведения к феномену новокрестьянской литературы и недостаточной изученностью параметров художественного мира Н. Клюева. Мотив ухода понимается поэтом как путь к слиянию с идеалом и как отказ от несправедливой реальности. Семантика образа-концепта «иной мир» берет начало в фольклорно-мифологических представлениях и христианской аксиологии. Мотиву отплытия в поэзии Н. Клюева сопутствуют образы челна, ладьи, корабля, моря, пловца, кормчего, «желанных берегов» «желанной суши». Мотив отлета раскрывается и как путь в рай, и как мечта о гармоническом мироустройстве. Полисемантизм мотива *отлета* воплощен в стихотворении «Вы деньки мои, белые голуби» (между 1914 и 1916 г.): ощущение быстротекущей, улетающей жизни и предчувствие возможного исчезновения, отлета русского сада духовного и природного бытия. 1917 г. стал для Клюева революционным Преображением, отплытием к чаемой земле. Но вскоре поэт осознает конфликт крестьянской Руси с революцией. Это приводит к изменению семантики мотивов ухода (отплытия / отлета), которые станут частью трагического эпоса Клюева 1920-х гг. об «отлетающей» Руси. В поэме «Погорельщина» мотив отлета в «нерукотворную Россию» становится сюжетообразующим. Смерть деревни Сиговец является символом гибели России. В поэме «Кремль» (1934), написанной в ссылке, выделяются две центральные темы – прославление Кремля как воплощение воли истории и уход лирического героя от изгнанной Руси. Мотив отплытия к новому берегу впервые осмысливается не как путь в грядущее, а как возможный путь в настоящее. Мотив ухода – отлета души лирического героя Клюева в горный мир завершается в последнем, пророческом стихотворении «Есть две страны: одна – больница».

Ключевые слова: Клюев; мотив; отлет; отплытие; иной мир; блаженная страна; природная утопия; корабль.

Т.А. Ponomareva (Moscow)

Motifs of Departure in the N.A. Klyuev's Poetry

Abstract. The article is devoted to the study of the motif structure of N.A. Klyuev's poetry. The goal of the present study is to analyze the theme of leaving, which is realized through the motifs of sailing and flying away. I.V. Silantyev's and B.M. Gasparov's works form the methodological basis of the study. The relevance of the study is due to the interest of modern literary criticism to the phenomenon of new peasant literature

and an insufficient study of the parameters of the artistic world of N. Klyuev. The poet interprets the motif of leaving as a path to merging with the ideal and as a rejection of unrighteous reality. The semantics of the image-concept "another world" originates in folklore and mythological concepts, and Christian axiology. The motif of sailing in N. Klyuev's poetry is accompanied by images of a canoe, boat, ship, sea, swimmer, helmsman, "coveted shores" of "coveted land". The polysemantic motif of flying away is revealed both as a path to heaven and as a dream of a harmonious world order. The polysemanticism of the departure motif is embodied in the poem "You are my days, white doves" (between 1914–1916): a feeling of a fast-flowing, fleeting life and a premonition of a possible disappearance, departure of the Russian garden of spiritual and natural life. The year 1917 for Klyuev was a revolutionary Transfiguration, a trip to the hoped-for land. However, soon the poet realizes the conflict between peasant Russia and the revolution. This leads to a change in the semantics of the motifs of departure, which will become part of Klyuev's tragic epic of the 1920s on Russia, ceasing into the past. In the poem "Pogorelshchina" the motif of the departure to "an uncreated Russia" becomes plot-forming. The death of the village of Sigovets is a symbol of the death of Russia. In the poem "The Kremlin" (1934), written in exile, two central themes stand out – the glorification of the Kremlin as the embodiment of the will of history and the departure of the lyrical hero from hut Rus. The motif of sailing to a new shore is for the first time interpreted not as a path to the future, but as a path to the present. The motif for leaving is the departure of the soul of Klyuev's lyrical hero to the heavenly world. ends in the last, prophetic poem "There are Two Countries: One is a Hospital".

Key words: Klyuev; motif; flying away; sailing away; another world; blissful country; natural utopia; ship.

Творчество новокрестьянских писателей представляет собой уникальное художественное явление XX столетия. Его значение выходит за рамки литературы и осмысливается в контексте смены типа культур, исчезновения крестьянской цивилизации, кардинальных изменений национального образа жизни, русской ментальности [Пономарева 2017, 5]. Концепция русской судьбы, ценностно-смысловая доминанта национального сознания, мифологический тип мышления и мифопоэтика во всей полноте предстали в творчестве Н.А. Клюева.

Творчество и личность новокрестьянского «идеолога» Н.А. Клюева в последние десятилетия являются объектом постоянного внимания отечественных и зарубежных ученых – К.М. Азадовского, В.Г. Базанова, Е.И. Марковой, М. Мейкина, Э.Б. Мекша, А.И. Михайлова, С.Г. Семеновой, Н.М. Солнцевой, С.И. Субботина и других. Однако сложность и многоаспектность поэзии Клюева открывают перспективу дальнейших исследований его художественного мира.

М.Л. Гаспаров определяет художественный мир текста как «...систему всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте. <...> Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) – вот что такое "художественный мир" в переводе на язык филологической науки» [Гаспаров 1995, 275]. Этим обусловлены научный интерес к



мотивному анализу произведений, которому посвящены современные теоретические и историко-литературные труды И.В. Силантьева [Силантьев 2004], В.И. Тюпы [Тюпа, 2004], других новосибирских ученых, работающих над «Словарем сюжетов и мотивов русской литературы», и актуальность данного исследования.

Мотив понимается нами не только как сюжетно-нарративный компонент произведения, а, согласно Б.М. Гаспарову, как «любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте <...>, он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [Гаспаров 1994, 30]. Главное отличие лирического мотива от повествовательного заключается в том, что основой лирической событийности является не перемещение в пространстве, а состояние и изменение сознания лирического героя [Силантьев 2004, 86]. Такой подход к пониманию мотива расширяет возможности интерпретации текста.

Ключевой темой творчества Н.А. Клюева является судьба России и ее сына-поэта. Она реализуется в системе взаимосвязанных тем и мотивов – природного бытия как идеала и основы русской жизни, «избы» как сакрального центра крестьянского мира, возвращения к истокам русской духовности от «злосмрадной» цивилизации, вечной жизни за гранью земного бытия, «где нет ни печали, ни воздыханий», отрицания несправедливости действительности и поисков спасения. Эти значимые мотивы и образы Клюева неоднократно становились объектом исследования, прежде всего при обращении к поэмам и циклам [Мекш 1995; Пономарева 2017]. Однако мотивная структура и функционирование ключевых мотивов художественного мира Клюева, позволяющих осмыслить отдельные произведения и все творчество поэта как единый целостный текст, изучена недостаточно, что определяет научную новизну настоящего исследования.

Одним сквозных в поэзии Клюева является мотив ухода в *иной мир* «из Лабиринта бранных стен» [Клюев 1999, 7], который понимается им как путь к слиянию с идеалом и отказ от несправедливой реальности. Этот мотив берет начало в фольклорно-мифологических представлениях и христианской аксиологии – самых релевантных источниках клюевской картины мира.

Семантическое значение мотива ухода в творчестве Клюева неоднозначно и обусловлено сложной структурой образа-концепта *иной мир*: царство мертвых, рай, праведная земля (*блаженная страна*) и некоторые другие окказиональные смыслы. Но во всех случаях он выступает как антитеза окружающей реальности, *этому* миру.

Образ другого мира «под сводом неба» присутствует в подтексте уже первого известного нам стихотворения Н. Клюева «Не сбылись радужные грезы». «Грезы о другом» – это жизнь без житейской суеты, оков рабских и содомской людской злобы.

Само же словосочетание *иной мир* впервые появляется в стихотворе-



нии Клюева 1904 г. «Широко необъятное море» и является характеристикой «зеленого царства природы», в котором «не увидишь рыданий и слез», «пьяных оргий, продажной любви», «толпы развращенной»:

Здесь иной мир – покоя, отрады,
Нет суетных волнений души;
Жизнь тиха здесь, как пламя лампы,
Не колеблемой ветром в тиши [Клюев 1999, 78].

Человек, лишенный «райской родины», находит новый вертоград в природном бытии:

Люблю я сосен перезвон,
Молитвословящий в пустыне [Клюев 1999, 135].

Другой вариант иной жизни, *иного удела* раскрывается в стихах Клюева периода первой русской революции – это будущий мир социальной свободы:

Но я живу с глубокой верой
В иную жизнь, в удел иной! [Клюев 1999, 82].

И, наконец, концептуальное значение понятия *иной мир* – это образ горного царства «за дверью гроба»:

Я говорил тебе о Боге,
Непостижимое вещал
И об украшенном чертоге
С тобою вместе тосковал [Клюев 1999, 97].

Сплетение мифологического с социальным характерно для всей новокрестьянской литературы. У Клюева социальные мотивы активизируются в периоды революционных потрясений 1905–1907-х и 1917–19120-х гг., но даже в его публицистике социальное сплавлено с мифопоэтическим.

Итак, в раннем творчестве Клюева реальной действительности противостоят природная утопия, социальная идиллия – «обитель свободного счастья» («Гимн свободе», 1905) и образ Царства Божия как антитеза несовершенной земной жизни. Устремление к идеалу находит воплощение в мотиве ухода.

Мотив ухода в ранней поэзии Н. Клюева представлен несколькими вариантами – конкретно-бытовым: любовное расставание / разлука («Любви начало было летом», «Вот и лето прошло»), прощание с городом («Осенюсь могильною иконкой», «Прошли те времена, когда нелицемерно») и символическим – отплытие, отлет.

Тема отрицания, ухода от несправедливой действительности – «голштин-



ской» романовской России и никонианской церкви в дореволюционные годы, индустриализации и коллективизации во второй половине 1920-х – 1930-е гг. – и связанные с ней мотивы разрушения «избяного космоса», природного бытия являются объектом постоянного внимания исследователей клюевского творчества [Мекш 1995; Солнцева 2008; Субботин 2008].

Но мифосимволическая реализация мотива ухода – отплытия / отлета, которая является ключом к герменевтическому прочтению текстов Клюева и позволяет проследить изменения в мировосприятии «олонецкого ведуна» и выявить сопряженность художественного сознания с поэтикой, не становилась еще объектом литературоведческого анализа.

Отплытие раскрывается в ранней поэзии Н. Клюева как путь к *блаженной стране*. В уже упомянутом стихотворении «Я говорил тебе о Боге» (1908):

<...> Я тосковал о райских кринах,
О берегах иной земли,
Где в светло дремлющих заливах
Блуждают сонно корабли.

Плывут проставленные души
В незатемненный далью путь,
К Материку желанной суши
От бурных странствий отдохнуть.

С тобой впервые разгадали
Мы очертанья кораблей,
В тумане сумеречной дали,
За гранью слившихся морей.

И стали чутки к откровенью
Незримо веющих сирен,
Всегда готовы к выступленью
Из Лабиринта бранных стен [Клюев 1999, 97].

Клюевская *блаженная страна* связана с разными типами пространства. Земное пространство – это «Материк желанной суши», а также русское природное бытие, не затронутое железной цивилизацией. Небесное пространство воссоздано в согласии с христианскими догматами и мифопоэтическими представлениями русского народа.

Водное пространство соотносится с национальной русской легендой о Китеж-граде, городе праведников, ушедшем под воды озера Китеж. В «Песне о великой матери» (1929–1934) души «как челн, готовые к отплытью, / В живую воду, где Китеж-град» [Клюев 1999, 815].

В легендах китежского цикла есть сюжеты о попытках обретения сокровенного города. В. Короленко в очерке «На Светлояр» излагает услы-



шанную в окрестностях озера Светлояр легенду, герой которой и два его спутника в лодке выплывают на середину озера, затем лодка опускается на дно озера. Но более всего в легендах повествуется о препятствиях, мешающих достичь благословенного града, который в народных представлениях является либо преддверием рая, либо райским местом [Криничная 2005, 55]. Один из героев романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» преодолевает четыре реки и непроходимый лес на пути в Китеж. Н. Криничная отмечает, что это соответствует народным похоронным причитаниям о пути-дороге, которую преодолевает душа умершего, чтобы достичь Царствия небесного [Криничная 2005, 57]. Китежский комплекс Клюева вбирает и легенду о взыском граде, и народные представления о последнем отплытии в погребальной ладье, и европейские мотивы зачарованного острова.

Всенаходимость праведной земли обуславливает семантическое сближение в художественном мире Клюева мотивов отплытия и отлета. На семантическом уровне это обусловлено традиционными представлениями о рае как Царствии небесном. На лексическом уровне это сопряжение проявляется в образе «крылатых баркасов» как фольклорного аналога летучего корабля и «океана небесного»:

Ждет попутного ветра небесный баркас:
Уж натянуты снасти, скрипят якоря,
Закудрявились пеной Господни моря [Клюев 1999, 97].

В некоторых стихотворениях раннего Клюева мотив отплытия лишен мифологического смысла и является метафорой преодоления юных жизненных невзгод, будущего счастья, дерзаний молодости:

Об оставленном не плачь ты,
Впереди чудес земля,
Устоят под бурей мачты,
Грудь родного корабля.
Кормчий молод и напевен,
Что ему бурун, скала?
Из всех морских царевен
Только ты ему мила
(«Не оплакано былое...») [Клюев 1999, 120].

Немифологический вариант отплытия представлен и в стихотворении «Плещут холодные волны» (1905?), которое посвящено погибшему за отчизну молодому матросу и которое представляет собой парафразирование известной песни «Варяг» на слова Я. Репнинского, посвященной гибели крейсера «Варяг» в начале 1904 г. во время русско-японской войны. Клюев использует тот же ритмический размер, что и в «Варяге» – трехстопный дактиль с усеченной третьей стопой. Но образно-мотивная структура ме-



няется.

Мотив любви к отчизне героев «Варяга», павших «за русскую честь», дополняется у Клюев мотивом напрасно загубленной молодой жизни: «Мертвым сегодня в пучину / Брошен матрос молодой»; «братской замучен рукою»; «много у бедной отчизны / Павших невинно детей» [Клюев 1999, 83]. Традиционные для литературы того времени символические образы «гневного отчаяния» волн, моря, которое «бурю сулит впереди», наполнены социальным содержанием и связаны с событиями Первой русской революции.

Отметим, что у Клюева есть и более позднее, очень близкое по социальной тематике, системе мотивов и образов, трехсложной ритмике стихотворение «Матрос», которое исследователи условно относят к 1918 г. Герой стихотворения «замучен за дело святое», убит «своим же собратом», «казнен на родном корабле» [Клюев 1999, 388]. Центральным становится мотив социального мщения.

С гибелью крейсера «Варяг» соотносят и известное стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...». И хотя никаких прямых отсылок к этому историческому событию у Блока нет, но косвенно на него указывают образы кораблей, ушедших в море, мотивы чужого края и сюжетообразующий мотив молитвы о тех, кто «не придет назад».

Образ корабля является ключевым А. Блока в незаконченной поэме «Ее прибытие», которая должна была отразить несбывшиеся надежды, связанные с Первой русской революцией. В отличие от Клюева, корабль и в поэме, и в других стихотворениях Блока, например, в «Барка жизни встала», с одной стороны, конкретизирован с помощью предметных деталей (*руль, парус, багор, красная корма, рабочие*), а с другой – смысловая семантика корабля имеет неясный символистский характер. Голубые корабли в поэме Блока – это сказочные феи, они несут заморские тайны. У Блока также присутствует образ «дали неизведанной земли» как некий аналог *блаженной страны*. Но герой Блока не следует в путь за мечтой, а только ждет «ее прибытия»: «корабли идут», «корабли приходят» [Блок, 1960, 54–55], но миры лирического героя и рабочих на рейде, матросов не сливаются.

Мотиву отплытия в поэзии Н. Клюева также сопутствуют образы корабля, баркаса, челна, шлюпки, ладьи, моря, пловца, кормчего, «желанных берегов» («Мы любим то, чему названья нет», 1907), «желанной суши» («Я говорил тебе о Боге», 1908), которые, с одной стороны, отсылают к народной социальной утопии и мифопредставлениям, а с другой, имеют литературные источники – не только знаменитое стихотворение Н.М. Языкова «Пловец» (1829), но и поэзию А.А. Блока 1900-х гг.:

Я тосковал о райских кринах,
О берегах иной земли,

Где в светло дремлющих заливах
Блуждают сонно корабли
(«Я говорил тебе о Боге», 1908) [Клюев 1999, 97].

В стихотворении Языкова, более известном по первой строчке «Нелюдимо наше море» (1829), жизнь человека представлена как странствие по житейскому бурному морю, поиск смысла существования. Лирический герой готов к испытаниям, к борьбе со стихией. Его воодушевляет чувство единства с «братьями» и сам он вдохновляет их. Дважды повторяется призыв: «Смело, братья!»:

Будет буря: мы поспорим
И помужествуем с ней.

Целью устремления героя является «блаженная страна» «за далью непогоды», куда волны выносят «только сильного душой» [Языков 1934, 363].

Религиозно-мифологическая символика, романтические порывы героя Языкова, пушкинский образ стихии как символа свободы оказались созвучными умонастроению Н. Клюева 1900-х гг. В стихотворении с «языковским» заглавием «Пловец» (1908) и с образом «материка Земли, пловцу обетованной» Клюев акцентирует религиозную составляющую мотива плавания по житейскому морю:

В страну пророков и царей
Я челн измученный направил
И на безбрежности морей
Творца всевидящего славил [Клюев 1999, 97].

Образ «измученного челна» отсылает нас и к более позднему стихотворению Н. Языкова (1930) «Водопад», опубликованному впервые в «Литературной газете» с названием «Пловец». Его герой устал бороться с «быстриною» течения реки и сдался:

Мирно гибели послушный,
Убрал он свое весло;
Он потупил равнодушно
Безнадежное чело;
Он глядит спокойным оком...
И к пучине волн и скал
Роковым своим потоком
Водопад его помчал [Языков 1934, 354].

Герой стихотворения Клюева уповает на «благостную» руку Господа, который может развеять «сумрак непогодный», обретает твердость духа



и ждет встречи с дивным краем «нерукотворных городов» [Клюев 1999, 108].

Не случайно стихотворение Клюева с «языковским» заглавием посвящено А. Блоку как знак надежды «на материк Земли, пловцу обетованной» [Клюев 1999, 97], как опровержение блоковской «скептической антитезы».

Весной 1909 г. Клюев, живший тогда на родине в вытегорской деревне Желвачево, отправил А. Блоку письмо, к которому приложил три стихотворения. Выбор их не случаен. Стихотворения «Поэт» и «Путь надмирный освещающая» раскрывают тему предназначения художника, его трагического пути и веры в «кущи рая впереди» [Клюев 1999, 117],

Третье стихотворение «Предчувствие» посвящено Е.Д. – Елене Добролюбовой, сестре поэта-символиста Александра Добролюбова, которая принимала участие в революционных событиях 1905 г. «В дни потерь и большого унынья» Клюев вспоминает о революционной буре:

Бился парус... Стремительно шлюпка
 Рассекала бушующий вал...

 Мы с тобою, как вещие маги,
 Прозревали миры впереди [Клюев 1999, 116].

Образ легкой шлюпки, бьющейся среди бушующих волн, в данном случае противопоставлен большому кораблю и соотносится с мотивом предчувствия поражения, гибели адресата дружеского послания, судьба которого была неизвестна автору стихотворения.

О взаимоотношениях Н.А. Клюева и А.А. Блока и их поэтических переключках написано немало, и семантика мотива отплытия и образ корабля – еще одно доказательство их взаимного творческого притяжения.

В мировом фольклоре и литературе образ корабля (лоды / ладьи) изначально связан с погребальной семантикой и является средством перемещения в другой мир [Тресиддер 1999, 198]. В большинстве стихотворений Клюева посмертное пространство связано с образом рая.

В «радужной ладье» к «лучезарным райским рекам» поплывут души героев Клюева, тех, кто живет в «чудном храме» природы («О, поспешите, братья к нам») [Клюев 1999, 158].

В стихотворении Клюева «Ель мне подала лапу, береза серьгу» (между 1914 и 1916 г.) образ «небесного баркаса», который ждет попутного ветра, чтобы умчать лирического героя по Господнему морю, также опредмечен: «натянуты снасти, скрипят якоря», «белокрылый матрос» убирает сходни, но «кобылица душа» лирического героя еще жаждет «пива Жизни» в мире русской природы [Клюев 1999, 253]. «Бессмертная ладья» в затоне является венцом жизни жителя избяной Руси («В васильковое утро белее рубаха, 1919).

Образно-семантическим контрастом этого стихотворения является инвектива Н. Клюева 1918 г. «Пусть черен дым кровавых мятежей...», вхо-

дящая в цикл «Из “Красной газеты”», обличающий старый сопротивляющийся буржуазный мир:

Вы изгрызли душу народа,
 Загадили светлый Божий сад,
 Не будет ни ладьи, ни парохода
 Для отплытия вашего в гнойный ад [Клюев 1999, 378–379].

Пароход как сниженный синоним мифологической ладьи и ад вместо рая усиливают отрицательный эффект обличения.

Символический мотив ухода / отплытия в поэзии Н. Клюева соотносится с мотивом отлета, который станет сквозным в его творчестве 1920-х гг.

В ряде стихотворений 1900-х гг. значение *отлета* не выходит за рамки словарного – это осенний перелет птиц и связанные с этим явлением природные приметы: ««отлетят лебединые зори» («Дремны плески вечернего звона», 1908, 1912), отлеты журавлей» («Мы любим то, чему названья нет», 1907), «потянулись с криком в отлет журавли» («Темным зовам не верит душа», 1910). Но в последних двух стихотворениях семантика *отлета* усложняется, «отлеты журавлей» даны в перечислительном ряду природных примет, которые учат «прозревать неведомое», соотносятся с образом души, которая «не летит встречу призракам ночи» [Клюев 1999, 88, 131].

Картина лунной осени и «вздохов о былом» в начале стихотворения «Темным зовам не верит душа»:

Потянулись с криком в отлет
 Журавли над потусклой равниной... –

сменяется пейзажем души и образом прекрасного грядущего, к которому устремлены герой и героиня, готовая, «как белое крыло», «отлететь на юг» [Клюев 1999, 131]. В стихотворении «В разлуке» (1909) *отлет* также имеет схожее переносное значение: лирический герой провидит «...вдали наших крыльев удачу / Долететь сквозь туман до желанной земли. / Неисчетны, дитя, буйнокрылые рати / В путь отлетный готовых собратьев-орлов» [Клюев 1999, 88, 121]. «Желанная земля» предстает здесь как образ счастливого грядущего.

Мотив отлета раскрывается в поэзии Н. Клюева и в традиционном религиозном аспекте как путь в рай. В цикле «Избяные песни» рай описан в традициях народного православия, в котором сочетаются христианские и мифологические представления. Журавли уносят душу умершей матери «за моря, / Где солнцеву зыбку качает заря», где «креститель Иван с енды расписной их поит живой иорданской водой!..» [Клюев 1999, 232]. Образ моря соединяет понятия отлета и отплытия.

Ночная, казалось бы, неказистая деревня с темными избенками в сти-



хотворении «Прохожу ночной деревней» (1912) хранит память о самоцветном перелете «отлетевшей жаро-птицы», и лирический субъект стихотворения ощущает эту сказочную древнюю явь, аналог утерянного рая.

В 1910-е гг. основой художественной концепции бытия Н. Клюева является идея единства человеческого и природного мира. В конкретных осязаемых картинах русского пейзажа и крестьянского быта раскрываются «преисподние глубины», сокровенная сущность природы, божественная благодать: «Рыжее жнивье – как книга, борозды – древняя вязь» [Клюев 1999, 260]. Библия природы уподобляется Книге Бытия.

Мифопоэтические идеи всеединства накладывают отпечаток и на образный строй мотива ухода / отплытия, отлета в горный мир.

В стихотворении «У розвальней – норы, в телеге же – ум» из цикла «Земля и железо» (1916) каурый конь является прообразом всевышних крылатых коней, а хлев смотрится ковчегом, который «под парусом ясным, как тундровый снег» в свой срок умчит и лирического героя, и смиренного конягу, вздыхающего, как грешный мытарь, о лугах «Отче и Царя» и мечтающего напиться небесной волны» [Клюев 1999, 294].

Полисемантизм *отлета*, его сближение и расхождение со содержанием концепта *отплытие* в полной мере раскрываются в стихотворении «Вы деньки мои, белые голуби» (между 1914 и 1916 г.). Оно представляет собой характерный пример уже сложившейся клюевской поэтики. Не ставя целью дать имманентный анализ текста, большинство образов которого многослойно, рассмотрим мотив отлета. Он развивается в двух взаимообусловленных аспектах – ощущение уходящего времени, чувство быстротекущей, улетающей жизни и предчувствие возможного исчезновения, отлета русского сада духовного и природного бытия:

Вы, деньки мои – голуби белые,
А часы – запоздалые зяблики,
Вы почто отлетать собираетесь,
Оставляете сад мой пустынею? [Клюев 1999, 245].

Как известно, белый голубь в христианстве является символом Святого духа, и в этом значении он неоднократно упоминается Клюевым. Образы улетающих белых голубей и пустынного сада в стихотворении – свидетельство тревоги лирического героя за судьбу русской духовной и природной жизни. В двадцатые годы мотив разрушения традиционного русского уклада, духовной порчи станет лейтмотивом его творчества.

В стихотворениях Клюева, написанных во время Первой мировой войны, мотив отлета раскрывается как вознесение душ погибших воинов в Царствие небесное («Поминный причет»).

В народных социальных утопиях и литературе иной мир имеет не только временное, но и пространственное значение: «Там за далью непогоды есть блаженная страна» [Языков 1934, 368].

В творчестве Клюева другой мир имеет и пространственные и времен-



ные координаты. Это и мир Царя небесного, и пространство природной благодати, и земное бытие после Преображения.

1917 г. сначала был воспринят Клюевым как революционное Преображение, при этом оно осмысливается как «всемирного солнца восход» [Клюев 1999, 429], как процесс, лишь начатый Красной Пасхой революции, отплытие к чаемой земле. В стихотворениях революционных лет мы наблюдаем изменение внутреннего смыслового наполнения мотива отплытия / отлета: это уже не перемещение души в иной мир, не эвфемизм умирания и загробного путешествия, а метафорическое обозначение движения в новую эпоху, царство социальной справедливости:

Мы – кормчие мира, мы – боги и дети,
В пурпурный Октябрь повернули рули»
(«Солнце осьмнадцатого года») [Клюев 1999, 385].

Подобные образы были частотными для поэзии первых лет революции. Вспомним известные строчки стихотворения «Сумерки свободы» О. Мандельштама:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля [Мандельштам 1990, 122–123].

В. Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин» также характеризует революцию как поворот «колеса рулевого».

В стихотворении «Медный кит» (1918) у Клюева вновь появляются образы матросов, но уже не как жертв, а как победителей: «Матросская песня канонов победней» [Клюев 1999, 395].

Отрывок, посвященный матросам, близок по патетической тональности, образности, гиперболизации стихотворению В. Кириллова «Матросам», с которым Н. Клюев тесно общался в это время.

Персонажи Кириллова:

Герои, скитальцы морей, альбатросы.
Застольные гости громовых пиров.
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь огневая рубиновых слов
[Октябрь в советской поэзии 1967, 134].

Клюев повторяет в первой строке цитату из стихотворения Кириллова:

Матросы, матросы, матросы, матросы –
Соленое слово, в нем глубь и коралл;
Мы родим моря, золотые утесы,
Где гаги – слова для ловцов-Калевал. [Клюев 1999, 394].



Его лирический герой объединяет себя с матросами, выступая и от их лица, и от всего народа. Если в начале текста лирический герой говорит от своего имени: «Я верю...», то в финале появляется «мы» как олицетворение народной России:

Нас вывезет к солнцу во Славе и Духе
Наядообразный, пылающий кит [Клюев 1999, 394].

Революция в тот короткий период воспринимается Клюевым как колыхание мифологического кита. По славянским поверьям, «кит-рыба – прародитель всех рыб, всем рыбам мать. Он держит на себе Землю. Когда же повернется, тогда Мать-Земля всколыхнется. Когда кит-рыба уплывет, то конец белому свету настанет» [Персонажи славянской мифологии 1993, 89].

Клюев сочетает мифологию с православной риторикой: «пылающий кит» не уплывает от земли, а везет ее «к солнцу во Славе и Духе», начиная, тем самым, новый виток жизни. Мотив отплытия сливается с мотивом отлета.

Центральными в творчестве Клюева периода революции были темы Преображения мира, единства мировой жизни и культуры:

Русь течет к великой Пирамиде
В Вавилон, в сады Семирамиды. [Клюев 1999, 408].

Он прославляет «лик коммуны и русской судьбы» [Клюев 1999, 504].

Но пройдет совсем немного времени, и появятся сомнения, ощущение, что его идеалы новой Святой избушки Руси не совпадают с ходом истории: «На ущербе красные дни, наступают геенские серные» [Клюев 1999, 414]. Однако в первые пореволюционные годы у Клюева еще сохраняются вера в спасение Руси.

В цикле «Ленин», помещенном во второй книге «Песнослава» (1919), в девятом стихотворении «Воздушный корабль», название которого отсылает к М.Ю. Лермонтову, возникает образ воздушного корабля, «где на парусе “Огненный лик”». Этот образ одновременно является знаком Михаила Архангела и «путеводным» ликом вождя.

Герой слышит «гомон отлетных цапель, лебединый хрустальный крик». Образы осенней природы и улетающих птиц проецируются на мотив отхода от истинной, по Клюеву, цели Октября, которому поэт «под Смольным стихами трубил» [Клюев 1919, 246].

Уплывает в родимый туман
Мой корабль – буревые стихи.

Только с паруса Ленина лик
С укоризной на Смольный глядит,



Где брошюрное море на миг
Потревожил поэзии кит [Клюев 1919, 247].

Мифологический кит превращается в образ-символ поэзии, сужается до метонимии и образ корабля, переполненного стихами. Он символизирует уже не историческое движение, а уход поэта «в родимый туман», возвращение в лоно матери-Руси.

В тексте явлен зародыш конфликта поэта и новой власти:

Я под Смольным стихами трубил,
Но рубиново-красный солдат
Белой нежности чайку убил
Пулеметно-суровым «назад» [Клюев 1999, 247].

В контексте дальнейшего творчества Клюева двадцатых годов «лебединый хрустальный крик» также вписывается в тему отлета клюевской Руси.

Во второй редакции стихотворения (1923) мотив сомнений не так явно выражен, он проявляется лишь в образе отзвеневших строк. Клюев в начале 1920-х гг. возлагал надежды на Ленина как вождя Руси преображенной, порывающей со «злосмрадной» антиприродной буржуазной цивилизацией. Когда после исключения Клюева из партии за религиозные убеждения его имя исчезает из петрозаводской губернской печати и появляются первые политические обвинения в адрес поэта, а у него самого возникают сомнения и тревожные вопросы: «Где же свобода в венке из барбариса и Равенство – королевич прекрасный?» [Клюев 1999, 422] – он напишет второй вариант стихотворения, возможно, надеясь на милость вождя.

Как известно, поэт переплел десять стихотворений цикла «Ленин» из второй книги «Песнослава» (1919) и в конце декабря 1921 г. через своего близкого друга Н.И. Архипова, делегата Всероссийского съезда Советов, передал этот самодельный сборник Н.К. Крупской.

Во втором варианте Клюев снимает «лермонтовское» название. В оглавлении стихотворение названо по первой строчке «Я построил воздушный корабль», возможно, из-за возникающей ассоциации героя с образом одинокого императора. Клюев также убирает из текста мотив противостояния власти и поэзии и делает акцент на образе Ленина как носителя идеи Преображения:

Только с паруса Ленина лик
Путеводно в межстрочья глядит,
Где выиграл, как зарница, на миг
Песнобрюхий лазоревый кит [Клюев 1924, 21].

Но образ *мига* указывает, что Красная Пасха для поэта в большей степени уже в прошлом.



Свидетельством идейного кризиса Клюева стал сборник «Львиный хлеб» (1922). Поэт осознает конфликт крестьянской Руси с революцией. Революционная Россия, которая воспринималась им как «Матерь Света» (381), становится «красным содомом», Россия – «белая Индия» – «обезглавленной Россией» (Вороньи песни) [Клюев 1999, 445]. Это приводит к изменению образной системы поэзии Клюева. Меняются и коннотации мотивов ухода (отплытия / отлета), которые станут частью его трагического эпоса, «золотой русской болью» об «отлетающей Руси» [Клюев 1999, 523].

Мотивы отлета / отплытия, исконной России в вечность, исчезновения Руси-Китежа, превращения *поддонной* глубинной Руси в подменную становятся лейтмотивными в его творчестве второй половины 1920-х – 1930-х гг.: «Отлетает Русь, отлетает» (Не буду писать от сердца», 1925) [Клюев 1999, 543]; «Отлетела лебедь-Россия / в безбольные тихие воды» (Наша русская правда погибла», 1928) [Клюев 1999, 544].

В поэме «Погорельщина» мотив отлета / отплытия в «нерукотворную. Россию» становится сюжетообразующим. Старцы Зосима и Савватий возносятся в ладье с огненным парусом, «с иконы ускакал Егорий», души же икон «вздмались в горнюю Россию» [Клюев 1999, 684]. Погибает северная деревня Великий Сиг. Ее смерть является символом гибели России:

Так погибал Великий Сиг
Заставкою из древних книг,
Где Стратилатом на коне
Душа России вся в огне,
Летит ко граду, чьи врата
Под знаком чаши и креста [Клюев 1999, 688].

Олицетворением надежды является образ Лидды, «города белых цветов» на Индийском помории. Это клюевский вариант Китежа. Образ нетленной красоты вселяет надежду на будущее возрождение Руси под покровительством Богородицы:

Где ты, город-розан,
Волжская береза,
Лебединый крик
И ордой иссечен,
Осиянно вечен
Материнский Лик?! [Клюев 1999, 695].

Мотив ухода, отлета как преждевременной гибели или отрицания неправедной действительности в поэзии Н. Клюева 1920-х гг. соотносится с судьбой лирического героя.

В «Плаче о Сергее Есенине» (1926) Клюев осмысливает гибель Есенина в контексте собственной участи:

Мы свое отбояли до срока –
Журавли, застигнутые вьюгой.
Нам в отлет на родине далекой
Снежный бор звенит своей кольчугой [Клюев 1999, 653].

В «Песне о Великой Матери» (1929–1934) есенинский мотив «отчавившей России» воплощается в истории деда, умирающего от тоски по Святой Руси и отплывающего к ней в вечность:

Приземную оставя клеть,
Отчалю в Русь в ладье сосновой,
Чтобы с волною солодовой
Пристать к лебяжьим островам... [Клюев 1999, 791].

Летом 1934 г. в нарымской ссылке Клюев напишет поэму «Кремль», «роковое мое произведение», написанное «сердечной кровью», как признавался поэт в письме А. Кравченко, надеясь на публикацию поэмы [Кравченко 2008, 7–8].

«Кремль» – сложное, многослойное произведение. С одной стороны, это покаянная поэма, написанная с целью гражданской реабилитации автора, с другой стороны, это трагическая исповедь поэта, ломающего себя, научившегося «быть железным» [Кравченко, Михайлов 2006, 208].

Кремль как главный герой произведения – это сакральный образ, символ русского государства, святыня православной державы. В поэме переплетаются одические и лирические интонации. Как отмечают первые исследователи поэмы, «сердечные признания поэта носят по преимуществу характер его самоопределений по отношению к власти <...>, но вместе с тем он не забывает о глубине других своих откровений» [Михайлов, Кравченко 2008, 56]. Поэма покаяния воспринимается и как поэтическое завещание Клюева: «художник стремится определить свое место среди поэтов-современников, обозначить масштабность собственного творчества» [Изотова 2008, 191].

Две центральные темы заявлены в самом начале поэмы – прославление «седого Кремля» как воплощение воли истории и величественного настоящего:

Кремль озаренный, вновь и снова,
К тебе летит беркутом слово», –

и уход от избяной Руси: «Я разлюбил избу под елью» [Кравченко, Михайлов 2006, 203].

Уход осмыслен как отплытие к новому жизненному берегу. Поэт выражает надежду, что его стихи-напевы «заплывут Кремлю в ладони». Дважды повторяется метафорическое сравнение «мои стихи – плоты на Каме»



[Кравченко, Михайлов 2006, 203, 222]. Как и в стихах первых пореволюционных лет, возникает образ «могучего кормчего у руля»:

Мои стихи – полесный плот.
Он не в бездомное отчален,
А к берегам, где кормчим Сталин
Пучину за собой ведет
И бурями повелевает... [Кравченко, Михайлов 2006, 223].

А в финальных строках поэмы и сам герой, «отчаливший» от зимы к маю «склоняет сердце» перед «Кремлем – могучим братом: «Прости иль умереть вели!» [Кравченко, Михайлов 2006, 223].

Мотив отчаливания / отплытия к новой социальной реальности впервые осмысливается Клюевым не как путь в будущее, а как путь в настоящее.

Но надежды поэта не сбылись. Поэма не дошла до адресата и не была напечатана.

В последнем известном нам пророческом стихотворении «Есть две страны: одна – больница», присланном Клюевым из томской ссылки в 1937 г. незадолго до гибели, завершается мотив ухода – отлета души героя в горный мир:

«Приди, дитя мое, приди!» –
Запела лютня неземная,
И сердце птичкой из груди
Перепорхнуло в кущи рая [Клюев 1999, 632].

Таким образом, можно выделить несколько смысловых доминант в семантике мотивов отплытия / отлета в поэзии Н. Клюева: переход души лирического героя в иную реальность; загробное путешествие; движение России и ее народа в «красное будущее», то есть в иную социальную действительность, наступившую после Октябрьской революции; уход «избяной Руси» в прошлое, обусловленный неизбежным распадом исконного крестьянского уклада жизни. Образно-смысловое наполнение мотивов отлета / отплытия (воздушный корабль, ладья, волшебные «лебяжки острова», рыба-кит, жар-птица и т.д.) обусловлены мифопоэтическим видением мира, свойственным поэту и основанном на народном православии, русской и общеевропейской фольклорной традиции. Активность данных мотивов и их присутствие как в ранних, так и в поздних произведениях Клюева связаны с его верой в природное бытие и единство человека с ним, с отрицанием «железной» цивилизации, с его утопически-прекрасным восприятием традиционного крестьянского быта с позиции «избяной Руси».



ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 472 с.
2. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 304 с.
3. Гаспаров М.Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 275–285.
4. Изотова Я.П. Риторический ореол лирического «я» в поэме Н. Клюева «Кремль» // Нарымская поэма Н. Клюева «Кремль»: интерпретации и контекст: Сборник статей / ред.-сост. В.А. Доманский. Томск: Томский государственный университет, 2008. С. 190–197.
5. Клюев Н.А. Ленин. Л.: Ленинградское отделение госиздательства, 1924. 47 с.
6. Клюев Н.А. Песнослов. Книга вторая. Пг.: Литературно-издательский отдел народного комиссариата по просвещению. 1919. 250 с.
7. Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. 1072 с.
8. Комарович В.Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. Труды отдела древней литературы / отв. ред. А.С. Орлов. М.; Л.: Издательство АН СССР. 189 с.
9. Кравченко Т.А. Поэма Н. Клюева «Кремль» в моем семейном архиве // Нарымская поэма Н. Клюева «Кремль»: интерпретации и контекст: Сборник статей / ред.-сост. В.А. Доманский. Томск: Томский государственный университет, 2008. С. 3–8.
10. Кравченко Т.А., Михайлов А.И. Наследие комет: неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре. М.; Томск: Территория, 2006. 304 с.
11. Криничная Н.А. Легенды о невидимом граде Китеже: мифологема взывания сокровенного града в фольклорной и литературной прозе // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Вып. 4. Петрозаводск, 2005. С. 53–66.
12. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.
13. Михайлов А.И., Кравченко Т.А. Итоговая поэма Николая Клюева // Нарымская поэма Н. Клюева «Кремль»: интерпретации и контекст: Сборник статей / ред.-сост. В.А. Доманский. Томск: Томский государственный университет, 2008. С. 51–64.
14. Октябрь в советской поэзии / сост. И.В. Кудрова, Л.А. Плоткин. Л.: Советский писатель, 1967. 606 с.
15. Персонажи славянской мифологии / сост. А.А. Кононенко, С.А. Кононенко. Киев: Корсар, 1993. 224 с.
16. Пономарева Т.А. Художественный мир новокрестьянской литературы. М.: МПГУ, 2017. 184 с.
17. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.



18. Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин Ю.В. Мотивный анализ: учебное пособие. Новосибирск: НГУ, 2004. 240 с.
19. Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: в 2 т. Т. 1. / Ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 5–49.
20. Субботин С.И. Николай Клюев // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: в 2 т. Т. 1. / Ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 50–99.
21. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 199. 448 с.
22. Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Academia, 1934. 973 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gasparov M.L. Khudozhestvennyy mir M. Kuzmina: tezaurus formal'nyy i tezaurus funktsional'nyy [The Artistic World of M. Kuzmin: A Formal Thesaurus and a Functional Thesaurus]. Gasparov M.L. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 1995, pp. 275–285. (In Russian).
2. Izotova Ya.P. Ritoricheskiy oreol liricheskogo “ya” v poeme N. Klyuyeva “Kreml” [The Rhetorical Halo of the Lyric “I” in N. Klyuev’s poem “The Kremlin”]. Domanskiy V.A. (ed., comp.). *Narymskaya poema N. Klyuyeva “Kreml”*: interpretatsii i kontekst [N. Klyuev’s Narym Poem “The Kremlin”: Interpretations and Context]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2008, pp. 190–197. (In Russian).
3. Kravchenko T.A. Poema N. Klyuyeva “Kreml” v moyem semeynom arkhive [N. Klyuev’s Poem “The Kremlin” in My Family Archive]. Domanskiy V.A. (ed., comp.). *Narymskaya poema N. Klyuyeva “Kreml”*: interpretatsii i kontekst [N. Klyuev’s Narym Poem “The Kremlin”: Interpretations and Context]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2008, pp. 3–8. (In Russian).
4. Krinichnaya N.A. Legendy o nevidimom grade Kitezhe: mifologema vyzskaniya sokrovennogo grada v fol'klornoy i literaturnoy proze [Legends of the Invisible City of Kitezhe: The Mythologeme of Seeking the Secret City in Folklore and Literary Prose]. *Evangel'skiy tekst v russkoy literature 18–20 vekov* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18–20th Centuries]. Vol. 4. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2005. pp. 53–66. (In Russian).
5. Mikhaylov A.I., Kravchenko T.A. Itogovaya poema Nikolaya Klyuyeva [The final poem by Nikolai Klyuev]. Domanskiy V.A. (ed., comp.). *Narymskaya poema N. Klyuyeva “Kreml”*: interpretatsii i kontekst [N. Klyuev’s Narym Poem “The Kremlin”: Interpretations and Context]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2008, pp. 51–64. (In Russian).
6. Solntseva N.M. Novokrest'yanskiye poety [New Peasant Poets]. Gacheva A.G., Semenova S.G. (eds., comps.). *Russkaya literatura 1920–1930-kh godov. Portrety poetov* [Russian Literature of the 1920s – 1930s. Portraits of Poets]: in 2 vol. Vol. 1. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, pp. 5–49. (In Russian).



7. Subbotin S.I. Nikolay Klyuyev [Nikolay Klyuev]. Gacheva A.G., Semenova S.G. (eds., comps.). *Russkaya literatura 1920–1930-kh godov. Portrety poetov* [Russian Literature of the 1920s – 1930s. Portraits of Poets]: in 2 vol. Vol. 1. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, pp. 50–99. (In Russian).

(Monographs)

8. Gasparov B.M. *Literaturnyye leytmotivy: Ocherki russkoy literatury 20 veka* [Literary Leitmotifs: Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1993. 304 p. (In Russian).
9. Kononenko A.A., Kononenko S.A. (comps.). *Personazhi slavyanskoy mifologii* [The Characters of Slavic Mythology]. Kiev, Korsar Publ., 1993. 224 p. (In Russian).
10. Kravchenko T.A., Mikhaylov A.I. *Naslediye komet: neizvestnoye o Nikolaye Klyuyeve i Anatolii Yare* [The Legacy of Comets: Unknown about Nikolai Klyuev and Anatoly Yar]. Moscow, Tomsk, Territoriya Publ., 2006. 304 p. (In Russian).
11. Ponomareva T.A. *Khudozhestvennyy mir novokrest'yanskoy literatury* [The Fictional World of the New Peasant Literature]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2017. 185 p. (In Russian).
12. Silant'yev I.V. *Poetika motiva* [The Poetics of Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 296 p. (In Russian).
13. Silant'yev I.V., Tyupa V.I., Shatin Yu.V. *Motivnyy analiz* [Motif Analysis]. Novosibirsk, Novosibirsk State University Publ., 2004. 240 p. (In Russian).
14. Tresidder J. *Slovar' simvolov* [The Dictionary of Symbols] Moscow, FAIR-PRESS Publ., 1999. 448 p. (In Russian).

Пономарева Татьяна Александровна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии. Научные интересы: новокрестьянская литература, поэзия XX века, деревенская проза, традиционализм, концептология, имагология.

E-mail: taponomareva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6442-8645

Tatyana A. Ponomareva, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Russian Literature of the 20th – 21st centuries at the Institute of Philology. Research interests: new peasant literature, the poetry of the 20th century, village prose, traditionalism, conceptology, imagology.

E-mail: taponomareva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6442-8645



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

ПЕРЕПИСКА БУНИНЫХ С ЗАЙЦЕВЫМИ. 1920-Е ГОДЫ*

Аннотация. Статья подготовлена на основе полного текста переписки И.А. Бунина и Б.К. Зайцева, а также их жен В.Н. Буниной и В.А. Зайцевой. Бунин и Зайцев дружили около 50 лет, их жены – еще дольше: Вера Муромцева дружила с Верой Орешниковой с ранней юности, знала ее первого мужа и сына от первого брака. Полный текст переписки крупнейших писателей эмиграции и живших исключительно их интересами жен («двух Вер») собирався по крупицам международным коллективом исследователей в течение многих лет и впервые будет напечатан в одной из книг 110 тома «Литературного наследства». Предваряя эту публикацию, автор статьи предлагает обзор писем «в обе стороны» за 1920-е годы. Начальный этап эмигрантской переписки дает нам широкий спектр жизни русского Берлина (в котором оказались Зайцевы после бегства из России) и русского Парижа (где жили Бунины, уехавшие из России несколько раньше). После того, как Зайцевы тоже поселились в Париже, переписка связывает Грасс, в котором подолгу живут Бунины, и Париж, где Зайцевы, как правило, проводят весь сезон. В те месяцы, когда обе семьи живут в Париже, переписка не ведется. Среди важных тем переписки – творческие взаимосвязи Бунина и Зайцева (в этот период Зайцев называет себя учеником и последователем Бунина); единый круг общения, в который входят обе семьи; общее отторжение советской культуры; обсуждение происходящего в Москве и судеб родственников и знакомых, оставшихся там; новый непривычный быт эмиграции. Особо обсуждается съезд русских писателей в Белграде в 1927 г.

Ключевые слова: Иван Бунин; Борис Зайцев; русская эмиграция; литература эмиграции; переписка; Вера Бунина; Вера Зайцева.

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

Correspondence of the Bunins and the Zaitsevs. 1920s**

Abstract. The article was prepared on the basis of the full text of the correspondence between I.A. Bunin and B.K. Zaitsev, as well as between their wives V.N. Bunina and V.A. Zaitseva. Bunin and Zaitsev were friends for about fifty years, with their wives

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00290 «И.А. Бунин: Новые материалы и исследования (подготовка 3-й книги тома в серии «Литературное наследство»)».

** The reported study was undertaken at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was funded by RFBR, project number 19-012-00290 «I.A. Bunin: New Materials and Researches (preparation of the 3rd part of the volume series «Literaturnoe nasledstvo»)».



being friends even longer: Vera Muromtseva was friends with Vera Oreshnikova from early youth, she knew her first husband and the son from her first marriage. The full text of the correspondence of the major writers of the emigration and the wives absorbed completely in the interests of their husbands (“two Veras”) has been collected bit by bit by an international team of researchers over the course many years and will be published for the first time in one of the books of the 110th volume of “Literary Heritage”. In anticipation of this publication, the author of the article provides an overview of “back-and-forth” letters from the 1920s. The initial stage of the émigré correspondence gives us a broad overview of the life of Russian Berlin (in which the Zaitsevs found themselves after fleeing from Russia) and Russian Paris (where the Bunins lived, for they had left Russia earlier). After the Zaitsevs had also settled in Paris, correspondence links Grasse, where the Bunins lived for a long time, and Paris, where the Zaitsevs usually spent the entire season. There is no correspondence in the months when both families lived in Paris. Among the important topics in the letters, the creative relationships between Bunin and Zaitsev are highlighted (during this period Zaitsev called himself a disciple and a follower of Bunin). Other topics are: a shared social circle, where the two families are; a general rejection of Soviet culture; discussion of what is happening in Moscow and the fate of relatives and friends who remained there; a new unfamiliar household life in the emigration. The Congress of Russian Writers in Belgrade in 1927 is especially discussed.

Key words: Ivan Bunin; Boris Zaitsev; Russian emigration; émigré literature; correspondence; Vera Bunina; Vera Zaitseva.

Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Б.К. и В.А. Зайцевыми – важнейший источник для изучения литературы и культуры русской эмиграции первой волны. Публикация этой огромной переписки, которая – учитывая ее невероятный объем (Бунин и Зайцев дружили около полувека, а их жены – еще дольше) – не сохранилась полностью, была начата еще самим Б.К. Зайцевым в 1967 г. (Зайцев продолжил публиковать письма в 1968–1970 гг.). Следующим шагом в 1978–1980 гг. стала первая научная публикация части переписки «в одну сторону»: Александр Звеев напечатал в «Новом журнале» 122 письма И.А. Бунина к Б.К. Зайцеву и В.А. Зайцевой. Вскоре были опубликованы и письма «в обратную сторону»: в том же «Новом журнале» в 1980–1983 гг. М.Э. Грин напечатала 129 писем Б.К. Зайцева к И.А. Бунину и В.Н. Буниной. Эти публикации долгие годы были единственными источниками для изучения взаимоотношений двух крупнейших писателей эмиграции.

В начале 2000-х гг. письма Зайцева к Бунину были перепечатаны в России в составе собрания сочинений Б.К. Зайцева, выпущенного издательством «Русская книга».

В настоящее время бунинская группа ИМЛИ РАН готовит к научной публикации полный свод сохранившейся переписки И.А. и В.Н. Буниных с Б.К. и В.А. Зайцевыми. Эта публикация откроет новый этап изучения жизни и творчества писателей, а также литературного быта и повседневной жизни парижской эмиграции. Помимо того, что многие тексты будут



опубликованы впервые, а в большинстве известных ранее писем будут исправлены опечатки и неточности, восстановлены сокращения первых публикаторов, письма будет удобно читать, поскольку они восстанавливают переписку «в обе стороны»: вопросы, заданные в письмах Буниных, получают ответы в письмах Зайцевых и наоборот. Письма снабжены археографическими справками и впервые научно прокомментированы. Для того чтобы такая публикация стала возможной, потребовалось около двух десятилетий, содействии Русского архива в Лидсе (Великобритания), Бахметевского архива (США), а также семьи Сологубов-Зайцевых (Франция). Тексты писем тщательно готовились по рукописям международным коллективом, в состав которого входят (или входили на более ранних этапах) Р. Дэвис, Г. Брэдли, Д. Риникер, Б. Каретник, О.А. Ростова. Окончательную отделку и комментирование писем выполняют Р. Дэвис, Т.М. Двинятина, С.Н. Морозов и автор этих строк.

В настоящей статье речь пойдет о переписке Буниных и Зайцевых за 1920-е гг. – чрезвычайно продуктивном и напряженном времени жизни всей русской эмиграции, принципиально новом этапе творчества для Бунина и Зайцева. Основные темы переписки писателей и их жен позволяют по-новому осветить некоторые биографические моменты, восстановить творческий диалог двух основных писателей эмиграции, а также понять специфику быта и формирующейся культуры первой волны эмиграции в Берлине и Париже.

Первое эмигрантское письмо Зайцева Бунину (из публикуемого корпуса писем) написано 26 июня 1922 г. в Берлине, где Зайцевы оказались «после четырехлетнего русского сиденья». Бунины, как известно, эмигрировали ранее и с марта 1920 г. жили в Париже. В.Н. Бунина рассказывает в своих письмах о парижском быте и немного о быте французской провинции (летом 1922 г. Бунины вместе с Мережковскими поехали в Амбуаз, где задержались до глубокой осени), В.А. Зайцева много пишет подруге о берлинской повседневности и об отдыхе на море (с конца июля до конца сентября они провели на курорте Миздрой – ныне называется Мендзыздрое и принадлежит Польше). Берлин в целом – «бездарный город». Кроме того, жизнь в нем начинает напоминать только что покинутую Москву: бешеное подорожание всего, немцы ведут громкие разговоры о революции.

Много обсуждается культурная и писательская жизнь. Зайцевы рассказывают о прибывших в Германию на философском пароходе высланных из советской России, из которых выделяют московских знакомых – Н.А. Бердяева, М.А. Осоргина с женой (драма Рери Осоргиной, которую вскоре бросит муж, – отдельный сквозной сюжет переписки «жен»). В Берлин приезжают и самостоятельно покинувшие Россию – это прежде всего общий московский знакомый П.П. Муратов, знаменитый искусствовед. Рассказывают и о жизни «Дома писателей» (т.е. «Дома искусств», организованного в Берлине в 1921 г. по образцу петроградского «Дома искусств»), жизнь которого стала интереснее благодаря освоившимся в Берлине высланным и прибывшим из России интеллектуалам: «Устроили мы тут клуб



писателей, по понедельникам слушаем более или менее гениальные произведения. Состав: Муратов, Осоргин, Бердяев, Айхенвальд, Белый, Ремизов и т.д., но без сменовеховцев, разумеется. Большая комната в кафе, опять-таки пиво, дым – но ходит, все-таки, порядочно народу, ибо одиноко, ведь и... вообще мало-радостно» (письмо Б.К. Зайцева к И.А. Бунину от 28 января 1923 г.). В письмах много рассказов об А.Н. Толстом: он к этому моменту уже переехал из Парижа в Берлин (снял квартиру на год, ехать в Россию пока не собирается), а лето 1922 г. проводил с Н.В. Толстой тоже в Миздрое. Зайцевы пишут, что стараются с Толстыми не видеться.

В.Н. Бунина, в свою очередь, сообщает старой подруге о парижской жизни. Это прежде всего новый круг общения, весьма разнообразный (публицисты, бывшие министры, символисты Мережковские и Бальмонт, с которыми в России Бунины не общались). Проходит формирование эмигрантских землячеств (через Московское землячество Бунина хочет послать посылку в Москву для родителей Веры Зайцевой, та очень благодарна). Начинается первый литературный сезон – писательские вечера: «Эта зима пройдет по-иному. Начинают собираться в пользу то землячеств, то в пользу Комит<ета> пис<ателей> и уч<еных>. Плата за вход низкая, 3 фр<анка>. Приманка – писатель. Как-то выступали Гипсиус (стихи), Мережк<овский> – речь, Куприн – речь и Бальмонт <–> стихи» (письмо В.Н. Буниной к В.А. Зайцевой от 22 ноября 1922 г.).

Личные отношения И.А. Бунина и Б.К. Зайцева в этот момент еще весьма формальны. В начале переписки они обращаются друг к другу «на вы» (обе Веры, разумеется, «на ты»). В середине 1920-х гг. Бунин иногда позволяет себе пропускать отчество Зайцева (пишет просто «Борис»), Зайцев всегда обращается к Бунину по имени-отчеству (иногда сокращая их до первых букв: И.А.). Иногда полусерьезно-полушуточно обращается к Бунину по-французски или по-итальянски: «*maître*» и «*maestro*». Впервые Бунин пишет Зайцеву «ты» в письме от 28 июня 1927 г. Летом 1927 г. и Зайцев начинает отвечать «на ты». При этом Зайцев не устает подчеркивать писательское первенство Бунина, считает его своим учителем. В одном из первых эмигрантских писем он пишет и о том, что мелкие разногласия не смогут поколебать их общего духовного родства (это особенно интересно в свете будущей размолвки 1947 г., которая омрачит все последние годы жизни Бунина): «Нет, я не верю, чтобы наши пути разошлись. Не найдешь двух самостоятельных людей, которые бубнили бы слово в слово одно и то же, и возможны между нами мелкие разномыслия, но в основном, в главном – мы родственные, конечно. Да прибавьте еще братственность страданий, нами перенесенных <...>, да еще то, что в моей жизни Вы, конечно, большее место занимали, чем я в Вашей (отношение ученика к учителю, образцу, и т.п.). За нами ровно двадцать лет, а новые дружественные связи не являются, и чем дальше, тем для этого шансов меньше» (письмо Б.К. Зайцева от 7 июля 1922 г.). Показательно и письмо Зайцева от 8 мая 1924 г.: «Странная вещь: когда я был моложе, я иногда фуфырился по отношению к Вам. Как раз теперь, более зрелым, когда обычно



человек хочет сказать, что он “и сам с усам”, я внутренне почтительнее к Вам, и в 1924-м я скорей и легче скажу, что считаю себя Вашим учеником, чем в 1904. Годы делают и надменнее, и скромней. Я был всегда надменен, а теперь стал к одним еще надменнее, а пред другими я скромнее (из живущих – пред Вами; перед своим сердцем, пред искусством, а перед базаром – злее)». Бунин ответил 12 мая с искренним чувством: «Дорогой друг, сейчас Ваше письмо. Очень тронут им и обнимаю Вас за него очень крепко, с теми нежными чувствами и к Вам, и к Вашему таланту, которые уже давно и верно храню в душе».

4 июля 1922 г. Бунины обвенчались в Париже. Зайцевы сожалеют, что не смогли присутствовать на этом важном событии – ведь Иван Бунин и Вера Муромцева познакомились именно в их доме.

Если от Алексея Толстого Зайцевы все более и более отдаляются (весной 1923 г. они пишут о приезде Горького в Берлин, с ним тоже принципиально не встречаются; в письме от 6 мая 1923 г. сообщают, что Толстой наконец отправился в Москву), то по их письмам видно, как постепенно складывается новый эмигрантский круг общения, который на долгие годы станет общим для Зайцевых и Буниных. Это сестры Левины, оказавшиеся в Берлине, очень любящие Буниных (сын одной из этих сестер – Александр Бахрах, при разном к нему отношении Ивана Алексеевича и Веры Николаевны в разные годы, станет своим в бунинской семье). А также Тэффи, переехавшая на некоторое время из Парижа в Берлин. Когда вскоре многие берлинские друзья, как и сами Зайцевы, окончательно поселятся в Париже, этот круг общения станет очень прочным. В письме от 24-25 мая 1927 г. В.А. Зайцева уже так пишет о Тэффи: «Тэффи мне очень скрашивает жизнь, и я без нее сиротеею. Такая она моя – точно сестра». Важны, конечно, и старые московские знакомые: «Здесь у меня почти никого нет любимых. Один Павел Павл<ович> Муратов, да с Айхенвальдом душу отвоюю, вспоминая прежнюю Россию и обкладывая матом наших правителей» (письмо В.А. Зайцевой к В.Н. Буниной от 11 января 1923 г.; гибель Ю.И. Айхенвальда в Берлине 17 декабря 1928 г. отзовется болью в сердце обоих друзей и их жен: все четверо искренне любили выдающегося критика).

Интересно, как прорывается неприятие всего советского в отчетах о культурной жизни. В.Н. Бунина рассказывает в письмах о гастролях Художественного театра в Париже в конце 1922 г. – первых гастролях советского периода: «Мы раз были на “Царе Федоре” <спектакль – визитная карточка МХТ. Трагедией А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» театр оторвался в 1898 г. – Е.П.>. Раз были с ними на встрече у Цетлиной и раз слушали их чтение в пользу журналистов»; «А Качалов все читает Ясенина <так!> и Маяковского. Нам даже пришлось уйти с одного ужина, ибо выше сил слушать бездарные вирши, годные в “Стрекозу” или “Будильник” <петербургские сатирические журналы. – Е.П.>, этих негодяев» (письмо В.Н. Буниной к В.А. Зайцевой от 2 января 1923 г.). Ей вторит В.А. Зайцева: «Недавно Борис, говоря с Эренбург<ом> о Маяковском, спросил его (это



было в клубе писателей) серьезно ли он считает поэтом этого хама? На что Эренбург<ург> ответил, что Есен<ин> и Маяк<овский> величайшие поэты» (письмо В.А. Зайцевой к В.Н. Буниной от 11 января 1923 г.). Забавно, что этот разговор Б.К. Зайцев завел с И.Г. Эренбургом – едва ли не первым советским писателем, получившим советский заграничный паспорт. Живущий в Берлине Эренбург (высланный из Франции, а затем Бельгии) кажется эмигрантам менее советским, чем А.Н. Толстой.

Важную роль в переписке жен играет бытовая тема. Ведение хозяйства собственными силами – то новое, что открылось в эмиграции писательским женам. В.Н. Бунина пишет В.А. Зайцевой 7 ноября 1923 г.: «К Фондаминскому приехала жена, и представь, я кормлю всех, стряпая сама. Вот метаморфоза! Я смотрю на себя и удивляюсь, как это у меня выходит что-то съедобное. И всему этому я научилась в Париже, а в Одессе у нас была прислуга. До сих пор горюю, что мы не взяли ее с собой, чудесная была девушка и очень любила нас. Уж очень у меня душа не хозяйская. Ну да что, у всех теперь это...». 13 апреля 1925 г. В.Н. Бунина пишет из Грасса: «Не сразу ответила потому, что я пользуюсь всякой минутой, чтобы пожить прежней жизнью, т.е. заняться любимым делом, своим собственным. Ведь в Париже, в хозяйстве нет возможности сосредоточиться, уйти в себя. Подумать свое, пописать, попереводить, почитать серьезную книжку». В.А. Зайцева точно так же жалуется в своих письмах: «Я пишу полумертвая от усталости. Стирала сегодня» (письмо к В.Н. Буниной от 13 октября 1927 г.). Или в письме от 9 января 1929 г.: «А я готовлю, мою, стираю, читаю и т.д. Хам de ménage нет». Последний каламбур (от французского femme de ménage – домработница) станет в переписке подруг постоянным.

После того, как Зайцевы окончательно поселятся в Париже (осенью 1923 г. они уехали из Германии в Италию, а летом 1924 г. оказались в Париже), активный обмен письмами начинается тогда, когда Бунины живут на юге (часто долго задерживаются после лета), а Зайцевы в Париже. В летнее время Зайцевы тоже выезжают из Парижа. Так, летом 1925 г. две семьи обменялись визитами: Бунины съездили к Зайцевым в деревню Пюжет (недалеко от городка Торонэ, департамент Вар, где те гостили у общих знакомых Эльяшевичей), Зайцевы посетили Буниных в Грассе.

Зайцевы живут в эти годы бедно, Бунины в первой половине 1920-х гг. несколько лучше. Во второй половине 1920-х и Бунины начнут экономить на всем. Длительная жизнь Буниных в Грассе, включая зимы, вызвана в первую очередь тем, что она дешевле парижской. Однажды Бунина слегка пожалуется подруге: «Я нахожу, что и нам 10 месяцев жить без Парижа немного слишком...» (письмо от 13 января 1929 г.).

Постоянная тема переписки – происходящее в Москве, где у обеих Вер остались родители, родственники, друзья. Именно Зайцевы расскажут Бунину подробности о смерти его старшего, горячо любимого брата Юлия (умер во сне, совершенно не страдал). Затем начинают пересказывать письма, приходящие оттуда, – аресты, изъятие собственности (отнимают



квартиры в Москве: сначала «уплотняют», потом вовсе гонят со двора; заставляют отдать государству имения в Подмоскovie), вопиющая нищета – не сравнимая с эмигрантской. А также советская перестройка Москвы – с разрушением монастырей и осквернением кладбищ. Много раз В.А. Зайцева с болью повторяет в письмах, что на месте могилы ее сына Леши (арестован и убит большевиками) устроили футбольный стадион для школьников. Смерти близких людей (мать Веры Николаевны скончалась в Москве в начале 1923 г.) вызывают общую скорбь.

Творческие связи Бунина и Зайцева тоже хорошо видны по этой переписке. Зайцев восхищен «Митиной любовью» (1925), первыми газетными публикациями «Жизни Арсеньева» (с 1927 г.), а затем напечатанными в «Современных записках» книгами романа и отдельным изданием (1930), включающим четыре первые книги. Так, 16 апреля 1928 г. Зайцев пишет Бунину: «Очень жду “Арсеньева” – это прелестно и по газетным отрывкам». Бунин отвечает ему 17 апреля: «Спасибо за “Арсеньева”. Истинно рад, что могу ответить с полной искренностью на твое доброе слово: “Свят^{ый} Николай” так хорош, что прочитал три раза». Вероятно, речь идет о сборнике рассказов Зайцева «Улица святого Николая» (Берлин, 1923). После поездки Зайцева на Афон весной 1927 г. Бунины будут хвалить появляющиеся в печати его путевые очерки. «Анну», вышедшую в 1929 г., похвалит В.Н. Бунина.

Интересно письмо В.Н. Буниной к В.А. Зайцевой от 13 января 1929 г.: «Мы были на панихиде по Ник^{олаю} Ник^{олаевичу} у него на вилле. Впечатление потрясающее. Ян все время плакал. Мы точно хоронили нашу Россию. Все заболели душевно, а потому больше и не ездили, да и денег не было <...>. До сих пор под этим впечатлением». Как известно, именно это впечатление легло в основу финала «Жизни Арсеньева» в версии 1930 г. Когда четвертая книга, завершающая первый том, будет напечатана, В.А. Зайцева отметит «гениальность» ее концовки.

В письмах отразилась и история появления Г.Н. Кузнецовой в жизни В.Н. Буниной. Из этой переписки мы можем узнать то, что не попало в дневники Веры Николаевны и другие источники: она думает о том, чтобы уйти от мужа. В письме, написанном В.А. Зайцевой в конце мая – начале июня 1925 г., сказано: «...я высказываю желание уехать, мотивируя, что ему будет лучше, спокойнее без меня». Уехать В.Н. Бунина планируется в Пюжет – в дом Ф.О. Эльяшевич, своей давней подруги; в этом доме проводили лето 1925 г. Зайцевы. Но Бунин не отпускает ее. Интересна и реакция Кузнецовой. Вера Николаевна продолжает: «Она очень испугалась, когда я сказала, что уеду к Эльяшевич^{ам}. “А кто-о бу-удет вести хозяйство?” “Вы”. “Ах, нет! Я не умею”...».

Но уже через год, летом 1928 г., Вера Николаевна начинает передавать поклонны Зайцевым от Галины (ранее она именовала ее «Тр.» – Третья?). Зайцевы тоже кланяются ей в каждом письме. Отмечают и ее писательские успехи. 19 июля 1928 г. В.А. Зайцева пишет: «Скажи Галине Н^{иколаевне}, что ее рассказ отличный, и это общее мнение». А Б.К. Зайцев, посетив



Грасс один, без жены и дочери, писал 12 августа 1928 г.: «Часто, оч^{ень} часто вспоминаю Вас, мои дорогие, весь Ваш писательский питомник – дай Бог здоровья и процветания вилле Бельведер. Мне у Вас было чудесно». В «писательском питомнике» еще не было Зурова (он приедет в Грасс в конце 1929 г.), Н.Я. Роцин всегда приезжал в Грасс ненадолго, так что весь «питомник» на тот момент – это Бунин, его жена и Кузнецова. Зайцев, судя по формулировке, принял официальную точку зрения, предложенную Буниными эмигрантскому обществу: Кузнецова – ученица Бунина.

Еще один важный сюжет переписки – съезд русских писателей в Белграде в сентябре 1928 г., организованный королем Югославии. Из писем двух друзей четко видно, почему Бунин не поехал на съезд. Он был захвачен работой над «Жизнью Арсеньева», сентябрь для него – наиболее плодотворный месяц; Бунин не захотел прерывать работу ради представительской «мишуры». По возвращении из Белграда в Париж Зайцев подробно рассказывал Бунину, не выезжавшему из Грасса, подробности съезда: «Было очень парадно, шумно, приветливо. Съели мы массу белградских стерлядей, задали большую работу смокингам, выпивали, слушали, “отвечали”, и т.п. Жизнь была ничего, веселая. Короли, министры, епископы, дамы, фотографы, интервьюеры, автографы (в невероятном количестве!), опять выпивка, автомобили – чего ж тебе еще?» (письмо Б.К. Зайцева к И.А. Бунину от 13 октября 1928 г.). Самым почетным гостем был Д.С. Мережковский, но наибольшие симпатии простой сербской публики снискал А.И. Куприн. Русские писатели были награждены югославскими орденами, что произвело в Париже сенсацию. Не получившие приглашения на съезд (а таких в Париже было множество), завидуя, особенно попрекали побывавших на съезде этими орденами. Например, Дон Аминадо, жалуется Зайцев в том же письме, бранит участников съезда в газете «Последние новости». В письме Зайцева от 12 ноября сюжет продолжается: «Галин <журналист-меньшевик. – Е.П.> на общ^{ем} собрании <Союза русских писателей и журналистов в Париже. – Е.П.> предложил считать Съезд *как бы не бывшим!*». А В.Н. Бунина, в свою очередь, рассказывает В.А. Зайцевой в письме от 25 октября 1928 г., как Бунины встретились с Мережковскими: «Они парят, бредят Сербией, их чествование приравнивают к мировому событию, но мне кажется, что это чуть-чуть слишком. Д^{митрий} С^{ергеевич} все повторял, что такой орден только еще у одного сербского писателя, а об Немировиче молчит...».

На съезде возникла идея русского литературного журнала, который готовы были спонсировать власти Югославии. Журнал тоже обсуждается в переписке. Однако сразу возникли трения по вопросу о главном редакторе (П.Б. Струве или Мережковский), а также о концепции журнала. Точное суждение по этому поводу звучит в письме Зайцева от 12 ноября: «*Деньги* есть, желание есть, нету варяга? Ну, посмотрим. Раздорами своими чрезвычайно мешаем и портим себе же самим». То же самое Зайцев мог бы повторить о русском издательстве в Белграде, которое было учреждено во время съезда. Руководили его политикой Мережковские, это, разумеется,



не нравилось многим эмигрантам. Зайцеву так и не удалось издать там свою книгу. А вскоре и издательство прекратило свою деятельность. В письме от 9 декабря 1928 г. Зайцев продолжает тему издательства не менее точным суждением: «Впечатление мое – все там идет кое-как, деньги есть, но дело чиновничье, т.е. довольно безнадежное».

Интересно, что один из организаторов белградского съезда – выдающийся сербский лингвист Александр Белич (учившийся в России и еще до революции ставший членом-корреспондентом Петербургской Академии наук), специально приехавший к Бунину в Грасс накануне съезда, понял его отказ (так пишет В.Н. Бунина В.А. Зайцевой в письме от 8 сентября 1928 г.) и обещал пригласить в Белград индивидуально, чуть позднее, зимой. Вероятно, по тем же организационным причинам приглашение так и не было послано, хотя Бунин его ждал.

История белградского съезда, равно как и реакция на него той части эмиграции, которая не попала в Югославию, раскрывается в переписке во многих подробностях. Переписка дает и исчерпывающий ответ на вопрос о том, почему на съезде отсутствовал Бунин.

Одним словом, переписка Буниных и Зайцевых подробно раскрывает, чем живет писательский круг русских эмигрантов во Франции, включая многие бытовые детали жизни обоих писателей и их жен. Видно, насколько творчески близки Бунин и Зайцев. Зайцев неоднократно и подчеркнуто называет себя учеником и последователем Бунина. Эта расстановка сил в начальный период эмиграции очень интересна в свете того, как будут развиваться отношения писателей в дальнейшем.

Соединение в единый текст переписки Бунина и Зайцева с перепиской их жен предоставляет исследователю исключительные возможности: то, что не проговаривается в мужской переписке, договаривается в дублирующей ее женской.

Пonomarev Евгений Рудольфович, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX века, история преподавания литературы.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Evgeny R. Ponomarev, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow); The Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg).

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature, Ivan Bunin's works, the literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the 20th century, history of teaching literature.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)

ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ РУССКОГО ЭМИГРАНТА. К проблеме эволюции поэзии Саши Черного в эмиграции

Аннотация. В статье представлен анализ стихотворения Саши Черного (А.М. Гликберг, 1880–1952) «Семь чудес» («Сатирикон» № 12, Париж, 1931 г.). Цель работы – обозначить темы, образы, творческую манеру поэта, сформировавшиеся в его поздний период творчества. В стихотворении можно выделить несколько пластов содержания: реальный – лирический герой летним днем находится на прогулке в лесу; библейский – история Адама и Евы, упоминается также Каин; метафизический – спор с Богом; философский – размышление о жизненных ценностях. Идеальным локусом для русского эмигранта становится природа, дарующая встречи с божественной гармонией. Лирический герой способен принять, пропустить сквозь себя красоту окружающего мира и измениться; спорить с Богом и вопреки этому спору обнаружить Творца в солнце, птице, цветах; открыть это для себя и показать другим, помочь наполнить жизнь новым содержанием. Через преодоление собственного экзистенциального одиночества, переживание ужасов прошлого и страха перед неизвестностью в будущем, поэт открывает для себя новые источники для творчества и радости. Для позднего творчества А. Черного (в эмиграции псевдоним «Саша Черный») меняется на более сдержанным «А. Черный») характерны открытость миру и доверие живой стихии жизни, дарующей человеку радость бытия. Научная новизна работы заключается в том, что впервые творчество поэта рассматривается сквозь призму экзистенциальной философии. Делается вывод о совмещении бытового и бытийного уровня содержания в стихотворении, обнаружения в простых вещах онтологической глубины. Эволюция творчества Саши Черного движется от критики быта к осмыслению бытия.

Ключевые слова: Саша Черный; эмиграция; экзистенциализм; экзистенциальный тип сознания; сатира; ирония; художественное пространство и время; эволюция; лирический герой.

М.А. Zhirkova (St. Petersburg)

One Day in the Life of a Russian Emigrant. Towards the Problem of the Evolution of Sasha Cherny's Poetry in Emigration

Abstract. The article presents an analysis of Sasha Cherny's poem (A.M. Glikberg, 1880–1952) "The Seven Wonders" ("Satyricon" No. 12, Paris, 1931). The goal of the present study is to identify the themes, images, and a creative manner of the poet, which evolved in the late period of his writing. In the poem, several content layers could be distinguished: the real one, the lyrical hero is walking in the forest on a summer day; the biblical one, the story of Adam and Eve, where Cain is also mentioned; the metaphysical one, a dispute with God; the philosophical one, a reflection on life values. The ideal



locus for a Russian emigrant is nature, giving encounters with a divine harmony. The lyric hero is able to accept, let the beauty of the world around him inside and is able to transform; to argue with God and, despite this dispute, discover the Creator in the sun, bird, and flowers; to discover this for himself and show it to others, to help them fill life with new meanings. By overcoming his own existential loneliness, experiencing the horrors of the past and a fear of the unknown in the future, the poet discovers new sources of creativity and joy. The late works of A. Cherny (in emigration, the pseudonym "Sasha Cherny" replaces a more restrained "A. Cherny", "A. Black") are characterized by an openness to the world and trust in the living element of life, which gives a person the joy of being. The novelty of the research lies in the fact that for the first time the poet's work is viewed through the lens of existential philosophy. The conclusion is drawn concerning the combination of everyday and existential levels of content in the poem, being the discovery of ontological depth in simple things. The evolution of Sasha Cherny's work moves from a criticism of everyday life to a comprehension of being.

Key words: Sasha Cherny; emigration; existentialism; an existential mindset; satire; irony; artistic space and time; evolution; lyric hero.

В апреле 1931 г. вышел первый номер возрожденного в эмиграции «Сатирикона» (третьего по счету после «Сатирикона» 1908 г. и «Нового Сатирикона» 1913 г.). Всего двадцать восемь номеров, в октябре того же года еженедельник прекратил свое существование. Некоторые участники – авторы самого первого журнала, выходявшего еще в Петербурге, например, В. Горянский, Дон-Аминадо, Н. Тэффи, среди них и Саша Черный. В парижском журнале сатира А. Черного на советский строй, характерная для его первых лет пребывания в эмиграции, уходит на второй план. Самым резким здесь можно назвать стихотворение «Сказка про красного бычка», в котором представлены зарисовки жизни в советской России, но теперь писатель больше иронизирует над соотечественниками, чем высмеивает их. Остановимся на одной журнальной публикации поэта – стихотворении «Семь чудес» (1931). Цель данной работы – обозначить те изменения, которые произошли в творчестве знаменитого сатирика в эмиграции. На наш взгляд, это стихотворение наилучшим образом отражает темы, образы, творческую манеру поэта, которые сформировались в поздний период его творчества, напомним, что через год поэта не станет. Как мы отмечали ранее, в эмиграции Саша Черный постепенно отходит от сатиры и все больше приближается к юмору и лирике, а его лирический герой сближается с авторским «я» [Жиркова 2015, 32, 34].

Стихотворение «Семь чудес» открывает 12-й июньский номер «Сатирикона». Оно состоит из 10 строф и написано восьмистишьем с перекрестной женской рифмой. В стихотворении можно выделить несколько пластов содержания: реальный – лирический герой летним днем находится на прогулке в лесу; библейский – история Адама и Евы, с упоминанием также Каина; метафизический – спор лирического героя с Богом; философский – размышление о жизненных ценностях. Первая строфа – своеобразное вступление или лирический зачин (по Холшевникову) передает легкое,



радостное настроение, которым пронизано все стихотворение, и создает нужную поэту эмоциональную настроенность [Холшевников 1985, 11]. С легкой улыбкой и самоиронией рисуется как окружающий мир, так и сам образ лирического героя стихотворения – русского эмигранта, выбравшегося отдохнуть на выходной день в лес. Здесь важно и описание липы, трепещущей на солнечных лучах, и шагающего по поляне «вдумчивого» дрозда, и «летающего козлом вдоль аллеи» пса. Это не зависимый от человека мир природы, где каждый умеет наслаждаться моментом и находить радость в простых вещах. Внутри этого мира находится созерцающий и осознающий его гармонию лирический герой, который чувствует себя сопричастным общему удовольствию и наслаждению, но относится к себе с иронией:

И липы, и дрозд, и жук на ладони,
И пс, летающий козлом вдоль аллеи,
И я – в подтяжках на липовом фоне [Черный 2007, II, 246].

От осознания своей сопричастности в эти минуты природной гармонии и оторванности от нее в повседневной жизни возникают вопросы. Вторая строфа переводит летнюю зарисовку в метафизический диалог с Богом, правда, односторонний, вопросы звучат изначально риторические, и они не предполагают ответа: «Зачем ты к такому простому раю / Закрыв для нас навсегда дорогу?» [Черный 2007, II, 246]. Увы, человек, лишенный рая, в современном мире лишен и радости, он погружен на земле в повседневные хлопоты и жизненные проблемы: «И должен, потя в квартирной клетке, / Насущный хлеб жевать с колбасою?» [Черный 2007, II, 246].

Упрек, прозвучавший в первой строфе, продолжается далее в библейской истории. Лирический герой возмущен тем наказанием, что последовало за грех, совершенный Адамом и Евой. Драма, разыгравшаяся когда-то в раю, сейчас видится по-детски смешной и нелепой. Боль и страдания, что выпали на долю поколения поэта, делают библейский сюжет грехопадения незначительным на фоне пережитых потрясений.

Можно вспомнить известное замечание И.А. Бунина: «Да, уж слишком много дала нам судьба “великих, исторических” событий. Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания. Не пришлось бы мне пережить и то, что так нераздельно с ними: 1905 г., потом Первую мировую войну, вслед за нею 1917 г.: и его продолжение, Ленина, Сталина, Гитлера... Как не позавидовать нашему праотцу Ною! Всего один потоп выпал на долю ему» [Бунин 2006, IX, 40].

Для лирического героя стихотворения Саша Черного спасением в круговороте будничных забот становится возможность выбраться за город, в лес: «И вот однако лишь раз в неделю / Могу удирать я в медонскую чащу...» [Черный 2007, II, 246].

С четвертой строфы и далее разворачивается основной сюжет



стихотворения. Это не первая и не единственная поездка лирического героя в выходной день за город, но именно сегодня происходят, по мысли автора, чудеса:

Зато сегодня десница Господня
Наполнила день мой светом и миром, –
Семь светлых чудес я видел сегодня... [Черный 2007, II, 246]

Число семь – и сакральное, и культурно-историческое в этом контексте. Семь чудес света, сложившиеся в античности, это уникальные шедевры древности, достижения мировой архитектуры, искусства и технической мысли, которым поэт противопоставляет свои. Семь чудес, которые называет поэт, – это простые события, подмеченные сценки из жизни, которые радуют лирического героя: 1) банкир, собирающий ромашки у колес своего автомобиля; 2) помощь лирического героя трехлетней девочке, у которой развязались шнурки: «Я так был тронут доверием крошки, / Что справился с ножкой не хуже няни...» [Черный 2007, II, 246]; 3) запах акации, напомнивший родную Одессу и детство; 4) эмигранты, читающие «Возрождение» и «Последние новости» – это две наиболее крупные газеты русского зарубежья, одна из которых считалась органом правых сил эмиграции, другая – левых. И читатели в соответствии со своими политическими взглядами делали выбор между противоборствующими периодическими изданиями [Иванов 2007, 473], но в этот день два эмигранта, отбросив политические противоречия, под липой «мирно сложили газеты / И чокнулись дружно пунцовой вишневкой, / И ели, как добрые братья, котлеты» [Черный 2007, II, 247]; 5) подбежавшая чужая собака, которая долго изучала с любовью и «вдруг меня в нос бескорыстно лизнула»; 6) найденные перчатки, потерянные на прошлой неделе; 7) знакомый наборщик на мотоцикле, умчавший лирического героя с загородной прогулки обратно в Париж. В конце ему кажется даже, что у него появились крылья за спиной: «И бешеный ветер, дурак беспардонный, / Мой шарф, словно крылья, трепал за плечами» [Черный 2007, II, 247].

Чтобы принять увиденное за чудо, нужен особый герой, с его эмоциональным настроением и особенным «зрением», способностью вырваться не только физически из «квартирной клетки», но и психологически освободиться от бытовых и жизненных проблем и по-другому посмотреть на окружающий его мир. Это должен быть герой, способный увидеть рай, несмотря на тот ад, который пережил каждый в те переломные моменты истории, что разрушили основы жизни и сломали или изменили судьбы многих. Таким земным раем, совершенным местом для русского эмигранта становится природа, дарующая встречи с божественной гармонией. Лирический герой способен принять, пропустить сквозь себя красоту окружающего мира и измениться; спорить с Богом и вопреки этому спору обнаружить Творца в солнце, птице, цветах; открыть это для себя и показать другим, помочь наполнить жизнь новым



содержанием. Саша Черный совмещает бытовое и бытийное, открывая в простых вещах онтологическую глубину.

Стихотворение написано четырехстопным амфибрахийским чередованием четырехстопного дольника. Такое совмещение классического и свободного размеров также отражает потерю поэтической гармонии и одновременно ее обретение на новом уровне. В классическом амфибрахийе сохраняется память о былом ритмическом порядке, но его нарушение не приводит к сбою ритма. Как в жизни поэт находит новые чудеса, открывающие ему радость бытия, так и здесь появляются другие способы образования ритма – обращение к дольнику, и в звучании стихотворения начинает доминировать не певучесть амфибрахия, а интонация разговорной речи. Число семь отражается также в композиции стихотворения. Состоящее из десяти строф, оно распадается на две неравные части, где первые три строфы: экспозиция (1 строфа) и завязка – обращение к Богу (2 и 3-я), тогда оставшиеся семь раскрывают основное содержание стихотворения. Каждая последующая строфа как раз посвящена описанию одного такого чуда.

Мы видим все глазами главного героя стихотворения, он находится в центре сюжета, хотя кроме него присутствуют и другие персонажи: банкир, собирающий ромашки, трехлетняя девочка и ее мама, два эмигранта, читающие газеты, знакомый наборщик на мотоцикле. Они также создают разворачивающееся перед читателем действие и являются его активными участниками. Но эти разрозненные картинки, события летнего выходного дня оказались собраны вместе лишь благодаря точке зрения лирического героя. Именно он является связующим началом, он создает свой сюжет о чудесах, который и презентует читателю. Саша Черный использует в этом стихотворении прием монтажа, соединяя разрозненные кусочки в общий в общую картину. Лирический герой выхватывает их из окружающей действительности как кинокадр, в котором он может быть зрителем, наблюдающим за банкиром и эмигрантам под липой, или участником: он завязывает девочке развязавшиеся шнурки, его рассматривает и лижет в нос чужая собака, он находит свои перчатки, его увозит обратно в Париж знакомый наборщик; а может быть и творцом, перед которым фантастическим видением в облаках возникает родной город.

В конце стихотворения создается новый образ лирического героя. Если вначале это смешной и немного нелепый обыватель: «И я – в подтяжках на липовом фоне», в котором есть что-то снижено-бытовое и комическое, то в финале у него как будто вырастают крылья за спиной, которые несут как метафорический смысл (лирический герой возвращается в Париж обновленным, воодушевленным), так и аллегорический через библейские аллюзии к мифологеме горного мира – образ ангела, несущего радость и свет этому земному миру. Напомним, что ангел с древнегреческого переводится как «вестник, посланец» [Современный словарь 2012, 62].

В.Е. Холшевников замечает, что «лирическая концовка – это разрешение нарастающего эмоционального напряжения, вывод из размышления,



обобщение частного случая, из которого вырастала лирическая коллизия. Можно сказать, что все движение мысли и чувства в стихотворении стремится к концовке, что она, как в фокусе, собирает всю образную энергию стихотворения, которое как бы для нее и пишется» [Холшевников 1985, 28–29]. Мы видим, что с лирическим героем стихотворения произошло обновление, то, чем обогатился он за этот летний день, проявило и подняло на поверхность сознания то, что было скрыто, заслонено бытовыми и бытийными проблемами.

Это не идеализация мира и не мир, созданный фантазией автора, не уход от реальных проблем и экзистенциального конфликта, а желание показать иной взгляд на действительность, иные жизненные ценности, возможность отдохнуть от чувства безысходности эмигрантской действительности, разомкнуть свое трагическое одиночество, ощутить радость и внушить надежду на лучшее. По мнению М. Хайдеггера, «понимание как размыкание касается всегда всего основоустройства бытия-в-мире» [Хайдеггер 1997, 144], разомкнутость своего мира и открытость к восприятию другого – все это ведет к пониманию человеком другого человека, к взаимопониманию и сосуществованию, к переустройству собственного бытия. Целью поэтического высказывания автора стихотворения становится раскрытие читателю экзистенциальных возможностей, новых способностей существования. Немецкий философ считает, что только человек может осознавать свою смертность, временность пребывания, поэтому он может осознать свое бытие: «Со смертью присутствие стоит перед собой в его *самой своей* способности быть» [Хайдеггер 1997, 250] [Выделения курсивом в тексте принадлежат автору цитируемого источника. – М.Ж.].

Экзистенциальная философия возникла в начале XX века после мировых потрясений, в период исторических катаклизмов, когда оказались разорваны казавшиеся прочными связи, разрушена стабильная и привычная жизнь, земля ушла из-под ног и человек оказался на краю пропасти, что привело к обостренному осознанию человеком своей уязвимости. Экзистенциализм понимает человека как мысляще-бытийствующее существо, «которое вопрошает о смысле своего бытия и выговаривает его через опыт своего существования» [Алехнович 2016, 206]. Экзистенциальный тип мышления – это способность человека, осмысливать свой жизненный опыт как проблему бытия. В экзистенциализме сознание трактуется как бытийный феномен, понимание которого неотделимо от самого бытия [Алехнович 2016, 207]. Бытие сознания, бытие как переживание мыслится как самопознание, самоопределение и опыт осмысления само-бытия.

Первая мировая война, две революции, Гражданская война, эмиграция – все это пережито и прочувствовано русской интеллигенцией. Современный исследователь, рассматривая литературу русской эмиграции, отмечает, что «ни одно другое массовое явление ранее не служило настолько плодородной почвой для расцвета идей экзистенциальной философии внутри конкретного сформированного сообщества» [Костенко 2016, 16]. П.П. Гайденко, давая определение экзистенциальной философии, пишет:



«...выделив в качестве изначального и подлинного бытия само переживание, Э. понимает его как переживание субъектом своего “бытия-в-мире”» [Гайденко 1983, 788]. Русский эмигрант испытал целый комплекс переживаний: оторванность от родины, сосредоточенность на прошлом, одиночество, поглощенность бытовыми и бытийными проблемами, а вот преодолеть страх перед прошлым и будущим и открыться новой реальности получилось далеко не у всех.

Экзистенциальную традицию в русской литературе XX века рассматривает В.В. Заманская [Заманская 2010] и отмечает замкнутость, отчужденность от мира ее типичного героя. По мысли ученого, следующим этапом в развитии художественного мышления XX века становится диалогическое бытие «как реакция на кризисное экзистенциальное сознание и отраженные им деструктивные процессы <...> диалогическое “опонирует” экзистенциальному, оспаривает его, стремится преодолеть его “тупиковость” и “дематериализующий” пафос» [Заманская 2010, 290].

Такое преодоление онтологически обусловленной, изначальной закрытости, отчужденности индивида, трагического одиночества, свойственных человеку начала XX в. и отраженных в литературе русского зарубежья, происходит в позднем творчестве Саша Черного. Для лирического героя стихотворения «Семь чудес» характерны открытость и доверие живой стихии жизни, дарующей человеку простые радости. Ведь бытие – это всегда со-бытие – с окружающим миром, со-причастность другим людям, вследствие чего человек обретает себя и собственную целостность.

Художественные образы стихотворения делятся на две группы: принадлежащие одушевленной фантазией поэта природе (солнце, липы, дрозд, жук, пес, роса, ромашки, куст бузины, поляна, акация, овраг, собака) и человеку (банкир, машина, девочка и ее мама, эмигранты, газеты, перчатки, наборщик, мотоцикл). Противопоставление этих групп обозначено в стихотворении, например, лирический герой возмущается: «Зачем не могу я качаться на ветке, / Питаясь листьями, светом, росой», а появление трехлетней девочки дано на контрасте предшествующего описания, настраивающего на что-то страшное: «Кусты бузины, *защипели* налево / и вдруг из *дремучей таинственной чащи...*» но оно снимается в итоге. Описание леса тоже неоднородно: солнечные лучи пронизывают листья лип, образующих аллею, вдоль которой бежит пес, есть поляна с шагающим по ней «вдумчивым» дроздом и, возможно, там заснула мама трехлетней девочки; тихая опушка с растущими на ней ромашками, но здесь же и дремучая чаща, а цветущая раскидистая акация стоит на краю оврага. И все-таки между этими двумя локусами: природы и человека – нет жесткой границы, мало того, они оказываются созвучны друг другу, близки в переживаемых чувствах и эмоциях: пронизывающей все существо счастья, наслаждения, переполняющей энергией, сопричастности к общей жизни. Да, возможно, природа не испытывает подобных переживаний, приписываемых ей, но такой она видится поэту, потому что «человек всем своим существованием соотносится с миром, мир не существует до сознания, а слова поэта рас-



крывают одну из возможных «настроенностей» на мир» [Руткевич 1985, 50].

Организация художественного пространства и времени стихотворения сложная. Хронотоп стихотворения развернут как в вечность и устремлен ввысь: вопросы к Богу, упоминание Евы и Адама в раю, фантастическое видение родного города над морем. Также обращен и к земле: сначала называются Париж, Медон, лес – город и лес противопоставлены как замкнутое («квартирная клетка») и открытое пространство. Но описываемый хронотоп не ограничивается только «медонским лесом» и воскресным днем. На какой-то момент герой из настоящего в своих воспоминаниях переносится в прошлое, в Россию:

Акация буйно цвела у оврага.
И вот в душе распахнулась завеса:
Над морем город встал облаком тонким,
И вдруг я вспомнил, Одесса, Одесса,
Как эту акацию ел я ребенком [Черный 2007, II, 247].

Это воспоминание-видение становится своеобразным фокусом, в котором сошлись пространство и время: небесная вертикаль – видение родного города «облаком тонким» расширяется географической горизонталью: Франция – Россия; а прошлое – детство – остро отзывается в настоящем.

По времени стихотворение охватывает один день, проведенный в медонском лесу, хотя в нем отсутствует фиксация протяженности дня, лишь в последней строфе названо закатное солнце. Конечно, все события, обозначенные в стихотворении, имеют временную протяженность, день длится с утра до вечера, и он конечен. Здесь есть несколько временных векторов. Прошлое неоднозначно и делится на отдаленно далекое и бесконечно далекое для человека: покинутая родина и покинутый рай. Будущее лишь намечено, и все-таки само стихотворение устремлено к будущему.

Вернемся к названию стихотворения. Число семь традиционно рассматривается как знак гармонии и совершенства: «Семерка – волшебное, магическое число, знак *совершенства, космического порядка и завершенности цикла*» [Вовк 2006, 42] [Выделения в тексте принадлежат автору цитируемого источника. – М.Ж.]; «В Библии оно представляет духовное совершенствование» [Неаполитанский, Матвеев 2006, 94]; «мыслилась как число человека, осознавшего гармоническое отношение к миру, а еще – как чувственное выражение всеобщего порядка» [Кириллин 2000, 28], а также «знаменовала собой высшую ступень познания Божественной тайны и достижения духовного совершенства» [Кириллин 2000, 29]. В стихотворении проявляется еще одно значение этого числа: 6+1 – это рабочая неделя и выходной день. Здесь отражена идея отдыха и размышлений, ухода от мира и самосозерцание, это «клочок скрытых ритмов жизни. Господь трудился 6 дней, а на 7-й отдыхал <...> от работы Творения мира, так как мир уже был полон, хорош и совершенен» [Неаполитанский,



Матвеев 2006, 95]. Вот это совершенство Божественного мира пусть и в ироничной форме поэт предлагает увидеть и осознать своему читателю. Ведь Саша Черный поэт, а не философ, поэтому он делает то, что может и так, как умеет. Семь не только число божественной гармонии. Происходит игра смыслами: семь грехов, свойственных человеку и высмеиваемых в ранних сатирах, поэт заменяет теперь на семь чудес.

Поэт является не только субъектом, но и объектом изображения, правда, попадая при этом под авторскую иронию. Легкая самоирония присутствует в поздних эмигрантских стихотворениях поэта «Как я живу и не работаю» (1926), «Легкие стихи» (1928), «Меланхолическое» (1932) и др. Можно отметить такую особенность эволюции поэзии А. Черного: в раннем сатирическом творчестве поэт оставался вне поэтического мира, он создавал сатирические образы-маски; в эмиграции при сохранении маски «наивного обывателя», часто встречающейся в как к поэзии, так и в прозе Саши Черного, происходит сближение автора с лирическим героем. Нередко присутствуют автобиографические параллели, что придает не только достоверность изображаемому, но и большую эмоциональную проникновенность, способствует погружению читателя в мир героя, проблемы, заботы и радости русского эмигранта.

Так, в стихотворении «Семь чудес» присутствуют подобные отсылки: поэт родился в Одессе; в Париже он публиковался в «Последних новостях», а в газете «Возрождение» за 12 мая 1928 г. появилось небольшое объявление о литературном вечере, который должен состояться в Медоне 27 мая с участием А.М. Ремезова и А.М. Черного. Известна любовь поэта к животным и особенно к собакам, чему свидетельством служат многочисленные герои-собаки в его произведениях и реальный фокс Микки, который жил в семье Черных, и запечатлен на фотографиях вместе с поэтом.

«Семь чудес» передает тот облик поэта, его образы, темы, манеру, какими сложились они в эмиграции. Иронико-лирическое стихотворение отчасти имеет исповедальный характер. За стихотворением стоит собственный опыт поэта и его осмысление отношения человека к жизни. По воспоминаниям современников, Саша Черный скромный, молчаливый, застенчивый и закрытый человек [Бахрах 2005; Куприна 1979; Седых 1979]. Но в своих произведениях через преодоление собственного одиночества, переживание ужасов прошлого и страха перед неизвестностью в будущем, он открывает для себя новые источники для творчества и радости, и для Саши Черного это природа, животные и дети, с чем он и обращается к читателю. Все его позднее творчество говорит о разомкнутости собственной личности, способности откликнуться на «другого» и нести спасение, примером этому служат единственный сборник прозы «Несерьезные рассказы», опубликованный в 1928 г., уже своим названием настраивающий читателя на шутку, иронию и юмор; веселые и озорные «Солдатские сказки», изданные после смерти писателя в 1933 г. Пафос творчества поэта периода эмиграции заключался в поддержке русского человека. Оно обращено к русскому эмигранту и посвящено тому, чем живет его читатель.



Вместе с изменениями пространственными изменилась и модальность произведений. К концу 1920-х гг. А. Черный постепенно отходит от сатиры первых лет пребывания в эмиграции, которая, как уже отмечалось, звучала зло и резко [Жиркова 2015, 29]. Жизнь в эмиграции потребовала не сатирического обличительного смеха, а дружеской поддержки, которой в творчестве поэта стали выступать мягкая ирония, легкая улыбка. Сатира обличая, отрицает несовершенный мир; юмор, обнажая комическую сторону жизни, утверждает мир. Эволюция творчества Саши Черного движется от критики быта к осмыслению бытия. Именно обнаружение основ жизни, а это может быть просто детская улыбка, обращенная к тебе; чужая собака, случайно лизнувшая твое лицо и т.п., позволяет взглянуть на свою жизнь по-другому, почувствовать себя сопричастным, а не отторгнутым миром.

Сложно сказать, был ли знаком поэт с философией экзистенциалистов. В раннем творчестве философская терминология, знание которой обусловлено посещением занятий на философском факультете Гейдельбергского университета, стала материалом для сатиры «Русский язык. (Сцены не для сцены)» (1910). В этой сатире упоминается Кант, а чуть позже прозвучит имя Ницше («Две басни», 1911). По мнению поэта, ученость или начитанность не спасают от нелепостей и ошибок, не делают человека мудрым. Позднее имена философов не встречаются в его творчестве или письмах. Но поэт оказался сопричастным трагической судьбе русской интеллигенции, шире – мировой истории с ее разрушительной войной, что обусловило и сходные внутренние переживания боли, безысходности, отчаяния, породившие экзистенциальную философию XX в. Первые публикации А. Черного в эмиграции как раз отражали собственный экзистенциальный опыт поэта – это книга стихов «Жажда» (1923), состоящая из нескольких разделов, в которых фиксируются не только жизненные этапы, но и мировосприятие поэта [Жиркова 2014]. Стремление преодолеть границы собственного бытия реализовалось Сашей Черным в эмигрантском творчестве. Именно сквозь призму экзистенциальной философии можно проникнуть в стихотворение «Семь чудес» и выйти на проблему эволюции творчества поэта в эмиграции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алехнович А.С. Экзистенциальное сознание человека как проблема философского сознания и проектирования // Вопросы социальной теории. Т. 8. Вып. 1–2. 2016. С. 206–215.
2. Бахрах А.В. Саша Черный // Бахрах А.В. Бунин в халате. По памяти, по записям. М.: Вагриус, 2005. С. 301–305.
3. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006. 542 с.
4. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 521 с.
5. Гайденок П.П. Экзистенциализм // Философский энциклопедический сло-



варь / Под. ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалева, В.Г. Панова. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 788–789.

6. Жиркова М.А. «Несерьезные рассказы» Саши Черного. М.: Флинта, 2015. 157 с.
7. Жиркова М.А. Творческий и жизненный сюжет третьей книги стихов Саши Черного «Жажда» (Берлин, 1923) // Пушкинские чтения-2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: матер. XIX междунар. конф. / Под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2014. С. 290–297.
8. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта, 2010. 154 с.
9. Иванов А.С. Комментарии // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. С. 443–486.
10. Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI вв.). СПб.: Алетея, 2000. 311 с.
11. Костенко Д.Е. Экзистенциальное сознание как доминирующий тип мироощущения в эмигрантской прозе Н. Тэффи на примере сборника рассказов «Рысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 5(59). 2016. С. 15–19.
12. Куприна К.А. Саша Черный // Куприна К.А. Куприн – мой отец. М.: Художественная литература, 1979. С. 213–226.
13. Неаполитанский С.М., Матвеев С.А., Библейская нумерология. СПб.: Издательство Института метафизики, 2006. 381 с.
14. Руткевич А.М. От Фрейда к Хайдеггеру: Критич. очерк экзистенциального психоанализа. М.: Политиздат, 1985. 175 с.
15. Седых А. Три юмориста // Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк: Новое русское слово, 1979. С. 76–90.
16. Современный словарь иностранных слов: толкование, словоупотребление, словообразование, этимология / Баш Л.М., Боброва А.В. и др. М.: Цитадель-рейд; Вече, 2012. 959 с.
17. Хайдеггер М. Бытие и время / Перевод В.В. Библихина. М.: Ad Marginem, 1997. 447 с.
18. Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения / Под ред. В.Е. Холшевникова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. С. 5–49.
19. Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 2007. С. 246–247.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alekhovich A.S. Ekzistentzial'noye soznaniye cheloveka kak problema filosof-



skogo soznaniya i proyektirovaniya [Existential Mindset as a Problem of Philosophical Consciousness and Design]. *Voprosy sotsial'noy teorii*, 2016, vol. 8, no. 1–2, pp. 206–215. (In Russian).

2. Kostenko D.E. Ekzistentsial'noye soznaniye kak dominiruyushchiy tip mirooshchushcheniya v emigrantskoy proze N. Teffi na primere sbornika rasskazov “Rys” [Existential Mindset as the Dominant Type of Worldview in N. Taffy's Emigrant Prose on the Example of the Collection of Short Stories “Lynx”]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 5 (59), pp. 15–19. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gaydenko P.P. Ekzistentsializm [Existentialism]. Il'icheva L.F., Fedoseyeva P.N., Kovaleva S.M., Panova V.G. (eds.). *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [The Encyclopaedic Dictionary of Philosophy]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1983, pp. 788–789. (In Russian).

4. Ivanov A.S. Kommentarii [Commentary]. Ivanov A.S. (ed.). *Chernyy Sasha. Sobraniye sochineniy, v. 5 t. t. 2: Emigrantskiy uyezd. Stikhotvoreniya i poemy. 1917–1932* [Collected Works, in 5 vols., v.2. Emigrant Voyage. Poems and Long Poems]. Moscow, Ellis Lak, Publ., 2007, pp. 443–486. (In Russian).

5. Kholshevnikov V.E. Analiz kompozitsii liricheskogo stikhotvoreniya [Analysis of the Composition of a Lyric Poem]. Kholshevnikov V.E. (ed.). *Analiz odnogo stikhotvoreniya* [The Analysis of a Poem]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1985, pp. 5–49. (In Russian).

6. Zhirkova M.A. Tvorcheskiy i zhiznenny syuzhet tretiy knigi stikhov Sashi Chernogo “Zhazhda” (Berlin, 1923) [Creative and Biographical Plot of the Third Book of Poetry by Sasha Cherny “Thirst” (Berlin, 1923)]. V.N. Skvortsova, T.V. Mal'tseva (eds.). *Pushkinskiye chteniya-2014. Khudozhestvennyye strategii klassicheskoy i novoy literatury: zhanr; avtor; tekst: mater. XIX mezhdunar. konf.* [Pushkin's Readings-2014. Artistic Strategies of the Classical and New Literature: Genre, Author, Text: Proceedings of the 19th International Conference], Saint-Petersburg, Leningrad State University named after A.S. Pushkin Publ., 2014, pp. 290–297. (In Russian).

(Monographs)

7. Heidegger M. *Bytiye i vremya* [Being and Time]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 447 pp. (In Russian).

8. Kirillin V.M. *Simvolika chisel v literature Drevney Rusi (11-16 vv.)*. [The Symbolism of Numbers in the Literature of the Ancient Rus (11-16th centuries)]. Saint-Petersburg, Aletya Publ., 2000. 311 pp. (In Russian).

9. Neapolitanskiy S.M., Matveyev S.A. *Bibleyskaya numerologiya* [Biblical numerology]. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Instituta metafiziki Publ., 2006. 381 pp. (In Russian).

10. Rutkevich A.M. *Ot Freyda k Khaydeggeru: Kritich. ocherk ekzistentsial'nogo psikhoanaliza* [From Freud to Heidegger: a Critical Essay on Existential Psychoanalysis]. Moscow, Politizdat Publ., 1985. 175 pp. (In Russian).



11. *Sovremennyy slovar' inostrannykh slov: tolkovaniye, slovopotrebleniye, slovoobrazovaniye, etimologiya* [The Modern Dictionary of Foreign Words: Usage, Morphology, Etymology]. Bash L.M., Bobrova A.V. (eds.) i dr. Moscow, Tsitadel'-reyd, Veche Publ., 2012. 959 pp. (In Russian).

12. Vovk O.V. *Entsiklopediya znakov i simvolov* [The Encyclopaedia of Signs and Symbols]. Moscow, Veche Publ., 2006. 521 pp. (In Russian).

13. Zamanskaya V.V. *Ekzistentsial'naya traditsiya v russkoy literature. Dialogi na granitsakh stoletiy* [Existential Tradition in Russian Literature. Dialogues on the Borders of Centuries]. Moscow, Flinta Publ., 2010. 154 pp. (In Russian).

14. Zhirkova M.A. “Neser' yeznyye rasskazy” Sashi Chernogo [“Frivolous Stories” by Sasha Cherny]. Moscow, Flinta Publ., 2015. 157 pp. (In Russian).

Жиркова Марина Анатольевна, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и русского языка. Научные интересы: русская литература XIX – XX вв., литература русского зарубежья, Саша Черный, Куприн, детективный жанр.

E-mail: manp@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4107-6944

Marina A. Zhirkova, Leningrad State University named after A.S. Pushkin.

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Literature and Russian language. Research interests: Russian literature of the 19-20th centuries, the literature of the Russian abroad, Sasha Cherny, Kuprin, detective genre.

E-mail: manp@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4107-6944

В.С. Зайцев (Москва)

ТВОРЧЕСТВО А.И. РОСКИНА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ЧЕХОВЕДЕНИЯ 1920–1930-Х ГГ.

Аннотация. В статье анализируются крупные чеховедческие работы критика и литературоведа А.И. Роскина: «Биографический очерк» (1935 г.) и две повести (1939 и 1940 гг.). Сопоставление этих работ с аналогичными исследованиями рассматриваемого периода (книгами Ю.В. Соболева, А.Б. Дермана, П.С. Когана и Д.И. Киреева) демонстрирует двойственность специфики чеховедческого наследия А.И. Роскина. С одной стороны, для А.И. Роскина характерно стремление преодолеть деструктивные рудименты вульгарного социологизирования, с другой – освободиться от них полностью он не сумел. В ранних работах А.И. Роскина А.П. Чехов предстал интеллигентом, лишенным общественных идеалов, но обличавшим эпоху и рядовых обывателей (в чем сказалось, по мнению А.И. Роскина, революционное значение творчества писателя). Впоследствии концепция подверглась корректировке, и А.П. Чехов превратился в сознательного обличителя общественных и политических пороков периода, предшествовавшего революции 1905 г. Это отчасти сохраняло вульгарно-социологические элементы трактовки, однако обоснование актуальности чеховского творчества стало менее политизированным: если в очерке чеховская актуальность была обусловлена тематикой его творчества, потенциально обличительного, но фактически «бытописательного», то в повести «Чехов» 1939 г. А.И. Роскин вводит этический и эстетический мотив бессмертия чеховского наследия как «тоски по будущему». Наиболее идеологически нейтральной стала последняя повесть А.И. Роскина «Антоша Чехонте», однако знакомство с читательскими отзывами демонстрирует, что и этот текст массовый читатель трактовал в категориях «борьбы», «революционности» и т.п. Таким образом, работы А.И. Роскина – это неотъемлемая часть чеховианы 1920–1930 гг., наследующая все специфические особенности литературоведения данного периода.

Ключевые слова: А.И. Роскин; А.П. Чехов; советское чеховедение; биографический очерк.

V.S. Zaitsev (Moscow)

A.I. Roskin's Works in the Context of Soviet Chekhov Studies of the 1920–1930s

Abstract. The article focuses on the main works of a scholar and literary critic A.I. Roskin: “A Biographical study” (1935) and two novels (1939 and 1940). The comparison of these works with similar studies of the same period (books by Yu.V. Sobolev, A.B. Derman, P.S. Kogan, and D.I. Kireev) demonstrates an ambiguous nature of A.I. Roskin's scholarship. On the one hand, A.I. Roskin is characterized by an aspi-

ration to overcome the destructive rudiments of vulgar sociologization, on the other hand, he is unable to free himself from those completely. In earlier works, A.I. Roskin portrayed A.P. Chekhov as an intellectual without social ideals, but denouncing the era and ordinary people (which, according to A.I. Roskin, reflected the revolutionary significance of the writer's work). Later, the concept was revised, and A.P. Chekhov became a conscious denouncer of the social and political vices of the period preceding the revolution in 1905. This partly retained the vulgar sociological elements of the interpretation, however, the substantiation of the relevance of Chekhov's work became less politicized: if in the “Biographical study”, Chekhov's relevance was due to the topics of his work (potentially accusatory, but in fact “everyday descriptive”), then in the novel “Chekhov” (1939) A.I. Roskin introduces the ethical and aesthetic motive of the immortality of Chekhov's legacy as “longing for the best future”. The last story of A.I. Roskin, “Antosha Chekhonte”, is the most neutral in terms of ideology. However, an acquaintance with the readers' responses shows that the mass reader interpreted this text in the categories of “struggle”, “revolutionary”, etc. Thus, the works of A.I. Roskin is an integral part of the Chekhov studies of the 1920–1930s, inheriting all the specific features of literary criticism of this period.

Key words: A.I. Roskin; A.P. Chekhov; Soviet Chekhov studies; a biographical study.

Александр Иосифович Роскин – один из наиболее ярких литературоведов и критиков 1920–1940-х гг. – родился в Москве в 1898 г. в семье юриста. Закончил московское реальное училище Н.Г. Бажанова (1916 г.). С начала 1920-х гг. – профессиональный журналист. В 1932 г. А.И. Роскин выпустил книгу очерков об Н.И. Вавилове и его деятельности «Караваны, дороги, колосья», в 1935 г. – книгу «Кольцо Севана». Как писатель, театральный критик и литературовед сотрудничал с журналами «Детская литература», «Книга и пролетарская революция», «Красная новь», «Огонек», «Художественная литература», газетами «Вечерняя Москва», «Правда», «Известия», «Литературная газета» и т.д. Публиковал статьи о творчестве Мольера, Г. Флобера, И.С. Тургенева, о системе К.С. Станиславского. Писал А.И. Роскин и о советской литературе, в частности, о творчестве В.В. Вересаева, А. Гайдара, К.Г. Паустовского, К.А. Федина, М.А. Шолохова. В 1936 г. выпустил в «Детгизе» биографию М. Горького, а также сборник его избранных произведений с биографическим очерком и комментариями. В 1940 г. Вл.И. Немирович-Данченко привлекал А.И. Роскина к работе над постановкой «Трех сестер» в качестве консультанта.

В июле 1941 г. А.И. Роскин ушел добровольцем на фронт: «“Штатские” – еще недавно – люди, поэты и писатели, вступившие в народное ополчение Красной Армии, овладевают боевой техникой, с честью сдают одно испытание за другим. <...> С любовью относятся к порученному делу санитары А. Роскин и П. Жаткин» [Сикар 1941, 4]. С 1 октября 1941 г. числился пропавшим без вести и «по некоторым данным» находился «в германском окружении» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 660. Л. 1). Вероятно, погиб в «котле» под Вязьмой.



Наиболее пристальное и эмоциональное внимание А.И. Роскина-исследователя было обращено к творчеству и биографии А.П. Чехова. Любопытное наблюдение над спецификой интереса А.И. Роскина к чеховскому творчеству принадлежит В.С. Гроссману, отмечавшему, что «привязанность» эта «не носила профессионального литературоведческого... характера»:

«Корни этой любви очень глубоки, они в самом духовном существе Роскина. <...> Чеховского героя критика склонна была в свое время винить в безволии и слабохарактерности...»

Мне кажется, что в столкновении Советской России с тем злом, равного которому не видел мир, Роскин опроверг этот упрек к Чехову не пером своим, а кровью. <...> И когда седой, высокий человек Александр Роскин поехал на Западный фронт бойцом Народного ополчения, он шел от имени тех и во имя тех, кому он посвятил годы своей литературной работы, во имя той русской свободы, в которую верил Чехов сердцами и верой своих героев.

Пусть же навсегда сохранится связь Чехова с рядовым Московского народного ополчения Александром Роскиным, павшим, защищая Советскую Родину, осенью грозного сорок первого года» [Гроссман 1993, 269–270].

А.И. Роскин посвятил чеховской биографии и творчеству солидное количество публикаций. Ключевое место в наследии А.И. Роскина-чеховеда принадлежит трем крупным работам: «Биографическому очерку», напечатанному в сборнике изданных «Детской литературой» избранных произведений А.П. Чехова в 1935 г. (второе издание – 1938 г.), биографической повести «Чехов» (1939 г.) и повести «Антоша Чехонте» (две части были напечатаны в «Красной нови» в 1938 и 1940 гг., отдельные издания выходили в 1939 и 1940 гг.). Все три работы представляют своего рода единое целое, что подтверждается «текстологической» взаимосвязью: каждая следующая включала в себя значительные вкрапления из работ предыдущих.

«Очерк» А.И. Роскина, выступившего с первыми чеховедческими публикациями в юбилейном 1929 г., стал его первой крупной биографической работой об А.П. Чехове. Собственно, знаковым событием в чеховедении и литературоведении, ориентированном на подрастающее поколение, явился весь однотомник избранных чеховских произведений, составной частью которого был «Биографический очерк». На исключительно высоком уровне компоновки материала остановился в своей рецензии на издание А.Б. Дерман. Отметив, что репутация А.П. Чехова как наиболее «понятного» отечественного классика очень часто приводит к упрощенной подаче его произведений детскому читателю, А.Б. Дерман отмечал, что однотомник А.И. Роскина – «совершенно иной тип книги»: «В основе его лежит строго продуманный план, главная задача которого столь же ясна, как и плодотворна: дать детскому читателю Чехова во всех проявлениях его богатой индивидуальности» [Дерман 1936, 25]. «Биографический очерк» в рецензии упомянут не был, однако позднее, в посвященной памя-



ти А.И. Роскина статье, А.Б. Дерман писал, что «таких ярких, своеобразных, живых и остроумных» произведений «о жизни и творчестве Чехова, наша детская литература еще не знала» (ОР РГБ. Ф. 356. К. 12. Ед. хр. 2. Л. 21–22).

Добросовестность А.И. Роскина как составителя и комментатора ярко проявляется в сравнении с некоторыми образчиками аналогичной книжной продукции рассматриваемого периода. Курьезным примером служит выпущенный Гослитиздатом в 1936 г. сборник избранных повестей и рассказов А.П. Чехова, на вступительную статью к которому откликнулся в письме, присланном в редакцию газеты «Правда», один из внимательных читателей: «...“знаток” Чехова пишет, что А<нтон> П<авлович> “был похоронен в Крыму (Ялта)”, даже точно указывает место (Ялта). Кто же похоронен в Москве в бывш<ем> Новодевичьем монастыре?? Возможно ли держать в издательстве таких арапов» (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. Ед. хр. 531. Л. 14). К слову, автор статьи, Ф.Х. Бутенко, помимо путаницы с местом захоронения писателя, отнес первую постановку «Иванова» на «столичной сцене» к 1888 г., в то время как пьесу поставили в Москве в 1887 г., а в Санкт-Петербурге в 1889 г., и на один год ошибся с избранием А.П. Чехова в почетные академики, датируя событие 1901 г., вместо 1900 г. [Бутенко 1936, 4] При этом биографии писателя посвящены только первые две страницы статьи, остальное место занимают характеристики чеховского творчества, исполненные в неотличимой от типовых вульгарно-социологических выкладок стилистике. Очерк А.И. Роскина на таком фоне представлялся отпадным явлением, особенно для специалистов.

В «Биографическом очерке» А.И. Роскин выстраивает чеховское жизнеописание с помощью тематических блоков, характерных и для старших товарищей по чеховедческому цеху (в первую очередь – для Ю.В. Соболева, А.Б. Дермана, отчасти Д.И. Киреева с П.С. Коганом): тяжелое детство (религиозное воспитание и необходимость работать в лавке отца), гимназия-«тюрьма», письмо Д.В. Григоровича, поездка на Сахалин и т.д. Жизнеописание дозированно перемежается с краткими характерологическими выкладками, например, касаясь вопроса о революционных настроениях 1870-х гг., А.И. Роскин замечает, что А.П. Чехов «к политике в те годы... относился безразлично, но в то же время горячо откликался на всякую несправедливость по отношению к отдельной личности» [Роскин 1935, 15]. О чеховской политической индифферентности, напомним, писали и Ю.В. Соболев, и А.Б. Дерман. По мнению первого, она была лишь отчасти преодолена после мировоззренческого кризиса 1890-х гг., приведшего А.П. Чехова в лагерь «радикальной буржуазии»: «Он вместе с нею за культуру, за грамотность, за школы, он вместе с нею против унтера Пришибеева, против азиатчины, против бесправия, против самодержавия. И вместе с нею – с этой радикальной буржуазией... он против революции» [Соболев 1934, 308]. По мнению А.Б. Дермана, политический индифферентизм характеризовал умонастроения писателя времен его молодости, после чего на смену ему пришли позиции «буржуазного демократизма»



[Дерман 1939а, 126]. А.И. Роскин в седьмой главе очерка («Обвинитель прошлого»), являющейся идеологическим центром работы, предлагает собственную общую оценку чеховского творчества и взглядов писателя. В этой главе А.И. Роскин высказывает некоторые положения, как сближающие его концепцию и с ранее вышедшей монографией Ю.В. Соболева, и, в большей мере, с критико-биографическим очерком А.Б. Дермана, так и отличающиеся от них. Одна из первых статей А.И. Роскина, посвященных А.П. Чехову, была опубликована в 1929 г. и называлась «Не «певец», а обвинитель прошлого» [Роскин 1929, 2–3]. Основные тезисы именно этого текста исследователь и воспроизводит в «Биографическом очерке», почти не делая скидок на его «детиздатность». Писатель репрезентован здесь не нашедшим «своего общественного идеала» «изобразителем опустошенной и придавленной интеллигенции», изображая которую А.П. Чехов «менее всего призывал читателя к умилению и слезам над своими героями»; «российский обыватель нашел в Чехове непримиримого врага», и «революционное значение Чехова» сводится к «глубокому и искреннему упреку», сформулированному М. Горьким: «Скверно вы живете, господа!» [Роскин 1935, 52, 54]. При этом «пути революции», по мнению А.И. Роскина, оставались для А.П. Чехова «смутными», от пролетариата писатель был далек и в силы его не верил (что и сближает данную версию чеховского мировоззрения с трактовками А.Б. Дермана и Ю.В. Соболева): «Революционеры остались для Чехова лишними людьми, отщепенцами. Даже в последних своих произведениях, проникнутых предчувствием великих общественных перемен, Чехов выводит революционеров чужаками, вызывающими к себе сочувствие, но еще больше – жалостливую улыбку. Это – Петя Трофимов... и умирающий от чахотки типограф Саша из рассказа “Невеста”» [Роскин 1935, 54]. Любопытно, что Э.А. Полоцкая, во внутренней рецензии на посмертный сборник статей А.И. Роскина очень высоко оценившая общий уровень очерка на фоне работ, несвободных от вульгарной социологии, предъявила последней главе претензии, которые вполне можно было высказать в адрес большинства вульгарных социологов. Э.А. Полоцкая находила «неточным» предложенное А.И. Роскиным «определение общественного значения творчества Чехова»: «...чеховская интеллигенция в этой главе – синоним пошлости и безыдейности; от автора ускользнули симпатии писателя к широким слоям честной, трудящейся интеллигенции, с которой он был тесно связан. То, что говорит Роскин, правильно, но недостаточно», а слова об отсутствии у А.П. Чехова «общественного идеала» «теперь [в 1958 г.] можно понимать только в том смысле, что Чехов не связывал свои общественные идеалы (они у него были!) с каким-либо конкретным социальным слоем» (ОР РГБ. Ф. 705. К. 3. Ед. хр. 3. Л. 26). Однако именно игнорирование А.П. Чеховым марксизма как передового учения и пролетариата как прогрессивного социального слоя в работах, например, Д.И. Киреева [Киреев 1929, 41] или П.С. Когана [Коган 1929, 72] фактически приравнивалось к отсутствию полноценного общественного идеала – А.И. Роскин здесь идет пусть не столь ультимативны-



ми, но не им проторенными путями. Иными словами, образ А.П. Чехова, данный в «Биографическом очерке», представал в ореоле вульгарного социологизирования рубежа 1920–1930-х гг. со всеми сопутствующими издержками.

Преодолением этих издержек стала повесть «Чехов», напечатанная в 1939 г. и фактически явившаяся расширенным вариантом биографического предисловия к однотомнику 1935 г. А.Б. Дерман начал рецензию на «Чехова» со сравнения предисловия и повести, причем далеко не в пользу последней: «О биографии Чехова, написанной А. Роскиным, можно сказать по справедливости, что она читается как увлекательная повесть, о повести же приходится сказать, что она читается как та же, но ухудшенная биография» [Дерман 1939b, 54]. Отдельное место А.Б. Дерман в рецензии уделит фактическим ошибкам в повести А.И. Роскина: «Дважды говорит автор о каком-то “мундире церковного старосты”, которого никогда не существовало. Он сообщает, что “Чехов подписался на московского «Сына отечества”», который выходил в Петербурге. Он уверяет, что о причинах увольнения братьев Чеховых из уездного училища было сказано так: “За громкие успехи и тихое поведение”, между тем как это вещь совершенно невозможная в документе, и приведенная фраза есть не что иное, как вывороченный наизнанку и потому лишенный смысла ходячий каламбур: “За громкое поведение и тихие успехи”. Описывая мелкую литературную братию начала 80-х годов, автор изображает некоего адвоката Озерецкого “в засаленном сюртуке, украшенном университетским значком”, между тем как значки эти были введены примерно лет пятнадцать спустя» и т.д. [Дерман 1939b, 57] Аналогичный каталог фактических и бытовых неточностей повести А.И. Роскина составил в письме к А.Б. Дерману А.Г. Горнфельд (см. ОР РГБ. Ф. 356. К. 2. Ед. хр. 6. Письмо от 12.02.1940). Кстати, любопытным следствием удаления социокультурных контекстов друг от друга служит тот факт, что спустя годы за повестями А.И. Роскина закрепится слава исторически и фактически безупречных (см. ОР РГБ. Ф. 705. К. 3. Ед. хр. 3. Л. 6–7 и Л. 18 об.). Впрочем, ключевым для нас является вопрос не о «бытовой» адекватности произведения, а о его идейных интенциях.

Обращаясь к переформулировкам общественно-политической составляющей чеховского наследия в биографической повести в сравнении с очерком 1935 г., приведем три наиболее показательных примера.

Первый касается сахалинской поездки и книги «Остров Сахалин». По версии очерка, А.П. Чехов в «Острове Сахалине» «сам того не сознавая, вынес суровый приговор царскому режиму» [Роскин 1935, 35]. В биографической повести труд о Сахалине «превращался в суровое обвинение по адресу всего царского строя» [Роскин 1939, 152]. Мотивы «неосознанности» политических аспектов «Острова Сахалина» сменяются осмысленным обвинительным актом. Исчезают из повести и «герои-революционеры», вызывающие жалость и сочувствие, уступая место «новым чеховским героям», героям нового типа, ставшим проводниками чеховских мыслей «о широком и просторном будущем» [Роскин 1939, 222–223]. Примеча-



тельны и концовки обеих работ, посвященные обоснованию актуальности чеховского творчества. В очерке А.И. Роскин решает задачу так: «Россия, которую описывал Чехов, отошла в историю. Между чеховскими героями и людьми нашей страны легла пропасть. Но сам Чехов, его рассказы остались. Ибо в каждой их строке заключена правда о стране, отделенной от нас революцией. И эта правда призывает к борьбе за то, чтобы прошлое никогда более не вернулось» [Роскин 1935, 54]. Повесть завершается рассказом об умирающем писателе, который «глубоко проникся мыслью о необходимости создать другую, лучшую жизнь»: «И эта тоска о будущем, глубокая и мечтательная, вдохнула бессмертие в простые чеховские строки» [Роскин 1939, 231]. Таким образом, в очерке чеховская актуальность была обусловлена тематикой его творчества, пусть и потенциально обличительного, но в целом сводимого едва ли не к предельно объективному «бытописательству», а в повести А.И. Роскин вводит мотив бессмертия чеховского наследия, опираясь на осмысленные авторские интенции: не лишнюю абстрактности «тоску о будущем», но уже не ограниченную более конкретными и чрезвычайно узкими «тематическими» рамками.

Вершинной точкой творческой биографии А.И. Роскина стала повесть «Антоша Чехонте». На первые главы журнального варианта «Антоша Чехонте», опубликованные в «Красной нови» в 1938 г., сдержанную рецензию напечатала «Детская литература». Ключевое достоинство «Антоша Чехонте» рецензент усмотрел в «большом чувстве меры», с которым А.И. Роскин использовал лежащий в основе повести фактический материал: он «без особого нажима, без излишнего злоупотребления черной краской, сумел сдержанно, в чеховской манере, но запоминающе и правдиво рассказать о детских годах Антоши» [Нагель 1939, 49]. Однако такого рода «скупость и сдержанность» приводят и к недостаткам: эскизно очерчена мать писателя, «слабо описание гимназических учителей», «далеко не подробно, рассказано о первых попытках Чехова начать работать “в литературе”». «Особенную досаду» рецензента вызвало «почти полное игнорирование важнейшего момента, наиболее существенного для понимания Чехова как писателя»: «Когда и при каких обстоятельствах зародилось в мальчишке тяготение к перу и бумаге? Какие темы особенно привлекали его? Что именно было написано им в годы гимназического периода?» [Нагель 1939, 49–50]. Общетеоретические рассуждения о специфике биографических повестей и романов, основную сложность при работе над которыми рецензент усматривал в необходимости одновременного создания и биографического, и исторического полотен, и, следовательно, в необходимости изображения ситуаций, «которых, может быть, и не было, но которые могли бы быть», привели к выводу о еще одном недостатке повести, лишенной «той творческой интуиции, которая так помогает в биографическом жанре»: А.И. Роскин «не пожелал угадывать, а предпочел замалчивать там, где, по-видимому, не мог опереться на документальные данные» [Нагель 1939, 51].

На публикацию 1938 г. откликнулся восторженным письмом к авто-



ру и профессиональный читатель – литературовед Б.А. Этингин: «Ведь Вы продолжите то, что начали? Это обязательно нужно продолжить. Ведь всю культурную историю России можно дать вокруг Чехова. А сколько колоритных фигур можно будет вывести... Лиодор Пальмин (ведь это его изобразил Куприн в рассказе “Первенец”), Бегичев, Суворин, Гольцев, художественники, Горький... Да что соблазнять мне Вас, ведь и Вам ясно, какой это нужный и интересный материал, и как нужно сделать это, чтобы разбить сотни неумных легенд, создавшихся вокруг чеховского творчества» (ОР РГБ. Ф. 705. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 2.).

Мы упоминали о точках соприкосновения «Биографического очерка» 1935 г. с чеховедческими штудиями вульгарных социологов, сходство, которое А.И. Роскин отчасти преодолел в дальнейшем. Избавленные от идейно тупиковых вариантов трактовок чеховского творчества, повести А.И. Роскина не стали концептуально уникальным явлением, наследуя многие основные достижения и формулы предшественников. Сходство «Антоша Чехонте» и работ Ю.В. Соболева и А.Б. Дермана заключается в общем идейном посыле, оформленном с учетом жанровой специфики повести. Там, где у А.Б. Дермана и Ю.В. Соболева – цитаты или открыто авторские рассуждения, А.И. Роскин пользуется двумя приемами: либо несобственно-прямой речью, а также примыкающим к ней изложением фактов в формате «А.П. Чехову показалось», «А.П. Чехов подумал» и т.п., либо описанием персонажей, сочетающем элементы взгляда со стороны и самохарактеристики, когда или персонаж говорит сам за себя, или авторские рассуждения оформляются в стилистически адекватном (по мнению А.И. Роскина) варианте для конкретного героя. Т.е. фактически авторское повествование стилизуется под рассказ героя о самом себе. Так обрисованы П.Е. Чехов, Н.П. Чехов, Н.А. Лейкин. Это помогало А.И. Роскину избегать инородных литературоведческих или публицистических вкраплений, но полностью сохранить их функции. Например, в гимназии «Антоша почувствовал себя словно находящимся в тюрьме», что позволяет не останавливаться на подробном описании специфических черт дореволюционной классической гимназии, и сразу перейти к характеристикам преподавателей; мещанский быт семьи выражен в рассказе о характере и привычках П.Е. Чехова и в небольшой детали повествования о жизни в Москве старшего брата Александра: последний, составляя подробные расчеты ежедневных расходов, вспоминает, что и отец любил различные ведомости и балансы, и задается вопросом: «Значит, есть в нем, в Александре, это самое таганрогско-чеховское?»; характеристика Н.А. Лейкина отчасти заменяет описание специфики «малой прессы» и авторов низового литературного эшелона и т.п. [Роскин 1940, 12, 17–21, 41, 99–104].

Несмотря на то что «Антоша Чехонте» был лишен прямых авторских интерпретаций общественно-политических симпатий А.П. Чехова, отношения писателя к интеллигенции и прочего, массовый читатель увидел в книге и общественно значимые мотивы, о чем свидетельствуют читательские письма в издательство «Советский писатель». Помимо отвлеченно



похвальных строк, например, от преподавателя иностранных языков из Кинешмы: «Книга Роскина “Антоша Чехонте” мне чрезвычайно понравилась своим легким литературным языком, увлекательностью своего содержания и точностью автобиографических [sic] данных. Хочется горячо поблагодарить автора и пожелать ему написать такую же талантливую книгу о дальнейшей жизни Чехова» (ОР РГБ. Ф. 705. К. 4. Ед. хр. 23. Л. 1), среди читательских отзывов встречаются и такие: «Я считаю, что книга очень полезна для учеников 9–10-х классов средней школы и даже для молодых студентов, так как ярко отражает, как приходилось жить Чехову-студенту при царизме, какие тяжелые условия были у него, и как он с ними боролся и не погубил свой талант. У меня два сына – студенты, и я напишу им, чтобы они обязательно прочли эту книгу, так как кроме пользы от этого ничего не будет для них.

Выражаю автору А. Роскину свое восхищение и прошу продолжить и далее биографию, уже не Чехонте, а Антона Павловича Чехова, самого милого писателя и человека» (домохозяйка из Читы, ОР РГБ. Ф. 705. К. 4. Ед. хр. 23. Л. 2–2 об.).

Аналогичный пример – письмо от двадцатидвухлетней девушки – лесного техника (станция Коноша): «Глубоко содержательное “произведение” о произведениях и жизни талантливого человека русского народа, отдавшего весь свой талант на служение именно народа, воспитавшего его. <...> Прекрасно сложенный и подобранный материал дает яркое представление о Чехове, не только как о писателе-юмористе, а и как о человеке большой души, любящего свободу личности» (ОР РГБ. Ф. 705. К. 4. Ед. хр. 23. Л. 3).

Иными словами, массовый читатель к началу 1940-х гг. был достаточно подготовлен к тому, чтобы идеологически относительно нейтральные тексты интерпретировать в категориях «борьбы с условиями царизма», «народности» и т.п. А.П. Чехов в последней повести А.И. Роскина представлялся соотносимым как с официально одобряемыми форматами «нового человека», так и с реальным само- и мироощущением значительной части масс: образцом творческого строителя собственной жизни, верящего в свои силы и в будущее.

Итак, с одной стороны, чеховедческие работы А.И. Роскина написаны с эмоциональным, далеким от формального, отношением к чеховской биографии и творчеству, и в этом залог их далеко не исчерпанного этического и эстетического потенциала. С другой, данные работы наследуют многие конструктивные и деструктивные аспекты литературоведения и чеховедения 1930-х гг.: элементы вульгарного социологизирования, критику общественно-политических взглядов А.П. Чехова с прямолинейно марксистских позиций – и в этом их источниковедческий и исторический потенциал как источников, характеризующих эпоху. И по той, и по другой причине творчество А.И. Роскина – безусловно актуальный объект для изучения и сегодня.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бутенко Ф.Х. А.П. Чехов // Чехов А.П. Избранные повести и рассказы. В 2 кн. Кн. 1. М.: Гослитиздат, 1936. С. 3–8.
2. Гроссман В.С. Памяти Александра Иосифовича Роскина // Вопросы литературы. 1993. № 1. С. 260–270.
3. (а) Дерман А.Б. Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк. М.: ГИХЛ, 1939. 212 с.
4. (б) Дерман А.Б. Чехов // Детская литература. 1939. № 10–11. С. 54–57.
5. Дерман А.Б. Однотомник Чехова // Детская литература. 1936. № 5. С. 25–27.
6. Киреев Д.И. А.П. Чехов. Жизнь и творчество. М., Л.: Государственное издательство, 1929. 122 с.
7. Коган П.С. А.П. Чехов. Биографический очерк. М.; Л.: Московский рабочий, 1929. 112 с.
8. Нагель В. Повесть об Антоше Чехонте // Детская литература. 1939. № 7. С. 48–51.
9. Роскин А.И. Антоша Чехонте. М.: Советский писатель, 1940. 188 с.
10. Роскин А.И. Биографический очерк // Чехов А.П. Избранные произведения. М.: Детская литература, 1935. С. 3–54.
11. Роскин А.И. Не «певец», а обвинитель прошлого. (К 25-летию со дня смерти А.П. Чехова) // Беднота. 1929. 13 июля (№ 3359). С. 2–3.
12. Роскин А.И. Чехов. М., Л.: Детская литература, 1939. 232 с.
13. Сикар Е. Писатели-бойцы // Литературная газета. 1941. 3 сентября (№ 35). С. 4.
14. Соболев Ю.В. Чехов. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. 336 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Derman A.B. Chekhov [Chekhov]. *Detskaya literatura*, 1939, no. 10–11. pp. 54–57. (In Russian).
2. Derman A.B. Odnotomnik Chekhova [One-volume Book of Chekhov's Works]. *Detskaya literatura*, 1936, no. 5, pp. 25–27. (In Russian).
3. Grossman V.S. Pamyati Aleksandra Iosifovicha Roskina [In Memoriam of Aleksandr Iosifovich Roskin]. *Voprosy literatury*, 1993, no. 1, pp. 260–270. (In Russian).
4. Nagel' V. Povest' ob Antoshe Chekhonte [The Story of Antosha Chekhonte]. *Detskaya literatura*, 1939, no. 7, pp. 48–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Butenko F.Kh. A.P. Chekhov [A.P. Chekhov]. *Chekhov A.P. Izbrannyye povesti i rasskazy* [Selected Novels and Short Stories]: in 2 vol. Vol. 1. Moscow, Goslitizdat Publ., 1936, pp. 3–8. (In Russian).
6. Roskin A.I. Biograficheskiy ocherk [A Biographical Study]. *Chekhov A.P. Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1935, pp. 3–54. (In Russian).

(Monographs)

7. Derman A.B. *Anton Pavlovich Chekhov. Kritiko-biograficheskiy ocherk* [Anton Pavlovich Chekhov. A Critical and Biographical Study]. Moscow, GIKhL Publ., 1939. 212 p. (In Russian).

8. Kireyev D.I. *A.P. Chekhov. Zhizn' i tvorchestvo* [A.P. Chekhov. The Life and Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoye izdatel'stvo Publ., 1929. 122 p. (In Russian).

9. Kogan P.S. *A.P. Chekhov. Biograficheskiy ocherk* [A.P. Chekhov. A Biographical Study]. Moscow, Leningrad, Moskovskiy rabochiy Publ., 1929. 112 p. (In Russian).

10. Roskin A.I. *Antosha Chekhonte* [Antosha Chekhonte]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1940. 188 p. (In Russian).

11. Roskin A.I. *Chekhov* [Chekhov]. Moscow; Leningrad, Detskaya literatura Publ., 1939. 232 p. (In Russian).

12. Sobolev Yu.V. *Chekhov* [Chekhov]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoye ob'yedineniye Publ., 1934. 336 p. (In Russian).

Зайцев Виктор Сергеевич, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля (Москва).

Кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник.

E-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0790-2635

Viktor S. Zaitsev, Researcher of Vladimir Dahl Russian State Literary Museum (Moscow).

Candidate of Cultural Studies, leading researcher.

E-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0790-2635

М.Н. Коннова (Калининград)

ХРОНОТОП ПРАЗДНИКА В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. Исследуются особенности пространственно-временной структуры праздника в романе И.С. Шмелева «Лето Господне». Утверждается, что хронотоп произведения отражает авторский темпоральный опыт, в котором индивидуальное сливается с национальным, и личностное приобретает архетипический характер, и разнообразные элементы внутреннего и внешнего миров сливаются в единое целое. Типологической основой темпорального опыта выступает чередование двух модусов бытия – будней, наполненных привычной трудовой деятельностью, и праздников, которые представляют собой изъятие из линейного течения повседневной жизни. Явление праздника, творчески и философски переосмысленное, составляет основу архитектоники произведения. Пространственно-временная организация праздника, в котором вечность врывается во время и становится «преобладающей силой» (Н.А. Бердяев), выступает формой актуализации ценностных приоритетов автора. Соотнесенный с Абсолютной ценностью в онтологическом пространстве веры, праздник осмысливается как идеально освященный. Праздник становится прообразом будущей полноты совершенства, символически приоткрывая логически непостижимый образ вечности, в которой уничтожаются темпоральные границы. Через молитвенное поклонение святой иконе, в которой невидимый мир становится «присутствующим, видимым и действующим» (В.Н. Лосский), преодолевается разделение между временным и вневременным, материальным и метафизическим. Делается вывод, что создаваемый И.С. Шмелевым образ праздника, в котором «быт насыщается бытием» (И.А. Ильин), представляет собой художественное выражение национальных идеалов – фундаментальных аксиологических моделей культуры.

Ключевые слова: хронотоп; праздник; время; вечность; художественный текст; символ; И.С. Шмелев; «Лето Господне».

M.N. Konnova (Kaliningrad)

The Chronotope of Holiday in Ivan Shmelev's “The Year of Our Lord”: The Axiological Perspective

Abstract. The article focuses on a spatio-temporal structure of the image of holiday in Ivan Shmelev's novel “The Year of Our Lord”. We hold that the novel's chronotope reflects the author's temporal experience in which the individual merges with the national, the personal acquires an archetypal character and diverse elements of the inner and outer world coalesce into one coherent whole. The typological basis for a temporal experience is the alternation of two modes of being – weekdays, filled with habitual work activities, and holidays, which are an exception to a linear flow of everyday's life.



The phenomenon of holiday, creatively and philosophically reinterpreted, serves as a basis of the novel's architectonics. The spatial and temporal organization of holiday, in which the eternity bursts into time and becomes "the prevailing force" (N. Berdyaev), acts as a way of communicating value priorities of the author. Inextricably linked to the only all-embracing absolute value in the ontological realm of faith, holiday is conceived in terms of "the ideal" and "the sanctified". Holiday becomes a basis for a future completeness of perfection, symbolically revealing a logically incomprehensible image of eternity dissolving temporary boundaries. Through a veneration of the holy image, in which the invisible world becomes "present, visible and active" (V.N. Lossky), the eternity enters time, thus bringing these hitherto disconnected temporal domains closer. We come to a conclusion that I.S. Shmelev's image of holiday might be considered an artistic expression of fundamental national ideals that lie at the core of an axiological models of Russian culture.

Key words: chronotope; holiday; time; eternity; literary text; symbol; I.S. Shmelev; "The Year of Our Lord".

Художественный текст представляет собой «культурный микрокосм» [Лотман 1994, 205]. Как отмечал М.М. Бахтин, мир, создаваемый автором в литературном произведении, – это «совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного, и не психологического, конечно, и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности» [Бахтин 2003, 305]. Обладая, подобно другим системам, своими закономерностями и собственным смыслом, внутренний мир произведения существует, однако, «не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, "отражает" мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. <...> Мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [Лихачев 1968, 76].

Архитектоника литературного произведения являет собой систему хронотопов – пересекающихся рядов пространства и времени, которые позволяют «приметам времени» раскрываться в пространстве, а пространству – осмысливаться и измеряться временем [Бахтин 1975, 235]. Хронотопы, определяемые как «пространственно-временные кругозоры мироздания» [Тюпа 2009, 72–73], образуются фундаментальными для обыденной картины мира антитезами «внешнее – внутреннее», «верх – низ», «далекое – близкое», «мгновенное – вечное», «свет – тьма».

Однородного, бесконечного, пустого времени не существует. В каждодневном бытии человек приобретает опыт существования в многомерном пространстве социальной темпоральности, структура которой значительно отличается от недифференцированного потока физического времени. Типологическим основанием темпорального опыта каждой прочно существующей человеческой группы является непрерывная смена двух



постоянных фаз жизни – будничных и праздничных дней [Жигульский 1985, 21–22]. В этом проявляется устойчивая закономерность, лежащая в основе организации поведения людей в обществе: противопоставление обычного, каждодневного, бытового, воспринимаемого самими членами коллектива как «естественное», и торжественного, внепрактического, рассматриваемого носителями данной культуры как имеющее самостоятельное значение [Лотман 2002]. Повседневность – это жизнь человека в ее «горизонтальном», линейном развитии. Праздники, связанные с прошлым, пребывающие в настоящем и обращенные к будущему, пронизывают культуру «по вертикали», являясь, по точному замечанию Г.-Г. Гадамера, «собственно временем», в противоположность времени «пустому», возникающему при наполнении его определенной деятельностью [Гадамер 1991, 310–311].

Праздник, сущность которого идеально освящена, представляет собой «изъятие из обычного хода времени, изменение качества времени; праздник есть начало преобразования жизни» [Бочаров 1999, 193–194]. Чтобы определенные формы жизни получили характер праздничных, «к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов» [Бахтин 1965, 12].

Как уникальное историко-культурное явление праздник широко исследуется в культурологии, искусствоведении, философии, истории, социологии. В значительно меньшей степени праздник изучен с литературоведческих позиций, несмотря на то, что художественные образы праздников являются неотъемлемым элементом архитектоники многих литературных произведений, где они могут принимать форму детальных картин-описаний (напр., в «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса) или составлять часть событийного фона (напр., в рассказе «Чудесный доктор» А.И. Куприна). Это определило проблемное поле настоящей статьи, целью которой является исследование хронотопических особенностей праздника на материале романа И.С. Шмелева «Лето Господне». Создававшееся в эмигрантском Париже в течении семнадцати лет (1927–1944), это уникальное для литературы XX в. произведение «соединяет опустошенную русскую душу этого века – с нашим тысячелетним духовным устоянием» [Солженицын 1998, 192]. Реально-историческое время неотделимо здесь от времени индивидуально-психологического. В образе главного героя-повествователя отражаются не только судьба отдельной семьи, но и общечеловеческие проблемы эпохи [Спиридонова 2014, 158].

Отражающее личный внутренний опыт, и одновременно, опыт национальный, «Лето Господне» – «не реконструкция прошлого (с неизбежным искривлением перспективы), а вторичное переживание в полноте и цельности» [Мочульский 1933, 458]. «Богатое многоцветье русской жизни» [Солженицын 1998, 192] открывается читателю через «опыт присутствия, чувство включенности, восприятие объективности» [Ильин 1959, 145].



«Гибкость и выразительность языка, яркость образа, острота видения, мастерство стиля» «до конца» подчинены здесь «великим и глубоким» художественным предметам – человеческой судьбе, жизни и смерти, основам и тайнам земного бытия [Ильин 1959, 142, 144]. Роман И.С. Шмелева являет собой образ человеческой жизни от рождения до смерти, наглядно-конкретный и символически-обобщенный одновременно. «Это рассказ о том, в каких, праздниками озаренных, буднях русский народ прожил тысячу лет и построил свою Россию» [Ильин 1996, 383].

Явление праздника, художественно переосмысленное, лежит в основе архитектоники «Лета Господня». Событийный ряд произведения развертывается в соответствии с последовательностью церковного годового круга, в котором праздники являют собой «сияющие точки вечности» [Мечев 2001, 170]. Рассмотрим особенности хронотопа праздника на материале главы «Царица Небесная». Опубликованная в виде самостоятельного очерка в парижской газете «Возрождение» 18 ноября 1928 г., она вошла в первую часть романа «Лето Господне» – «Праздники».

В центре содержательного пространства главы – описание молебна в доме Шмелевых перед чтимым образом Пресвятой Богородицы. Автор обращается здесь к традиции принесения в частные дома москвичей Иверской иконы, находившейся в часовне у Воскресенских ворот Китай-города. Среди сохранившихся упоминаний об этом обычае, существовавшем со второй половины XVII века, – свидетельство Е. Поселянина: «Икону <...> возят почти круглые сутки по домам людей, желающих принять ее у себя. Во всякий час вы можете встретить тяжелую, громадную, влекомую шестью лошадьми карету, в которой на передней стороне помещена <...> икона, с зажженным пред ней большим, утвержденным в полу фонарем. Чем-то отрадным, счастливым веет на вас при всякой такой встрече. И когда икону вносят в дома, проходящий народ поспешно к ней подбегает и прикладывается. <...> Поздней ночью, после полуночи, икона возвращается <...> к часовне <...>. Побывав какие-нибудь полчаса в часовне, икона опять увозится. Желание принять ее у себя так велико у москвичей, что они не останавливаются пред ночными часами» [Погожев 2002]. В романе И.С. Шмелева картина этой встречи, показанная «из сердечной глубины верующего ребенка» [Ильин 1959, 177], изображает русского человека «в центральные, существенные миги» его жизни – «в его обращении к Богу» [Ильин 1959, 174, 184].

В название главы вынесено одно из личных имен имен, усвоенных в православной традиции Божией Матери. Обращение *Царица Небесная* объединяет в своей смысловой структуре представления о полноте верховной власти, ассоциирующейся со славой и величием, с чувствами благоговения и надежды. «Символически существенное» [Ильин 1959, 159], заглавие с самого начала соотносит повествование с метафизическим пространством иной, атемпоральной реальности.

Начальная временная граница действия намечается хрононимом *Фомина неделя*, указывающим на следующее воскресенье после Пасхи: «С



Фоминой недели народу у нас все больше: подходят из деревни ездившие погулять на Пасху, приходят рядиться новые» (здесь и далее цитаты приводятся по изданию: [Шмелев 2007]; *курсив* в цитатах наш – М.К.).

Обстоятельство «с Фоминой недели» соотносит происходящее с периодом поспразднства Пасхи, когда Церковь живет «отраженным светом» [Мечев 2001, 162] Воскресения Христова. Действие главы происходит на грани праздника и повседневности, в период «горячего» [Шмелев 2007, 78] времени весенних послепасхальных будней.

Начальной вехой этой трудовой поры становится молебен перед чудотворным образом Божией Матери, первое упоминание о котором дается в форме диалога: «Суббота у нас завтра... Иверскую, Царицу Небесную принимаем. Когда назначено? Горкин кладет записочку: – Вот, прописано на бумажке. Монах сказывал – ожидайте Царицу Небесную в четыре... а то в пять, на зорьке. Как, говорит, управимся. – Хорошо. Помолимся – и начнем. Как, не помолемшись! – говорит Горкин и смотрит в углу на образ. – Наше дело опасное. Сушкин летось не приглашал... какой пожар-то был! Помолемшись-то и ребятам повеселей, духу-то послободней» [Шмелев 2007, 80–81].

Деловитая сухость кратких страдательных причастий *намечено, прописано* и едва уловимый официальный оттенок императива *ожидайте* оттеняют размеренную привычность установленного порядка принесения святыни. Лаконичное обстоятельственное предложение «*Как <...> управимся*» указывает на то, что для сопровождающих икону служителей («*Монах сказывал...*») посещение дома Шмелёвых стоит в ряду многих предшествующих и последующих событий. Этот событийный предтекст оттеняет обобщенный, архетипичный характер создаваемого автором художественного образа.

Трехчастный хронотоп главы включает подготовительный период – канун праздника, сам праздник – встречу чудотворной иконы и молебен, и краткие часы «поспразднства» – окончание праздника.

Темпоральное пространство предпразднства, с доминирующим в нем мотивом приготовления-ожидания, структурируется антитезами «старое – новое», «прежнее – нынешнее», «обычное – необычное»: «*Двор и узнуть нельзя*. Лужу накрыли рамой из шестиков, зашили тесом, и по ней можно прыгать, как по полу, – только всхлипывает чуть-чуть. Нет и грязного сруба помойной ямы: одели ее шатерчиком, – и блестит она новыми досками, и пахнет елкой. <...> Откатали задки и передки, на которых отвозят доски, отгребли мусорные кучи и посыпали красным песком – под елочку. Прикрыли рогожами навозню, перетаскали высокие штабеля досок, заслонившие зазеленевший садик, и на месте их, под развесистыми березами, сколотили высокий помост с порогом» [Шмелев 2007, 82–83].

Группа сказуемого «*узнуть нельзя*» выражает идею новизны, которая оттеняется эмфатической частицей *и*, подчеркивающей категоричность отрицания привычно-прежнего. Перечисление однородных сказуемых в черед неопределенно-личных предложений (*накрыли, зашили, одели; от-*



катали, отгребли; принакрыли, перетаскали, сколотили) рисует картину постепенного преобразования будничного пространства в праздничное.

Идея обновления эмоционально насыщена, сопряжена с чувством радостной полноты: «Новым кажется мне наш двор – светлым, розовым от песку, веселым. Я рад, что Царице Небесной будет у нас приятно. Конечно, Она все знает: что у нас под шатерчиком помойка, и лужа та же, и мусор засыпали песочком; но все же и Ей приятно, что у нас стало чисто и красиво, и что для Нее все это. И все так думают. Стучат весело молотки, хряпают топоры, шипят и вывизгивают пилы. Бегают суетливо Горкин: – Так, робятки, потрудимся для Матушки-Царицы Небесной... лучше здоровья пошлет, молодчики!» [Шмелев 2007, 83].

Внутренний монолог, построенный на анафорическом нанизывании кратких утвердительных синтагм, содержательная простота которых оттеняется многосоюзием (*что..., и...*), отражает детскую непосредственность восприятия окружающего мира. Стилистическая однородность личных местоимений, именующих онтологически и иерархически нетождественные референты – мир горний («Она», «Ей», «для Неё») и мир дольний («я», «у нас») – подчеркивает предельную близость небесного и земного. Идея всеведения («Конечно, Она всё знает...») пронизана верой в силу милующей, снисходительно-терпеливой любви, которая противопоставляет внешнее, несовершенное («...и лужа та же») внутреннему – искреннему чувству («но все же <...> для Неё все это»). Благоговейное обращение Матушка эксплицирует центральную для всего очерка смысловую вертикаль «Мать – дети».

Средоточием предпраздничного хронотопа, охватывающего «малый» мир – дом, двор, сад – становится часовенка, приготовленная для встречи святыни: «Ступени высокого помоста накрыты красным сукном – с “ердани”, и даже легкую сень навесили, где будет стоять Она: воздушный, сквозной шатер, из тонкого воскового теса, струганного двойным рубанком, – как кружево! Легкий сосновый крестик, будто из розового воска, сделан самим Андрюшкой, и его же резьба навесок – звездочками и крестиками, и точеные столбушки из реек, – загляденье. И даже “сияние” от креста, из тонких и острых стрелок, – совсем живое!» [Шмелев 2007, 83].

Возвышенное расположение помоста и форма сени – резного «шатра» – символически указывают на выделенность часовенки из обычной, буднично-бытовой жизни. Определение *воздушный* привносит коннотации нежной, бестелесной прозрачности; прилагательное *сквозной* рождает мысль о пронизывающем весь мир солнечном свете. В сравнении «как кружево» семантика легкости сопрягается с идеями изящества, художественной соразмерности. Мягкость линий оттеняется двойным повтором метафорического сравнения «из тонкого воскового теса», «будто из розового воска». Легкость, невесомость помоста-часовенки подчеркивается диминутивами «звездочками и крестиками», «точеные столбушки», сообщающими описанию нежную ласковость.

В предпраздничном пространстве открывается чудо преобразования



мира, являемое в образе резного голубка: « – Так, ладно... – говорит он (Андрейка – М.К.) с собой, прищурясь, несет в мастерскую дранки, свистит веселое, – и вот, на моих глазах, выходит у него птичка с распростертыми крыльями – голубок? Трепещут лучинки-крылья, – совсем живой! Его он вешает под подозром сени, крылышки золотятся и трепещут, и все дивятся, – какие живые крылья, “как у Святого Духа!”. Сквозные, они парят» [Шмелев 2007, 84].

Перечисление акциональных глаголов «говорит», «несет», «свистит», соотносимых с простыми, привычными действиями, оттеняет неожиданность появления птички-голубка. Значение непроизвольности, присущее абстрактному предикату «выходит у него птичка», эксплицирует непостижимую природу творчества-вдохновения как независимой от человека «данности». Семантика непосредственного зрительного восприятия, присущая местоименному наречию «и вот» и синонимичному сочетанию «на моих глазах», оттеняет чувство изумления от личного присутствия чуда. Идея необыкновенного, чудесного еще раз эксплицируется обобщающим утверждением «и все дивятся».

В смысловой структуре эпитета *живой*, двукратно повторяемого в описании голубка, значение истинности («настоящий») сочетается с многогранными бытийными смыслами. Синкретичное слово-символ *живой* становится своеобразной аллюзией на восьмой стих Символа веры: «...в Духа Святого, Животворящего». Вневременное значение усиливается бытийно-статальным предикатом в заключительном предложении «Сквозные, они парят». Значение настоящего расширенного, в котором преодолеваются границы краткого мгновения «здесь и сейчас», соотносится здесь с мыслью о полноте совершенства.

Темпоральное пространство самого дня праздника разделяется на три содержательно различные периода: ожидание святой иконы, молебен и проводы-воспоминание.

Встрече святыни предшествуют краткие предрассветные часы, описание которых построено на антитезах «ночь – день», «тьма – свет», «прошлое – настоящее – будущее»: «Чуть светает, я выхожу во двор. Свежо. Над “часовенкой” – смутные еще березы, с черными листочками-сердечками, и что-то таинственное во всем. Пахнет еловым деревом по росе и еще чем-то сладким: кажется, зацветают яблони. Перекликаются сонные пегухи – встают. Черный воз можжевельника кажется мне мохнатою горою, от которой священно пахнет. Пахнет и первой травкой, принесенной в корзинах и ожидающей. Темный, таинственный тихий сад, черные листочки берез над крестиком, светлеющий голубок под сенью и черномохнатый воз – словно все ждет чего-то. Даже немножко страшно: сейчас привезут Владычицу» [Шмелев 2007, 84].

Едва уловимая грань между ночью и днем намечается союзом-наречием *чуть*. Категориальная семантика начала, присущая формам «светает», «зацветают», «встают», имплицитно идею обновления-новизны. Прозрачная темнота предрассветного часа, оттеняемая многократным



повтором определения *черный* («*черный* воз можжевельника», «*черные* листочки берез», «*черно-мохнатый* воз»), пронизана предчувствием неизъяснимого, чудесного. Это чувство эксплицирует эпитет *таинственный*, оттененный аллитерацией [т] («*что-то* таинственное», «*темный*, *таинственный* тихий»). Атмосферу тайны привносят и слова семантики неопределенности – местоимение *что-то* («*что-то* таинственное», «пахнет... *чем-то* сладким», «все ждет *чего-то*»), метафорическое определение *смутный* («*смутные* еще березы»), частица *словно* («*словно* ждет...»), глагол *казаться* («воз можжевельника *кажется* мне мохнатою горою»; «*кажется*, зацветают яблони»). Описание раннего утра наполнено усиливающимся ощущением близости чуда. Состояние надежды, передаваемое глаголом *ожидать* в описании «первой травки», переходит в уверенность в заключительном утверждении «*Сейчас привезут Владычицу*».

Постепенное приближение момента встречи святыни намечается событиями-приготовлениями: «Василь-Василич, в праздничном пиджаке, с полотенцем через плечо, *дает последние приказания* <...>. *Стерегут* на крышах, откуда до рынка видно. Из булочной, напротив, выбегли пекаря, руки в тесте. *Несут* Спасителя и Николу-Угодника от Казанской, с хоругвями, *ставят* на накрытые простынями стулья – встречать Владычицу. С крыши кричат – “Едет!” <...> Видно передовую пару шестерки, покойной рысью, с выносным на левой... голубую широкую карету. <...> Выносной *забирает* круто на тротуар, с запяток *спрыгивает* какой-то высокий с ящиком и *открывает* дверцу. В глубине смутно золотится» [Шмелев 2007, 85].

Конкретности глаголов действия («*забирает на тротуар*», «*спрыгивает*», «*открывает*»), противопоставлена обобщенность энергоцентричного бессубъектного предложения «*В глубине смутно золотится*». Предикат *золотится*, указывающий на святую икону метонимически, через упоминание драгоценного оклада, подчеркивает тайну святыни. Ее удаленность от внешних, посторонних глаз образно передается пространственным обстоятельством «*в глубине*».

Картина встречи святого образа открывается стихом молебного запева – «Пресвятая Богородице, спаси нас», который сообщает повествованию вневременное измерение: «...*Пресвятая Богородице... спаси нас*... Отец и Василь-Василич, часто крестясь, берут на себя тяжелый кивот с Владычицей. Скользят в золотые скобы полотенца, подхватывают с другого краю, – и, плавно колышась, *грядет Царица Небесная* надо всем народом. *Валятся*, как трава, и Она тихо идет над всеми. И надо мной *проходит*, – и я замираю в трепете. Глухо стучат по доскам над лужей, – и вот уже Она *восходит* по ступеням, и лик Ее обращен к народу, и вся Она *блистает*, розово озаренная ранним весенним солнцем» [Шмелев 2007, 86].

Преодоление границ между видимым и невидимым, происходящее в пространстве веры, проявляет себя в тождестве иконы и ее Первообраза («Отец и Василь-Василич <...> берут на себя тяжелый *кивот с Владычицей*»). Церковнославянский глагол *грядет*, отсылающий к прецедент-



ным текстам Священного Писания (ср.: Мф. 21:4, Откр. 4:8), переносит картину народного молебна из плоскости бытописания в план символический. Непостижимая тайна явления невидимого мира, становящегося «присутствующим, видимым и действующим» [Лосский 2004, 245], оттеняется глаголами физического движения «*грядет*», «*идет*», «*проходит*», «*восходит*», которые уподобляют перенесение святого образа торжественному шествию. Пространственная антитеза «верх» – «низ», намечаемая однородными синтагмами с предлогом *над* («*грядет Царица Небесная надо* всем народом», «Она тихо *идет над* всеми. И *надо* мной *проходит*»), актуализирует смысловую вертикаль «небесное» – «земное», оттеняя непостижимую высоту святыни. Повтор графически выделенного личного местоимения *Она* в контрастном соположении с обобщающим определительным местоимением *все* имплицитно указывает на единственность Той, Которая явила Собой «абсолютное осуществление красоты мироздания» [Лосский 2004, 252].

Принадлежность святой иконы миру небесному подчеркивается словами световой семантики. Передавая различные оттенки света как «воплощенной благодати, ее физического проявления» [Колесов 2004, 299], они символически указывают на величие славы Божией Матери, ставшей «образом совершенной красоты» [Лосский 2004, 252]: «Под легкой, будто воздушной сенью, из претворенного в воздух дерева, *блистающая в огнях и солнце*, словно в текучем *золоте*, в короне *из алмазов и жемчугов*, склоненная скорбно над Младенцем, Царица Небесная – над всеми».

Прозрачная невесомость резной сени, оттеняемая эпитетами «*легкая*, будто *воздушная*», «из претворенного *в воздух* дерева», подчеркивает надмирность святого образа, его «онтологическое пребывание вне здешнего» [Осипов 1995, 15]. Контрастом отзывается последнее из череды определений – «склоненная скорбно над Младенцем», вводящее в повествование образ Крестных страданий.

Кульминацией главы становится картина всеобщей молитвы, в которой преодолевается разделение между земным и небесным: «*Вся Она* – свет, и все изменилось с Нею, и стало храмом. Темное – головы и спины, множество рук молящих, весь забитый народом двор... – все под Ней. Она – Царица Небесная. Она – над всеми <...> Вижу, как встряхивают волосами, как шепчут губы, ерзают бороды и руки. Слышу я, как вздыхают: “*Матушка... Царица Небесная*”» [Шмелев 2007, 86–87].

Семантика темпоральной нелокализованности, присущая безглагольным утверждениям «*Вся Она* – свет... *Она* – Царица Небесная. *Она* – над всеми», актуализирует логически непостижимый образ вечности, в которой преодолеваются временные границы. Метафора «*всё* изменилось с Нею, и *стало храмом*» приоткрывает тайну преображения земного мира через молитву к Божией Матери, Которая «перешла грань, отделяющую нас от будущего века» [Лосский 2004, 253]. Вневременное пространство молитвы охватывает всю совокупность бытия. Значение собирательности, присущее существительному *народ*, формам «*голова и спины*», «*бороды и*



руки», «множество рук», неопределенно-личным предикатам «встряхивают волосами», «вздыхают», отражает идею соборной целостности. Образ единства во множестве оттеняется многократным повтором местоимения *весь* («надо всем народом», «над всеми», «все мы», «всё это»).

Молитвенное поклонение святому образу, которое не имеет характера исключительно человеческого, но «совершается для всего мира и во всем мире находит себе отклик» [Мечев 2001, 144], включает земную, привычно-бытовую действительность в освященное пространство Божиего мира: «Берись... – слышен шепот Василь-Василича. Она наклоняется к народу... Она идет. <...> тихо обходит Она весь двор, все его закоулки и уголки, все переходы и навесы, лесные склады... <...> Идет к конюшням... Старый Антипушка, похожий на святого, падает перед Ней в дверях. За решетками денников постукивают копыта, смотрят из темноты пугливо лошади, поблескивая глазом. Ее продвигают краем, Она вошла. Ей поклонились лошади, и Она освятила их. Она же над всем Царица, Она – Небесная» [Шмелев 2007, 87]. Перечисление глаголов конкретного действия («наклоняется», «идет», «обходит», «вошла») в параллельных предложениях с единым смысловым центром – подлежащим *Она* – замедляет течение времени, оттеняя тайну соприкосновения земного и небесного.

Благоговейное почитание, окружающее святую икону, распространяется и на все связанные с нею предметы, дела и их объектом внимания: «Народ стережет священную карету. На ее дверцах написаны царские короны, золотые. Старушки крестятся на Ее карету, на лошадей; кроткие у Ней лошади, совсем святые» [Шмелев 2007, 88]. Определения *священная, святые*, указывающие на «отрезанность от мира, от повседневного, от житейского» [Осипов 1995, 15], подчеркивают «инаковость» всего того, что, соприкасаясь со святыней, оказывается выделенным из привычной действительности. Семантика эмпатии, присущая уменьшительно-ласкательной форме *лошадки*, передает чувство умиления, смягчая высокое прочтение прилагательного *святые*.

Описание праздничного молебна завершается картиной прощания-проводов: «Голубая карета едва видна, а мы еще все стоим, стоим с непокрытыми головами, провожаем... – Помолемшись... – слышатся голоса в народе. <...> Ну, помолились, братцы... завтра, благословясь, начнем. Весело говорят: – Дай Господи» [Шмелев 2007, 88]. Эпаналептический повтор сказуемого «*стоим*» подчеркивает значительность последних минут соприкосновения со святыней. Созерцание удаляющейся «голубой кареты» расширяет хронотоп праздника, конечная граница которого намечается ретроспективно-результативной семантикой утверждения «*Помолемшись...*». В следующих предложениях смысловой центр смещается из настоящего в будущее («*Завтра, благословясь, начнем*»). Молитвенное пожелание «*Дай, Господи*» помещает наступающие будни в контекст благодатного освященного времени.

Вечер праздничного дня, описываемый в заключительной части очерка, пронизан светом прошедшего торжества: «Вечер, а все еще пахнет ла-



даном и чем-то еще... святым? Кажется мне, что во всех щелях, в дырках между досками, в тихом саду вечернем, – держится голубой дымок, стелются петые молитвы, – только не слышно их. Чудится мне, что на всем остался благостный взор Царицы» [Шмелев 2007, 89].

Наречное сочетание *всё еще* указывает на неразрывную связь прошлого и настоящего. Синестезическое уподобление «пахнет ладаном и чем-то еще... *святым*» передает почти осязаемое присутствие в окружающем мире освящающей Божественной силы. Неагентивные предикаты «*Кажется мне...*», «*Чудится мне...*», объединенные семантикой неконтролируемости действия, оттеняют непостижимость чуда. В синкретичной семантике незаметного все-присутствия, присущей сочетаниям «во всех щелях», «в дырках между досками», приоткрывается сущность молитвы, которая, оставаясь невидимой для внешнего наблюдения («*только не слышно их*»), незримо преобразует мир. Антиномическое соположение темпоральных смыслов настоящего («*стелются*») и прошедшего («*петые молитвы*») эксплицирует логически необъяснимое действие молитвы, которая, совершившись однажды, уже не исчезает, но, преодолевая временные границы, продолжает освящать пространство повседневного бытия – праздниками озаренные будни [Ильин 1996, 383].

Очерк «Царица Небесная» имеет открытое завершение. Метонимическое упоминание Троице-Сергиевой Лавры («*К Троице бы вот сходить надо*») имплицитно отсылает к дню Пятидесятницы, который являет собой «завершение» годового круга праздников, и, одновременно, его «начало» [Митрополит Вениамин 2007, 124]. Семантика временной полноты, присущая сочетанию *круглый год* («*Там уж круглый год моление, благолепие...*»), максимально расширяет границы повествования, которые в образе праздника Троицы охватывают всё пространство «лета Господня».

Проведенное исследование позволяет заключить, что в хронотопе романа И.С. Шмелева «Лето Господне» находят свое художественное воплощение внутренний опыт автора и опыт национальный. Явление праздника, творчески и философски переосмысленное, составляет основу архитектоники произведения. Хронотоп праздника, идеально освященный через соотнесение с Абсолютной ценностью, разворачивается в пространстве веры. Здесь преодолевается разделение между временным и вневременным, материальным и метафизическим, и открывается логически непостижимый образ вечности, в которой уничтожаются темпоральные границы. Происходящее в хронотопе праздника преобразование мира, в котором «быт насыщается бытием» [Ильин 1959, 142], эксплицирует природу национальных идеалов – фундаментальных аксиологических моделей культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.



2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. 960 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
5. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
6. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
7. Жигульский К. Праздник и культура. М.: Прогресс, 1985. 336 с.
8. Ильин И. А. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1996. 560 с.
9. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелев. Мюнхен: Типография Обитатели преп. Иова Почаевского, 1959. 196 с.
10. Колесов В.В. Слово и дело: Из истории русских слов. СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2004. 704 с.
11. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
12. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2004. 504 с.
13. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 768 с.
14. Лотман Ю.М. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 556 с.
15. Мечев Сергей, священномученик. Тайны богослужения. Духовные беседы. Письма из ссылки. М.: Храм святителя Николая в Кленниках, 2001. 383 с.
16. Митрополит Вениамин (Федченков). Царство Святой Троицы. М.: Правило веры, 2007. 177 с.
17. Мочульский К.В. Ив. Шмелев. Лето Господне. Праздники // Современные записки. Париж. 1933. № 52. С. 458–459.
18. Осипов А.И. Святые как знак исполнения Божия обетования человеку // Русское возрождение. 1995. № 62. С. 9–32.
19. Погожев Е.Н. Богоматерь: Описание Ее земной жизни и чудотворных икон. М: Отдых христианина, 2002. Кн. 2. URL: <https://www.sedmitza.ru/lib/text/440242/X> (дата обращения: 5.10.2021).
20. Солженицын А. Иван Шмелёв и его «Солнце мёртвых». Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 7. С. 184–193.
21. Спиридонова Л.А. Художественный мир И.С. Шмелева. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 240 с.
22. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Academia, 2009. 336 с.
23. Шмелев И.С. Лето Господне. М.: Светлый берег, 2007. 511 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Likhachev D.S. Vnutrenniy mir khudozhestvennogo proizvedeniya [The Inner



World of a Literary Work]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 8. pp. 74–87. (In Russian).

2. Mochul'skiy K.V. Iv. Shmelev. Leto Gospodne. Prazdniki [Ivan Shmelev. The Year of the Lord. Festivals]. *Sovremennye zapiski*, 1933, no. 52. pp. 458–459. (In Russian).

3. Osipov A.I. Svyatyye kak znak ispolneniya Bozhiya obetovaniya cheloveku [Saints as a Sign of the Fulfillment of God's Promise to the Man]. *Russkoye vrozozhdeniye*, 1995, no. 62, pp. 9–32. (In Russian).

4. Solzhenitsyn A. Ivan Shmelyov i ego "Solntse myortvykh". Iz "Literaturnoy kolleksii" [Ivan Shmelev and his "Sun of the Dead". From "Literary Collection"]. *Novyy mir*, 1998, no. 7, pp. 184–193. (In Russian).

(Monographs)

5. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epos and Novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 304 p. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Russkie slovari Publ., 2003. 960 p. (In Russian).

7. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renesansa* [Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 527 p. (In Russian).

8. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Matters of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).

9. Bocharov S.G. *Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 632 p. (In Russian).

10. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 367 p. (In Russian).

11. Il'in I.A. *O t'me i prosvetlenii. Kniga hudozhestvennoy kritiki: Bunin – Remizov – Shmelev* [On Darkness and Enlightenment. A Book of Literary Criticism: Bunin – Remizov – Shmelev]. München, St. Iob of Pochaev Monastery Publ., 1959. 196 p. (In Russian).

12. Il'in I.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 6. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1996. 560 p. (In Russian).

13. Kolesov V.V. *Slovo i delo: Iz istorii russkikh slov* [Word and Deed: on the History of Russian Words]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2004. 704 p. (In Russian).

14. 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. 504 p. (In Russian).

15. Lotman Yu.M. *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [A History and Typology of Russian Culture]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 2002. 768 p. (In Russian).

16. Lotman Yu.M. *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yuri Lotman and the Moscow-Tartu School of Semiotics]. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 556 p. (In Russian).

17. Mechev Sergiy. *Tayny bogosluženiya. Duhovnye besedy. Pis'ma iz ssylki* [The Mysteries of Liturgy. Spiritual Talks. Letters from Exile]. Moscow, Church of St. Nich-



olas in Klenniki Publ., 2001. 383 p. (In Russian).

18. Mitropolit Veniamin (Fedchenkov). *Tsarstvo Svyatoy Troitsy* [The Kingdom of Holy Trinity]. Moscow, Pravilo very Publ., 2007. 177 p. (In Russian).

19. Pogozhev E.N. *Bogomater': Opisanije Eyo zemnoy zhizni i chudotvornykh ikon* [The Mother of God: The Description of Her Earthly Life and Wonder-Working Icons]. Moscow, Otdykh hristianina Publ., 2002. 702 p. (In Russian).

20. Shmelev I.S. *Leto Gospodne* [The Year of Our Lord]. Moscow, Svetlyy bereg Publ., 2007. 511 p. (In Russian).

21. Spiridonova L.A. *Khudozhestvennyy mir I.S. Shmeleva* [The Artistic World of Ivan Shmelev]. Moscow, Institute of World Literature Publ., 2014. 240 p. (In Russian).

22. Тура V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of a Literary Text]. Moscow, Academia Publ., 2009. 336 p. (In Russian).

23. Zhigul'skiy K. *Prazdnik i kul'tura* [Festival and Culture]. Moscow, Progress Publ., 1985. 336 p. (In Russian).

Коннова Мария Николаевна, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент Института гуманитарных наук БФУ им. И. Канта. Область научных интересов: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

Maria N. Konnova, Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, 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



Н.С. Катанаев (Москва)

СКОМОРОХ АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ: СТИХОТВОРНЫЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Н.И. ХАРДЖИЕВА

Аннотация. Статья посвящена рецепции образа Алексея Крученых как скомороха в стихотворениях Н.И. Харджиева. Проанализированы стихотворения «Звученых в чащобе...», «Дела виршеплетов – морока...» и «Чудовищный, но человеческий...» из сборника «Крученыхиада». Среди других «амплуа» футуриста, предложенных Харджиевым в многочисленных посвящениях, образ скомороха выделяется ярко выраженной национальной окраской. В анализируемых текстах Харджиев создает аллюзии на поэтическое творчество и теоретические статьи будетлянина («Слово как таковое», «Стихомет Зудиссимо» и проч.). Также поэт проводит параллели между скоморошеством, волхованием и юродством. Эти три феномена объединяет экстагическое состояние вовлеченных в действие лиц. О подобном состоянии писал и сам Крученых в сборнике 1913 г. «Взорваль». Кроме того, интерес ближайшего окружения поэта-заумника (в частности, Владимира Маяковского и Романа Якобсона) к скоморошеству и вероятное знакомство футуриста с современными исследованиями, посвященными скоморохам (в первую очередь, монографией А.С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» 1889 г.), позволяют предположить, что рецепция Харджиева была вызвана действительно существовавшей творческой маской скомороха самого Крученых. Национальное начало скоморошеского искусства, нашедшее отражение в рецепции Харджиева, имело большое значение и для Крученых. Скоморошеский образ (так же, как использование фольклорной зауми, архаизирующих неологизмов и народного стиха) был элементом древней поэзии, которую пытался возродить будетлянин.

Ключевые слова: русский авангард; футуризм; Н.И. Харджиев; А.Е. Крученых; скоморох; литературная маска; посвящение.

N.S. Katanaev (Moscow)

The Buffoon Aleksey Kruchenykh: The Poetic Dedications of Nikolay Khardzhiev

Abstract. The article discusses the reception of Aleksey Kruchenykh's image as buffoon in Nikolay Khardzhiev's poems. Three poems from the collection "Kruchenykhiada", in which this image appears, were analyzed. Among other "roles" of the futurist, proposed by Khardzhiev in the numerous dedications, the image of the buffoon stands out with a pronounced national coloring. In the analyzed texts, Khardzhiev creates allusions to the poetic works and theoretical articles by the futurist ("The Word as Such", "Stihomet Zudissimo", etc.). Also, the poet draws parallels between buffoonery, magic, and craziness. These three phenomena have a common feature – the ecstatic state of the



persons involved in the action. Kruchenykh himself wrote about a similar state in his collection “Vzorval”, 1913. In addition, the interest of the inner circle of the poet (in particular, Vladimir Mayakovsky and Roman Jakobson) to buffoonery and the probable acquaintance of the futurist with contemporary studies devoted to buffoons (first of all, Andrey Famintsyn’s monograph “Buffoons in Russia”, 1889), make it possible to suggest that Khardzhiev’s reception was caused by the Kruchenykh’s really existing creative mask of the buffoon. The national origin of buffoonery art, reflected in Khardzhiev’s reception, was very important for Kruchenykh as well. The image of buffoon (as well as the use of folklore zaum, archaizing neologisms and folk verse) was an element of ancient poetry, which the futurist tries to revive.

Key words: Russian avant-garde; futurism; Nikolay Khardzhiev; Aleksei Kruchenykh; buffoon; literary mask; dedication.

В 1993 г. издательством «Гилея» был впервые издан сборник стихотворений Феофана Буки «Крученыхиада». Под этим псевдонимом скрывался Николай Иванович Харджиев (1903–1996). Самые ранние тексты «Крученыхиады», сохранившиеся лишь благодаря тому, что Алексей Крученых сам сдал их в РГАЛИ (ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 280–282), датированы 1943 г. (поздравление с 57-м днем рождения; впоследствии такие поздравительные стихотворения стали ежегодной традицией и были включены в сборник). Последние были добавлены Харджиевым во второе издание 2006 г. С.В. Сигов (Сергей Сигей), автор предисловия ко второму изданию, подчеркивал, что «Феофан Бука – самый близкий друг Алексея Крученых и микроскопировал жизнь футуриста на протяжении десятилетий. Это лучшее и единственно правильное до сих пор исследование жизни и творчества Крученых» [Харджиев 2006, 410].

В огромном корпусе текстов «Крученыхиады» автор предложил много «амплуа» Крученых: шамана, черта, вампира, мага, оборотня, кокильера, апаша и проч. И только один из образов поэта-футуриста имеет ярко выраженную национальную оценку – скоморох. Скоморохи присутствуют и на вырезанной из неизвестного журнала обложке самодельного сборника посвященный Харджиева, подаренных Крученых (РГАЛИ. Ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 282). Этому особенному образу и посвящено настоящее исследование.

Кроме того, «скоморошеское» начало в творчестве Алексея Крученых до сих пор не попадало в поле внимания исследователей русского авангарда. Однако объектом изучения неоднократно становилось скоморошество в поэзии других участников группы «Гилея». Одним из первых скоморошескую традицию в поэзии авангардистов выявил И.П. Смирнов в статье «Место “мифопоэтического” подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского “Вот так я сделался собакой”» (1978). В ряду возможных интерпретаций исследователь указывает, что символическое превращение лирического героя в собаку может восходить к сюжету былины «Вавила и скоморохи», или, в глобальном смысле, традиции скоморохов наряжаться животными [Смирнов 1978, 200–201]. Более подробно проблема скоморошества в творчестве



Маяковского раскрыта в диссертации М.А. Галиевой «Трансформация фольклорной традиции в русской поэзии начала XX века: С.А. Есенин и В.В. Маяковский» (2016). Упомянутое выше ряженье в костюмы животных исследователь проследивает в трагедии «Владимир Маяковский» и поэме «Облако в штанах». В поэме же автор обнаруживает, что в речи лирического героя возникает экстатический катарсис, свойственный выступлениям скоморохов [Галиева 2016, 179, 185]. Помимо этого, скоморошество в его связи с погребальным комплексом проследивается в поэме «Человек» [Галиева 2016, 182].

Скоморох также становится персонажем поэтических текстов рубежа веков. Из них выделим стихотворение Л.Н. Трефолева «Грядущий скоморох» (1892). В нем человек будущего предстает именно в образе скомороха, который противопоставляет себя современному поэту:

“Несчастный! Ты мне незнаком.
Ты, вместе с Музой-наседкой,
Пел добродушно... петушком.
Мой смех – не твой! Он над долиной
Звучит с небес, как крик орлиный” [Трефолов 1958, 181].

Такое противопоставление очень созвучно идеям, высказанным футуристами два десятилетия спустя. Н.С. Выгон в докторской диссертации «Современная русская философско-юмористическая проза: проблемы генезиса и поэтики» (2000) называет смех скоморохов «способом преодоления косности, началом, рождающим новые отношения, новый взгляд на мир» [Выгон 2000, 376].

Кроме того, в 1930-е гг. Р.О. Якобсон, соавтор Крученых по сборнику «Заумная гнига», в своем курсе лекций «Формализм и современное русское литературоведение» представил «единую версию истории русской литературы от византийского средневековья, скоморохов и “Слова о полку Игореве” до своих современников, Маяковского и Хлебникова» [Якобсон 2011, 104]. О самом же Крученых литературовед вспоминал так: «У Крученых бывали <...> неожиданные, озорные сопоставления и колоссальное чувство юмора. Он замечательно декламировал и пародировал» [Якобсон 2012, 34].

Активный интерес ближайшего окружения Алексея Крученых к скоморошеству позволяет предположить, что и в творчестве будетлянина скоморошья традиция должна была оставить след. В кругу своих знакомых Крученых был известен не только как поэт, но и как библиофил и коллекционер редких изданий (об этом писали поэт М.М. Скуратов, купец-меценат А.А. Шемшурин и другие современники [Сухопаров 1992, 99; 243]), поэтому он вполне мог быть знаком со сборниками текстов скоморохов и посвященными им монографиями конца XIX – начала XX вв.

Самым ранним исследованием русского скоморошества считается небольшая статья И. Беляева «О скоморохах» (1854). Однако, на наш



взгляд, большой интерес представляет книга музыковеда, профессора Санкт-Петербургской консерватории А.С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (1889), наиболее обобщающая и популярная монография периода предмодернизма. О глубине и охвате исследования можно судить по тем задачам, которые ученый обозначает во введении: «Исследовать, в чем именно заключалось искусство скоморохов, рассмотреть характер их, разносторонность потешной их деятельности, отношение к ним народа, наконец – гибель и замещение их иными представителями музыкального искусства» [Фаминцын 1889, 2]. Таким образом, скоморохи, в понимании Фаминцына, оказываются близки футуристам своим антагонизмом в отношении искусства Нового времени. Кроме детального воссоздания жизни и образа скоморохов, Фаминцыну удалось собрать в монографии множество примеров скоморошских песен, былин и других фольклорных источников.

Следующим важным шагом в изучении скоморошества и смеховой культуры в целом стало издание в 1898 г. на русском языке книги французского профессора истории А. Газо «Шуты и скоморохи всех времен и народов». Помимо самого перевода монографии с французского языка издание содержало «дополнения из Сборника Кириши Данилова, из вышеназванной книги А.С. Фаминцына, из статьи, помещенной в “Историческом Вестнике” за 1888 год и др.» [Газо 1898, 4].

Помимо академических исследований, на рубеже XIX–XX вв. выходит ряд сборников прозаических и стихотворных текстов, стилизованных под скоморошеские. Отметим лишь некоторые из них: «Скоморох: Юмористический альбом с карикатурами (сцены, рассказы, стихотворения, шутки, остроты и проч.)» (1883); «Скоморох XX века: сборник русской и переводной юмористики в прозе и стихах» (1904); «Скоморох: юмористический сборник» (1910).

Итак, Крученых вполне мог быть знаком с этими текстами и, возможно, примерять на себя маску скомороха. Во всяком случае Харджиев изображает будетлянина в образе скомороха в трех стихотворениях «Крученыхиады»: «Звученых в чащобе...», «Дела виршеплетов – морока...» и «Чудовищный, но человечный...». Отметим, что все три произведения отсутствуют в текстах «Крученыхиады», переданных в архив самим будетлянином. Таким образом, они, скорее всего, были добавлены Харджиевым при подготовке печатного издания «Крученыхиады» в 1990-е гг. Первое из стихотворений выделяется не только объемом, но и детальностью образа. Приведем его текст полностью:

Звученых в чащобе
не пиво с тосчищи пивал,
а то и дело гусли пощипывал, –
не мог звуковым волхвованьем упиться.
Таинственно в лад подрагивали обе
его ноги,
а иногда – сердито стучали копытца,

и струны перебранивались, как враги.
С цветущих ветвей, с медоносных чашек
утреннюю славили зарю
хоры звениц, звонареек, звукашек,
подражающих Звукарю [Харджиев 2006, 432].

Стихотворение начинается со словослияния «Звученых», образованного, очевидно, от фамилии Крученых и слова «звук». Игра в переименование фамилии поэта была для Харджиева привычна: в текстах «Крученыхиады» встречаются «Кручик», «Чертеных», «Хынечурк» и проч. Прозвище «Звученых» выполняет несколько функций. Во-первых, поэзия представляется как музыка и пение; во-вторых, внимание читателя акцентируется на конкретном звуке «з», который футурист выделял из всех прочих в статье «Стихомет Зудиссимо» (1923) [Крученых 1923, 5], тем самым усиливая аллитерацию, являющуюся доминирующим приемом в первой части стихотворения.

Итак, Харджиев помещает лирического героя Звученых в чашу леса, где он «гусли пощипывал». Согласно Фаминцыну, гусли были «первоначальным, древнейшим инструментом скоморохов» [Фаминцын 1889, 1]. При этом игра на гусях показана делом веселым, так как противопоставляется питию пива «с тосчищи». Далее в стихотворении появится еще один традиционный национальный инструмент – копытца. При этом они «сердито стучали», а струны гуслей «перебранивались, как враги». Можно предположить, что издаваемые скоморохом воинственные звуки являются аллюзией на «грозную баячь», которую Крученых пропагандировал еще в статье 1913 г. «Слово как таковое» [Крученых, Хлебников 1913, 9].

В четвертой строке к мотиву скоморошества добавляется волхование. Эта параллель видится неслучайной. В 1914 г., когда Крученых и все кубофутуристы были на пике популярности, была опубликована брошюра И.Ф. Барщевского «Несколько слов из истории искусства скоморохов», в которой он утверждал, что скоморох «есть синоним “знахаря”, “волхва”, “кудесника”, “колдуна” и т.д.» [Барщевский 1914, 3]. Впоследствии теорию о том, что скоморохи – это наследники волхвов, подтверждали исследователи скоморошества А.А. Морозов в работе «Скоморохи на Севере» (1946) [Морозов 1946, 212–213] и А.А. Белкин в монографии «Русские скоморохи» (1975) [Белкин 1975, 30].

Кроме того, скоморошество и волхование схожи экстатическим состоянием вовлеченных в действие лиц. Подобные состояния исследователи смеховой культуры отмечали также у юродивых. Так, А.М. Панченко в статье «Смех как зрелище» (1984) писал: «Юродивый “шалует” с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится “возбудить” равнодушных “зрелищем странным и чудным”. По внешним приметам это зрелище сродни скоморошьему» [Панченко 1984, 84]. Поведение юродивых и представления скоморохов позволяют отнести их к фигурам «изначального мира», о которых Д.С. Лихачев и А.М. Панченко писали, что они «босы,



наги <...> не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости <...> кабак заменяет им церковь, тюремный двор – монастырь, пьянство – аскетические подвиги и т.д.» [Лихачев 1976, 16–17].

Об экстагических состояниях писал и сам Крученых. В сборнике 1913 г. «Взорваль» футурист утверждал, что к заумному языку человек прибегает в самые важные минуты жизни. Приводя в качестве примера речь хлыста Шишкова, автор называет подобный религиозный экстаз «подлинным выражением мятущейся души» [Крученых 1913, 23]. Возможно, на эту общую черту заумного творчества Крученых и песен скоморохов намекал Феофан Бука в еще одном стихотворении «Крученыхиады», противопоставляя будетлянина другим поэтам:

Дела виршеплетов – морока,
плюя, вспоминаешь о них,
Крученых стихом скомороха
в заумную тайну проник [Харджиев 2006, 438].

На близость скоморошества и юродства Харджиев указывает в другом стихотворении сборника: «...ты кто: страстотерпец увечный / иль вечный плясун-скоморох?» [Харджиев 2006, 468]. Несмотря на то что автор, казалось бы, противопоставляет эти фигуры, в Крученых, по его мнению, они сочетаются, ведь в первой строке того же произведения он называет будетлянина «чудовищным, но человеческим» [Харджиев 2006, 468].

В финальной части стихотворения «Звученых в чащобе...» песня Звученых подчиняет себе всю окружающую природу: ее подхватывают «хоры звениц, звонареек, звукашек» и славят зарю. Создавая своего рода кольцевую композицию, в этой части стихотворения поэт тоже использует прием словослияния. Теперь «звук» и «звон» сливаются со всем окружающим: синицами («звениц»), канарейками («звонареек»), букашками («звукашек»). Сам же Крученых получает новое прозвище Звукаря, чем Харджиев еще раз подчеркивает важность звука как такового в творчестве будетлянина.

Таким образом, сразу в трех стихотворениях Н.И. Харджиев создает детальный образ Крученых как скомороха. Вероятное знакомство футуриста с научной литературой о скоморохах позволяют предположить, что и сам будетлянин мог примеривать на себя эту маску, а значит, в «Крученыхиаде» мы видим именно рецепцию этого «амплуа» Крученых. В рецепции Харджиева нашло отражение национальное начало искусства скоморохов, которое, скорее всего, имело большую важность и для Крученых. Скоморошеский образ (так же, как использование фольклорной зауми, архаизирующих неологизмов и народного стиха) был элементом древней поэзии, которую пытался возродить будетлянин.



ЛИТЕРАТУРА

1. Барщевский И.Ф. Несколько слов из истории искусства скоморохов. Ростов-Ярославский: Тип. А. Барщевского, 1914. 8 с.
2. Белкин А.А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.
3. Выгон Н.С. Современная русская философско-юмористическая проза: Проблемы генезиса и поэтики: дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. М., 2000. 439 с.
4. Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов / пер. и доп. Н. Федоровой. СПб: Пар. тип. А.Л. Трунова, 1898. 310 с.
5. Галиева М.А. Трансформация фольклорной традиции в русской поэзии начала XX века: С.А. Есенин и В.В. Маяковский: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2016. 256 с.
6. Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М.: Типо-литография торгового дома «Я. Данкин и Я. Хомутов», 1913. 15 с.
7. Крученых А.Е. Взорваль. СПб: ЕУЫ, 1913. 29 с.
8. Крученых А.Е. Фактура слова: декларация: кн. 120-я. М.: Скоропеч. ЦИТ, 1923. 22 с.
9. Лихачев Д.С. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.
10. Морозов А.А. Скоморохи на Севере // Север: Альманах Архангельского отделения Союза советских писателей. Архангельск: Архангельское изд-во, 1946. С. 193–245.
11. Панченко А.М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72–153.
12. Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.
13. Сухопаров С.М. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1992. 166 с.
14. Трефолов Л.Н. Стихотворения / вступ. статья, подготовка текста И.Я. Айзенштока. Л.: Советский писатель, 1958. 383 с.
15. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб.: Тип. Э. Арнольда, 1889. 191 с.
16. Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. 557 с.
17. Якобсон Р.О. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. 304 с.
18. Якобсон Р.О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011. 280 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Morozov A.A. Skomorokhi na Severe [Buffoons in the North]. Sever: Al'manakh Arkhangel'skogo otdeleniya Soyuza sovetskikh pisateley [The North: Almanac of the



Arkhangelsk Branch of the Union of Soviet Writers]. Arkhangel'sk: Arkhangel'skoye izdatel'stvo Publ., 1946, pp. 193–245. (In Russian).

2. Panchenko A.M. *Smekh kak zrelishche* [Laughter as a Sight]. *Smekh v Drevney Rusi* [Laughter in Old Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 72–153. (In Russian).

3. Smirnov I.P. Mesto “mifopoeticheskogo” podkhoda k literaturnomu proizvedeniyu sredi drugikh tolkovaniy teksta (o stikhotvorenii Mayakovskogo “Vot tak ya sdelaetsya sobakoy”) [The Place of the “Mythopoetic” Approach to a Literary Work among Other Interpretations of the Text (about Mayakovsky's Poem “This is How I Became a Dog”)]. *Mif – fol'klor – literatura* [Myth – Folklore – Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 186–203. (In Russian).

(Monographs)

4. Barshchevskiy I.F. *Neskol'ko slov iz istorii iskusstva skomorokhov* [A Few Words from the History of Art of Buffoons]. Rostov-Yaroslavskiy, Tipografiya A. Barshchevskogo Publ., 1914. 8 p. (In Russian).

5. Belkin A.A. *Russkiye skomorokhi* [Russian Buffoons]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 192 p. (In Russian).

6. Famintsyn A.S. *Skomorokhi na Rusi* [Buffoons in Russia]. St. Petersburg, E. Arngol'd Publ., 1889. 191 p. (In Russian).

7. Gazo A. *Shuty i skomorokhi vsekh vremen i narodov* [Jesters and Buffoons of All Times and Peoples]. St. Petersburg, A.L. Trunov Publ., 1898. 310 p. (In Russian).

8. Jakobson R.O. *Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza* [The Budetlyanin of Science: Memoirs, Letters, Articles, Poetry, Prose]. Moscow, Gileya Publ., 2012. 304 p. (In Russian).

9. Jakobson R.O. *Formal'naya shkola i sovremennoye russkoye literaturovedeniye* [Formal School and Modern Russian Literary Criticism]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2011. 280 p. (In Russian).

10. Khardzhiyev N.I. *Ot Mayakovskogo do Kruchenykh: Izbrannyye raboty o russkom futurizme* [From Mayakovsky to Kruchenykh: Selected Works on Russian Futurism]. Moscow, Gileya Publ., 2006. 557 p. (In Russian).

11. Likhachev D.S. “*Smekhovoy mir*” *Drevney Rusi* [“The Laughing World” of Old Rus]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 204 p. (In Russian).

12. Sukhoparov S.M. *Aleksey Kruchenykh: Sud'ba budetlyanina* [Aleksey Kruchenykh: The Fate of the Budetlyanin]. Munchen, Verlag Otto Sagner, 1992. 166 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Galiyeva M.A. *Transformatsiya fol'klornoy traditsii v russkoy poezii nachala XX veka: S.A. Esenin i V.V. Mayakovskiy* [The Transformation of Folklore Tradition in Russian Poetry of the Early 20th Century: Sergey Yesenin and Vladimir Mayakovsky]. PhD Thesis. Moscow, 2016. 256 p. (In Russian).

14. Vygon N.S. *Sovremennaya russkaya filosofsko-yumoristicheskaya proza: Problemy genezisa i poetiki* [Modern Russian Philosophical and Humorous Prose: Problems



of Genesis and Poetics]. Dr. Thesis. Moscow, 2000. 439 p. (In Russian).

Катанаев Никита Сергеевич, Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков. Научные интересы: русский авангард, русский футуризм, творчество Алексея Крученых, самопрезентация Алексея Крученых, восприятие творчества Крученых его современниками.

E-mail: nikhumster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0632-4164

Nikita S. Katanaev, Moscow Pedagogical State University.

Postgraduate student at the Department of Russian Literature of the 20th–21st centuries. Research interests: Russian avant-garde, Russian futurism, Alexey Kruchenykh's poetry, his self-presentation, and perception by his contemporaries.

E-mail: nikhumster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0632-4164

М.А. Александрова (Нижний Новгород)

«СРЕДИ РОЗ...»: ФРОНТОВОЙ ЭЛИЗИУМ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Аннотация. Актуальность темы статьи как в историко-литературном аспекте, так и общетеоретическом плане определяется постоянством запроса на осмысление судьбы традиционных поэтизм, топосов, «вечных образов» (в том числе розы, элизиума, рая) в разновременных, меняющихся литературных контекстах. Перспективность флористической тематики засвидетельствована современным мировым литературоведением и междисциплинарными штудиями. Исследователи творчества Окуджавы, будучи представителями относительно молодого научного направления, решают разнообразные задачи, среди которых важное место занимает анализ лирических произведений и конкретных образов, репрезентирующих константы авторского художественного мира. Таковы многочисленные розы Окуджавы, принадлежащие к числу его заветных образов, символизирующие наследие «золотого века» в современности. Окуджава неизменно прибегал к формуле «стихи о розах», декларируя свою литературную независимость, отрицая советскую идеологию «поэт-гражданин». С другой стороны, классический поэтизм в лирике Окуджавы мог подвергаться парадоксальному переосмыслению, выполнять «остраняющую» функцию. Вниманием к этой стороне лирического мышления Окуджавы обусловлен выбор для рассмотрения стихотворения «Из фронтового дневника», где метафорическая роза играет ключевую смыслообразующую роль: «колючие ржавые розы» (взрывы на поле боя) предстают цветами смерти; сквозной мотив «цветения» превращает их в атрибут сумеречных полей элизиума. Опыт прохождения через смерть определяет экзистенциальную проблематику лирики Окуджавы. Текст анализируется в избранном ракурсе впервые.

Ключевые слова: Булат Окуджава; роза; элизиум; топос; контекст; «остранение».

М.А. Aleksandrova (Nizhny Novgorod)

“Amongst the Roses...”: the Frontline Elysium of Bulat Okudzhava

Abstract. The relevance of the topic of the article in the historical and literary terms, as well as in the theoretical aspect, is determined by the constant demand for interpreting the fate of traditional poetic images, “eternal images” (including a rose, Elysium, Paradise) in changing literature contexts. Both contemporary world literature studies and interdisciplinary studies employ actively floristic themes, recognizing the area as one of the most promising. Researchers of Okudzhava’s works, representatives of a relatively young scholarly trend, deal with various problems, among which an emphasis is put on the analysis of poems and specific images that represent invariable issues of the author’s artistic world. These are numerous roses of Okudzhava, which together with his sacramental images symbolize the inheritance of the so-called “golden

age” in modern times for the author. The poet used the formula “poems about roses” as a declaration of his literary independence, as an antithesis to the Soviet idea of “civic poetry”. However, the classical imagery in Okudzhava’s lyrics could be subject to a paradoxical rethinking, could have an unusual function. The choice of the poem “From the Frontline Diary” for analysis is justified by the key role the metaphorical rose plays in it. “Thorny rusty roses” (explosions on the battlefield) are the flowers of death; the cross-cutting theme of “blossom” turns them into an attribute of the crepuscular Elysium fields. The experience of passing through death determines the existential problems of Okudzhava’s lyrics. The text is analyzed from this point of view for the first time.

Key words: Bulat Okudzhava; rose; Elysium; topos; context; “estrangement”.

**«Вечные образы» и топосы
в современных флористических исследованиях**

Внимание современного литературоведения (как и других гуманитарных наук) к флористической образности в культуре разных эпох, в индивидуальной поэтике выдающихся творцов стимулировано прежде всего осознанием новой роли «старых» элементов художественного языка. М.Н. Эпштейн констатирует, что «усиление традиционности в поэзии 20-го века есть способ преодоления каноничности: канон задается, традиция выбирается»; отсюда иной (по сравнению с былыми эпохами) характер «вторичных» и «книжных» образов-мотивов: они «больше бросаются в глаза – именно потому, что “показаны”, индивидуально осмыслены и прочувствованы, а не просто присутствуют как неизбежная дань канонам. Эти мотивы выведены на уровень “сообщения”, а не оставлены в ряду “языковых” норм, и “книжность” их потому и заметна, что опредмечена и фактически преодолена» [Эпштейн 2006, 249].

Для европейских тематических конференций, семинаров, коллоквиумов последнего десятилетия («Цветы и сады в творчестве Жорж Санд», Париж, 2004; «Мифология садов от античности до конца XIX века», Бордо, 2006; «Язык цветов. Средства цветочной коммуникации», Эрфурт, 2013 и др.), для опубликованных по итогам их работы статей, коллективных монографий характерно стремление «акцентировать моменты слома традиций, обозначить точки изменений, происходящих в устоявшейся семантике образов цветов и растений» [Горбовская 2021, 8]. Особый интерес исследователей вызывает судьба древнейшего топоса сада в его связях с мифологией потустороннего мира:

Deux grands mythes sont à l’origine de la fondation de l’imaginaire des jardins en Europe: l’Éden et les Hespérides. Le topos du jardin bénéficiera aussi de toute la tradition mythologique du Royaume des Morts (В основе европейских садов как предмета творческого воображения лежат два великих мифа: Эдем и Геспериды. Топос сада обогатился также всеми мифологическими традициями Царства Мертвых) [Peulet 2006, 9].



Среди всех флористических образов, смыслообразующих для топики «садовой», «элизийской» и «райской», роза имеет особый статус. Само это слово безошибочно отмечается творческим и читательским сознанием в качестве «преимущественного носителя расширительного смысла» [Гаспаров 1993, 18]; в ряду множества значений самого «литературного» цветка, сохраняемых памятью культуры, наиболее активны те, которые рождены коллизией красоты и бренности, созерцанием *роз минутных* и доступной воображению *неувядаемой розы*. Это позволяло поэтам романтической эпохи наделять пейзаж с розами ощутимой двупланностью: в «райском уголке» земли угадывалась «страна блаженства» за чертой бытия [Эпштейн 1990, 134–140]. В XX в. Арсений Тарковский сделал центифолию – прославленную античными поэтами «розу о ста лепестках» (Луксорий) – атрибутом идеального мира детства; при этом он контаминировал элизиум и райский сад [Александрова 2020, 169–178]. Булат Окуджава, превративший розу в личный ностальгический символ, уподобил саду блаженства арбатский двор [Александрова 2008, 123–141]. Завершение мифологизации двора сообщило ему элизийскую призрачность:

В час, когда *распускаются розы*,
так остры обонянье и взгляд,
и забытые мной силуэты
в земляничных дворах шелестят...
[Окуджава 2001, 391; курсив в цитатах везде мой – М.А.].

В европейской традиции последние новации в изображении земного элизиума, эдема датируют рубежом XIX–XX вв.:

La fin de siècle se livre <...> à un retournement qui peut être perçu comme l'étape ultime de l'évolution de ce topos" (В конце века происходит поворот, который можно рассматривать как заключительный этап в эволюции этого топоса) [Peylet 2006, 15].

Исследования отечественной литературы дают основания для иных выводов: в лирике А. Кушнера, Л. Лосева, Ю. Кублановского, И. Бродского элизиум – интертекстуальный знак, отсылающий к русскому «золотому веку»; в диалоге (и полемике) с классикой ставятся вопросы, актуальные для современных поэтов [Четвертных 2013, 89]. В высшей степени парадоксальной актуализацией элизийского топоса следует признать стихотворение Окуджавы «Из фронтового дневника», а смыслообразующая метафора предстает совершенно необычной для его собственной поэтики розы.

«Язык розы» в лирике Булата Окуджавы

Окуджава принадлежит более двадцати стихотворений, где роза яв-



ляется центральным или значимым образом. В целом его поэтическая стратегия сочетает видимый консерватизм номинаций (розу часто сопровождает классический эпитет *красная*) с многообразием тематических и пространственно-временных контекстов заветного образа [Александрова 2021, 174–205]. Традиционные – прежде всего для пушкинской эпохи – частные символические значения розы находят отражение в лирике Окуджавы, но главным содержанием образа становится идея высших ценностей, отождествляемых с поэтическим наследием «золотого века».

Не случайно именно на «языке розы» излагал Окуджава свое понимание творческого призвания и независимости художника. В 1984 г. во время концерта в Севастополе из публики прозвучал дежурный вопрос о «творческом подарке» поэта-фронтовика к сорокалетию победы. Объяснив в очередной раз свое неприятие всякого рода обязательных тем, Окуджава добавил: «Может быть, я напишу *о розах*... И это будет хороший подарок» (цит. по: [Лезинский 2009]). В интервью 1987 г. советскому штампу «гражданственных стихов» также были противопоставлены «стихи о розе», нарушающие официальную иерархию ценностей [Окуджава 1987, 4–5]. Через десять лет после севастопольского эпизода интервьюер поинтересовался его пониманием гражданского высказывания в поэзии, и вновь прозвучал ответ: «А если человек пишет <...> стихи о розе, разве это не выражение гражданских чувств?..» [Эпельзафт, Мазин 2010, 157]. В логике Окуджавы *стихи о розе* отвечают сверхзадаче художника, неизменной со времен Пушкина: поверить реальность идеалом гармонии. Лишь единожды роза предстала в зловещем свете.

Цветы смерти

Стихотворение «Из фронтового дневника», впервые опубликованное в 1988-м (Окуджава датировал его 1970-ми гг.), до сих пор комментировалось скупко; «странность» текста словно бы останавливала исследователей. Поскольку поэтом не выдержан дневниковый прием достоверного воссоздания «реальной картины», заглавие признано «несколько обманчивым» [Зайцев 2003, 85] и даже трактуется как намеренная мистификация: «какие уж тут дневники, какая документальность? – страшная сказка», «мистерия» с участием аллегорических фигур [Дубшан 2001, 49]. Но слово *дневник* указывает лишь на исповедальность высказывания, тогда как образный строй определяется сложной позицией носителя речи: пребывая сразу в двух временах, он вооружен двойной оптикой, что позволяет возвести в символ впечатления солдата на смертном рубеже.

Если жанровое противоречие является мнимым, то диссонанс другого уровня входит в авторский замысел. «Поэтика гармонизированного сдвига» – стихового, словесного, семантического [Новиков 2007, 88], выражающая сущность творческой личности Окуджавы, не могла быть адекватна любой художественной задаче. Внутренний опыт, осознанный через тридцать лет после войны, потребовал радикальных семантических



сдвигов, которые можно описать в терминах теории «остраннения»: «Поэт <...> выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловый ряд» [Шкловский 1929, 79]; при этом читатель стихотворения «Из фронтового дневника» ощущает новизну («нахождение предмета в новом ряду» [Шкловский 1929, 80]) особенно остро – иначе, чем в других произведениях Окуджавы.

В первой же строфе элемент фронтового пейзажа – взрывы – «остранняется» перифразом, дающим начало сквозному мотиву:

В этом поле осколки как розги
по ногам атакующих бьют.
*И колючие ржавые розы
в этом поле со звоном цветут.*

И идет, не пристроившись к строю,
и задумчиво тычется в пыль
днем и ночью, верста за верстою
рядовой одноногий Костыль.

У полковника Смерти ошибки:
недостача убитых в гробах –
*у солдат неземные улыбки
расцветают на пыльных губах* [Окуджава 2001, 370].

Неземные улыбки расцветают на губах еще живых солдат, для которых цветут убийственные *ржавые розы*. Обреченному становится доступен взгляд на происходящее из вечности; отсюда и парад фантастических персонажей, бредущих военной дорогой:

Скоро-скоро случится такое:
уцелевший среди боя от ран,
вдруг запросит любви и покоя
удалой капитан Барабан.

И, не зная, куда и откуда,
он пойдет, как ослепший на свет...
«Неужели вы верите в чудо?!» –
поперхнется поручик Кларнет [Окуджава 2001, 370].

В споре Барабана и Кларнета угадывается «надежды маленький оркестрик», только изрядно расстроенный:

Прав ли он, усомнившись в покое,
разрушая надежду окрест?..



*Он, бывало, кричал не такое
под какой-нибудь венский оркестр* [Окуджава 2001, 370].

К «Песенке о ночной Москве» (1963) отсылает и одушевление музыкальных инструментов, и символический контраст тьмы и света, и мотив чуда. В прежнем оркестре Кларнет вел жизнеутверждающую партию – наперекор «свинцовым дождям»: «Кларнет пробит, труба помята, // фагот, как старый посох, стерт, // на барабане швы разлезлись... // *Но кларнетист красив, как черт!*» [Окуджава 2001, 245]. Знакомые образы в новом контексте – это «воспоминание о будущем»:

Мы еще его *вспомним*, наверно,
где-то рядом с войною самой,
как он пел откровенно и нервно...
Если сами вернемся домой.

Мы еще его *вспомним-помянем*,
как передний рубеж и обоз...
*Если сами до света дотянем,
не останемся здесь, среди роз* [Окуджава 2001, 371].

Благодаря «ступенчатому» разворачиванию иносказания *розы* воспринимаются и как принадлежность *этого поля* (где взрывы *цветут* в ночи), и как атрибут сумеречных полей элизиума.

Обращения современников к «элизийскому тексту» русской классики (Е.А. Четвертных) несомненно были известны Окуджаве, поскольку эта традиция представлена близкими ему поэтами (в частности, Александром Кушнером). Предположение о диалоге требует специальных разысканий, но типологическое сравнение в любом случае уместно. При всем разнообразии творческих стратегий поэтов оставалась в силе важнейшая функция элизиума: условность образа позволяла подняться над житейским, философски осмыслить собственную брэнность. Таков финальный жест автора неканонической элегии «Сентябрь выметает широкой метлой...» (1975): «Прощай, моя радость! <...> До царства Плутона, до высохших слез, // До блеклых, в цветах, элизийских полей!» [Кушнер 1978, 102]. Окуджава тоже выносит в сильную позицию финала образ потусторонних цветов; тем самым он одновременно пробуждает старинную «память образа» и утверждает новый смысл. Однако связь классической метафоры посмертия с проблематикой человеческой брэнности осложняется в контексте военной темы. Идея естественного в своей неизбежности конца сменяется вопросом об отношениях человека с *полковником Смертью*, загадочной персонификацией надличных сил.

Житейская река и райская дорога

Сближение элизиума и рая в их метафорической функции, подготовленное поэзией XIX в. (см. отдельные наблюдения: [Кибальник 1990]), в особенности Боратынским [Четвертных 2013], стало нормой для поэтического мышления XX в., но уже на других основаниях. Элизиум «конечный» (в отличие от элизийского / райского «начала» – детства) трактуется большинством современных поэтов иронически либо скептически [Четвертных 2013, 89–97]. Именно скептичностью сознания обусловлена «гадательная» номинация конечной цели жизненного пути: «*Рай* ли вдали <...> или плачущий светлый *элизий*...» [Лосев 2012, 346]. Окуджаву, соединявший в поздних стихах элизийскую и райскую атрибутику («К старости косточки стали болеть...», «Смилуйся, быстрое время...», «*Рай*» [Окуджаву 2001, 455–456, 481–482, 497]), иронизировал – с явной или скрытой горечью – над своим предчувствием неизбежного. Лишь в стихах о войне условное именование посмертия исполнено серьезности: ведь на фронте встреча со смертью уже состоялась. Отсюда еще одна фантастическая трансформация реальных впечатлений восемнадцатилетнего минотчика:

Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых,
сгорая в преддверии рая среди маршалов и рядовых,
когда они шумной толпой, в сиянии огненных стрел,
влекли и меня за собою... Я счастлив, что там не сгорел [Окуджаву 2001, 408].

Когда прошлое лишь вспоминается, смертный путь предстает утешительно-длинным: лирический герой, уже побывавший в преддверии рая, плывет затем по «житейской реке» к последней цели, встречая на своем пути «редкие красные розы» [Окуджаву 2001, 409]. Напротив, у солдата, обведенного смертным кругом, почти нет надежды отсрочить конец; этот смысл отчетливо выражен при помощи композиционного кольца: *розы цветут – среди роз*. Поэтому в стихотворении, близком по времени создания к «дневниковому», Окуджаву уподобляет возвращение с войны явлению теней, блужданию душ:

Где встречались мы потом? Где нам выпала прописка?
Где сходились наши души, воротясь с передовой?
На поверхности ль земли? Под пятой ли обелиска?
В гастрономе ли арбатском? В черной туче ль грозовой?
[Окуджаву 2001, 386–387].

Воплощение личной военной памяти неотделимо в творчестве Окуджавы от мысли о войнах прежних эпох. На единство рефлексии указывают не только аллегорические фигуры во главе с полковником Смертью. Очевидно эмоциональное созвучие «дневникового» стихотворения «Ба-

тальному полотну», «Старинной солдатской песне», «Песенке о молодом гусаре». Их объединяет чувство эфемерности существования в преддверии рая: «Где-то под ногами и над головами – // Лишь земля и небо»; «Живы мы покуда, фронтовая голь, // а погубим – райская дорога»; «И летят они в райские кущи // на конях на крылатых своих» [Окуджаву 2021, 343, 344, 400].

В период позднесоветского культа «золотого» XIX столетия давние войны считались «красивыми», «благородными», становились предметом любования [Александрова 2021, 285–305]. Современники, возведшие Окуджаву в ранг главного выразителя общественного «запроса на прошлое» [Александрова 2021, 13–31], приписывали ему также «ностальгию по <...> военной молодости» [Гордин 1978, 4] – что отнюдь не подтверждается объективным смыслом рассмотренных лирических высказываний. Родство всех войн, символизированное Окуджавой в мотиве *райской дороги*, проясняет внутреннюю логику превращения элизийских и райских роз поэзии «золотого века» в цветы смерти.

В рецепции Окуджавы розы перестают быть символом посмертного блаженства, но ореол эстетизма наследуют. *Колочие ржавые розы* передают замороженность героя стихотворения тем зрелищем, которое сулит ему гибель. Эстетическое чувство является сублимацией другого переживания: уцелевший на войне обречен всю жизнь оставаться «где-то рядом с войною самой» [Окуджаву 2021, 371], вдумываться в универсальную сущность пережитого.

Заключение

Булат Окуджаву, имевший репутацию «певца старины», стилизатора, в действительности стремился к синтезу ретроспективной и современной тематики ради обретения нового взгляда на канонизированные культурой явления, события, эпохи. Выражением общей тенденции его творчества и стало парадоксальное преобразование классического поэтизма. Благодаря «остраняющей» функции розы конкретная («дневниковая»), хранимая личной памятью картина предстала образом войны как таковой. Смелость метафорических ходов соразмерна отваге обобщающей мысли поэта: фронтовой элизиум – образ прохождения через смерть – порождает экзистенциальные вопросы, достояние живущего «после смерти».

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова М.А. «Райский сад» Тарковского и «райский двор» Окуджавы // Новый филологический вестник. М., 2008. № 1 (6). С. 123–141.
2. Александрова М.А. Античная роза в лирике Арсения Тарковского // Литература XX–XXI веков: проблемы поэтики / под ред. С.Н. Аверкиной. М.: Флинта, 2020. С. 169–178.
3. Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке».



М.: Флинта, 2021. 592 с.

4. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 5–44.

5. Горбовская С.Г. Образ растения во французской литературе XIX века: деактуализация многовековых традиций и формирование новой парадигмы: дис. ... д. филол. наук. СПб., 2021. 445 с.

6. Гордин Я. Любовь и драма Мятлева // Литературная газета. 1979. 1 янв. С. 4.

7. Дубшан Л.С. О природе вещей: [Вступит. ст.] // Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 5–55.

8. Зайцев В.А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М.: Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого, 2003. 272 с.

9. Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. 268 с.

10. Кушнер А.С. Голос: стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978. 128 с.

11. Лезинский М. О Булате Окуджаве замолвить словечко хочу (2009) // Международный портал авторской песни BARDS.RU. URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1462 (дата обращения: 28.08.2021).

12. Лосев Л. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. 600 с.

13. Новиков Вл. Роман с литературой. М.: Intrada, 2007. 280 с.

14. Окуджава Б. Авторская песня: кризис жанра? / Беседу вел И. Медовой // Советская культура. 1987. 28 апр. С. 4–5.

15. Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. 712 с.

16. Четвертных Е.А. Элизийский интертекст в поэзии конца XX в.: диалог с классикой // Филологический класс. Екатеринбург, 2013. № 4 (34). С. 89–97.

17. Шкловский В. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. 266 с.

18. Эпельзафт М., Мазин А. Два дня в беседах с «музыкальным человеком» // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7. М.: Булат, 2010. С. 138–174.

19. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

20. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М.: Высшая школа, 2006. 560 с.

21. Peylet Gérard. Introduction. *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. P. 9–19.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrova M.A. "Rayskiy sad" Tarkovskogo i "rayskiy dvor" Okudzhavy [Tarkovsky's Garden of Eden and Okudzhava's Paradise Yard]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, Moscow, 2008, no. 1 (6), pp. 123–141. (In Russian).

2. Chetvertnykh E.A. Eliziyskiy intertekst v poezii kontsa 20 v.: dialog s klassikoy [Elysian Intertext in the Poetry of the End of the 20th Century: the Dialogue with Classics]. *Filologicheskyy klass*. Ekaterinburg, 2013, no. 4 (34), pp. 89–97. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Aleksandrova M.A. Antichnaya roza v lirike Arseniya Tarkovskogo [Antique Rose in Arseny Tarkovsky's Lyrics]. *Literatura 20–21 vekov: problemy poetiki* [The Literature of the 20th – 21st Centuries: Issues of Poetics]. Moscow, Flinta Publ., 2020, pp. 123–141. (In Russian).

4. Epel'zaft M., Mazin A. Dva dnya v besedakh s "muzykal'nym chelovekom" [Two Days of Conversations with the "Musical Man"]. *Golos nadezhdy: Novoye o Bulate* [The Voice of Hope: New about Bulat], iss. 7, Moscow, Bulat Publ., 2010, pp. 138–174. (In Russian).

5. Dubshan L.S. O prirode veshchey [About the Nature of Things]. Okudzhava B. *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2001, pp. 5–55. (In Russian).

6. Gasparov M.L. Poetika "serebryanogo veka" [The Silver Age Poetics]. *Russkaya poeziya «serebryanogo veka», 1890–1917: Antologiya* [The Russian Poetry of the Silver Age, 1890–1917: Anthology]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 5–44. (In Russian).

7. Peylet Gérard. Introduction. *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 9–19. (In French).

(Monographs)

8. Aleksandrova M.A. *Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i mif o "zolotom veke"* [Bulat Okudzhava's Works and the Myth of the "Golden Age"]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 592 p. (In Russian).

9. Epstein M.N. "Priroda, mir, taynik vselennoy...": *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* ["Nature, the World, the Secret of the Universe...": The System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 303 p. (In Russian).

10. Epstein M.N. *Slovo i molchaniye: Metafizika russkoy literatury* [Word and Silence: The Metaphysics of Russian Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2006. 560 p. (In Russian).

11. Kibal'nik S.A. *Russkaya antologicheskaya poeziya pervoy treti 19 veka* [The Russian Anthological Poetry of the First Third of the 19th Century]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 268 p. (In Russian).

12. Novikov V.I. *Roman s literaturoy* [Romance with Literature]. Moscow, Intrada Publ., 2007. 280 p. (In Russian).

13. Shklovskiy V. *O teorii prozy* [About Prose Theory]. Moscow, Federatsiya Publ., 1929. 266 p. (In Russian).

14. Zaytsev V.A. *Okudzhava. Vysotskiy. Galich: Poetika, zhanry, traditsii* [Okudzhava. Vysotskiy. Galich: Poetics, Genres, Traditions]. Moscow, State Cultural Center-Museum of V. Vysotskiy Publ., 2003. 262 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Gorbovskaya S.G. *Obraz rasteniya vo frantsuzskoy literature 19 veka: deak-*



tualizatsiya mnogovekovykh traditsiy i formirovaniye novoy paradigmy [The Image of a Plant in the French Literature of the 19th Century: Deactualization of Centuries-old Traditions and the Formation of a New Paradigm]. PhD Thesis. St. Petersburg, 2021. 445 p. (In Russian).

Александрова Мария Александровна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова.

Кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., поэтика русской лирики, проблематика и поэтика русского исторического романа, творчество Булата Окуджавы.

E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5183-9322

Maria A. Aleksandrova, Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN).

Candidate of Philology (PhD), Associate Professor, Senior Researcher. Research interests: Russian literature of the 19th – 20th centuries, poetics of Russian lyrics, problems and poetics of the Russian historical novel, Bulat Okudzhava's works.

E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5183-9322



С.Ф. Меркушов (Москва)

ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ПЬЕСЫ «ОФЕНИ УШЛИ» Н. САДУР СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПОГРАНИЧНЫХ» ЧАСТЕЙ ТЕКСТА

(заглавие, пролог, эпилог)*

Аннотация. Исследовательское внимание сосредоточено на таких элементах оформления текста пьесы Н. Садур «Офени ушли», как заглавие, пролог, эпилог, причем в данном конкретном случае для их обозначения вводится рабочий термин «пограничные» части текста. Системная интерпретация указанного трехчастного сегмента позволяет проникнуть не только в глубинные, имплицитные слои «непосредственного» текста пьесы, но и открывает перспективные возможности для анализа семантической детерминации его сюжетной, образной, мотивной, лексической, структурной и метатекстуальной «пограничности». Так, например, инициационная модель развития сюжета пьесы предполагает появление «экстремальных» характеров: «пограничный» герой (Герман) проходит ряд испытаний, чтобы обрести силы для нового рождения, условно-метафорическая вариация которого репрезентирована на композиционной «границе» – в финале пьесы, а затем в эпилоге. Подобный способ трактовки с учетом в качестве доминанты семантики его структурных элементов требует междисциплинарного, «пограничного», подхода, который целесообразно применять и ко всему творчеству Н. Садур, представляющему собой также «пограничный» феномен отечественной литературы, сочетающий авангардистские и классические художественные установки. Вместе с тем «пограничность» пьесы опосредована спецификой «встроенности» драматургии Н. Садур в историко-литературный процесс, временем написания пьесы (2003–2007 гг.) и принятым в ней символично-аллегорическим методом художественного воплощения реальности 1990-х гг. с выходом на уровень планетарных обобщений. Наблюдается жанровая соизмеримость с трагедией и «вписанность» пьесы в широкий общекультурный контекст.

Ключевые слова: Нина Садур; русская драматургия; пролог; эпилог; заглавие; «Офени ушли».

* Публикация посвящена 150-летию Московского педагогического государственного университета.

S.F. Merkushev (Moscow)

The Experience of Reading N. Sadur's Play "Ofeni Are Gone" Through the Prism of Interpreting the "Borderline" Parts of the Text (Title, Prologue, Epilogue)**

Abstract. Our research attention is focused on such elements of text framing as are found in N. Sadur's play "Ofeni are Gone", namely the title, prologue, epilogue, and in this particular case, the working term "borderline" parts of the text is introduced to designate them. The systematic interpretation of this three-part segmentation allows us to penetrate not only the deep, implicit layers of the "direct" text of the play, but also opens up some opportunities for analyzing the semantic determination of its plot, figurative, motivic, lexical, structural and metatextual "borderlineness". For example, the initiatory model of the play's plot development presupposes the appearance of "extreme" characters: the "borderline" hero (Herman) undergoes a series of tests in order to gain strength for a new birth, the conditionally metaphorical variation of which is represented on the compositional "border" – in the finale of the play, and then in its epilogue. Such way of interpretation, considering the semantics of its structural elements as dominant, requires an interdisciplinary, "borderline" approach, which is advisable to apply to all the works by N. Sadur, which is also a "borderline" phenomenon of Russian literature, combining avant-garde and classical artistic installations. At the same time, the "borderline" of the play is mediated by the specifics of the "embeddedness" of N. Sadur's dramaturgy in the historical and literary processes, the time of writing the play (2003—2007) and the symbolic and allegorical methods of artistic embodiment of reality of the 1990s adopted in it with access to the level of planetary generalizations. There is a genre commensurability with that of tragedy and the "inscribability" of the play in a wide general cultural context.

Key words: Nina Sadur; Russian dramaturgy; prologue; epilogue; title; "Ofeni are gone".

Сопредельные основному художественному тексту (в нашем случае драматургическому) элементы традиционно рассматриваются в терминологической парадигме паратекста, являющегося общим понятием в кругу более узких: рамки, списка действующих лиц, ремарки и т.п. Структурирующая, смысло- и сюжетообразующая роль паратекста в драматургии подтверждена в исследованиях Ж. Женетта [Женетт 1998], П. Пави [Пави 1991], Н.И. Ищук-Фадеевой [Ищук-Фадеева 2001], С.О. Носова [Носов 2010] и др. Разработана теория паратекста, хотя до сих пор вопрос о его компонентах полемичен и дискуссионен [Титова 2019, 30]. В том числе по этой причине в данном исследовании наряду с закрепленными в литературоведении дефинициями мы используем более предпочтительный в контексте анализа пьесы «Офени ушли» Н. Садур конструкт «пограничные

части текста». Обоснованность интерпретации драматургического текста Н. Садур как такового во многом зависит от выбранного угла зрения, под которым анализируются его «пограничные» части. Благодаря их функционированию в текстуальном пространстве формируется семантический абрис той или иной пьесы и репрезентируются некоторые общие критерии поэтики автора. Заглавие, пролог и эпилог в «Офени ушли» могут рассматриваться как своего рода зеркальные смыслопорождающие «порталы», формирующие кольцевую сюжетную композицию пьесы. Подобный вариант функционирования обрамления частотен в творчестве Н. Садур, что способствует его изучению в русле неклассической эстетики.

Очевидная формальная связь драматургии Н. Садур с авангардом обсуждалась неоднократно. О.Н. Зырянова, к примеру, обуславливает ее спецификой фазисного развития русской литературы, причисляя творчество Н. Садур 1990-х гг. к постмодернистскому абсурду [Зырянова 2010, 13–16]. М. Липовецкий и Б. Боймерс называют драматические произведения Н. Садур среди текстуальных предтеч «новой драмы» [Липовецкий, Боймерс 2012, 55]. С другой стороны, творчеству Н. Садур свойствен выявленный А. Кобринским «тип причинности» ОБЭРИУтов (художественный синтез классического и инверсивного) [Кобринский 1999, 134–170]. Такая невозможность четкой дифференциации внутри одного течения произведений исследуемого автора позволяет говорить не только об их «пограничном» характере, но и причислять их к подлинной литературе, которая, как известно, вне рамок. Вместе с тем драматургическое творчество Н. Садур, наряду с тенденцией занесения его в контекст авангарда в разных проявлениях, можно позиционировать как вполне отвечающее классическим стандартам. А все это в совокупности снова накладывает на него отпечаток некой «рубежности» и, в частности, реализуется в драматических текстах – сюжетных переложениях произведений русской и зарубежной литературы («Брат Чичиков», «Панночка», «Памяти Печорина», «Влюбленный дьявол», «Фалалей», «Смертники» и др.). И в них, и в пьесах с полностью оригинальным сюжетом «ремарочная часть становится полноправным нарративным текстом» [Семенецкая 2007, 8] с сохранением своего рецепционно-коммуникационного значения, свойственного античной, ренессансной и просветительской драме.

Гипотетически «пограничный» сектор призван логизировать «непосредственный» текст пьесы «Офени ушли», поскольку заглавие, пролог и эпилог принято считать сегодня пространством манифестации авторской интенции [Титова 2019, 30]. Действительно, во всех трех указанных сферах текста содержатся ключи к его пониманию, которые тщательно скрыты автором, избирающим, что характерно, условно-метафорическую репрезентативность.

В прологе присутствуют устойчивые «культурные семы» [Маслова 2001, 48] *зимы и метели*. С одной стороны, они воспринимаются как конкретные культурно-исторические метафоры (*зима* и *метель* со свойственными русской классической литературе инфернально-онтологическими

** The publication is dedicated to the 150th anniversary of the Moscow Pedagogical State University.



коннотациями бесовского кружения и фатума). С другой, приобретают планетарный, космический масштаб переносного значения (корреляции *зимы / метели* и эсхатологических / хаотических ожиданий).

Образ мальчика кроме прочего конструирован с помощью идейно-семантических и нумерологических маркеров как «гармонически / созидательно» атрибутированный дурной творец дурного мира повторений («Мальчик лет 8 в нарядном костюмчике 60-х годов» [Садур 2015, 114] – цифры 8 и 6 как знаки вечности, возрождения и полноты). Перед нами неумелый автор / творец (ребенок / мальчик), бессознательно, сумбурно и безуспешно пытающийся регулировать энтропию / хаос (праздник / метель): «Мальчик спрыгнул со стула и убежал. Метель осталась одна» [Садур 2015, 115]. Мальчик-демиург не в состоянии осознать своих действий: традиционный уклад русской жизни / культуры, характерный для XIX в., предстает в мрачных и тусклых тонах («<...> вьюга злилась? / На мутном небе мгла носилась. <...>» [Садур 2015, 115]), сменяется тоталитарной организацией мира / текста, базирующейся на оппозиционных началах («А из нашего окна Площадь Красная видна! А из вашего окошка – только улицу немножко!» [Садур 2015, 115] (курсив наш – С.М.)) и в итоге в очередной раз принимает совершенно безумные конфигурации, справиться с которыми можно только деструктивно («Вот *опять* повсюду карлики! Карлики вылезают, плохие! <...> Убей карликов!» [Садур 2015, 115] (курсив наш – С.М.)).

Справедливо в прологе видеть и реализацию развернутой метафоры о преэсхатности – «карлики на плечах гигантов», ведущей свою историю от эпохи Средневековья и ретранслируемой в текст пьесы:

ЗИНА. Наше Дракино низенькое, Тит Германович. Ты поверх нас смотри. <...>

ЗИНА. Через нас смотри в даль. Мы пригнемся. <...>

ТИТОВ. Почему я временами гном? Карлообразный. Хоть и богатый. Я все книжки прочитал опаленные. Одно и то же – все ищут простора. А сами – гномы. [Садур 2015, 129–130].

«Офени» в пьесе – в некотором роде персонификация хранителей русской традиционной культуры, те самые «гиганты». С их «уходом» возникает брешь в храме отечественной культуры, которую силится «заделать» «карлики» от искусства.

После описания персонажей следует ремарка с указанием времени действия – «Наши дни» [Садур 2015, 114]. Безусловно, в прологе переданы эсхатологическая атмосфера и рефлексия рубежа веков: пьеса написана в 2003–2007 гг., вслед ушедшей эпохе 1990-х гг. с ее поисками новых форм реальности и ощущением распада связи времен. Но, как мы увидели, там воссоздана трансцендентальная картина *вечно* пребывания мира в его надтреснутости и культуры в ее надломленности. Для детализации этой картины используются маркеры повторяемости («Вот *опять* повсюду



карлики!» [Садур 2015, 115] (курсив наш – С.М.)); демонстрации «предночного» часа вселенной (обращение к «вечору» при чтении стиха: «МАЛЬЧИК. (*Обращаясь к “Вечору”*)» [Садур 2015, 115]) и т.п. Последовательность и частотность применения знаков хроноса повсюду в пьесе парадоксально обнаруживают собственную факультативность и вместе с тем обязательность, актуализируя фактор условности времени и эксплицируя вневременность происходящего («наши дни» в прологе как указание на то, что все имеет место быть всегда). В пьесе аспект онтологического понимания времени объективирован в образе Андрейки, забывшем свой возраст, но живущем будто бы в бесконечности: «У царя, помню, у Николая Второго – вот такие усы! Или у Первого? Который глазастый еще был? <...> Ври, Андрейка, ты столько не живешь! <...> Живу» [Садур 2015, 129–130].

Итак, прежде всего отыскивается эффективная семиотическая альтернатива: пролог становится знаковым полем, где содержатся источники мотивов и образов, получающих дальнейшую рефлексию и образующих своего рода паттерны пьесы. Так, прослеживается связь образов «мальчика лет 8» [Садур 2015, 114] и Германа Титова через мотивы чтения, книг и огня. Первый читает стихотворение «большому жаркому празднику» [Садур 2015, 114], хаотизирует пространство и открывает ящик Пандоры с карликами, затем зовет на помощь отца; второй также вносит дисбаланс в жизнь деревенских, часто отождествляет себя с «гномом карловидным» [Садур 2015, 128], постоянно акцентируя внимание на отце; один из первых и центральных монологов Германа посвящен сжиганию, вынесению из огня и чтению книг.

Заглавие пьесы, рассматриваемое нами сквозь призму укоренившейся в литературоведении терминологии «свернутого текста и его сильной позиции» [Арнольд 1978, 23–31], представлено глагольной конструкцией, имеющей общее значение направления движения, хотя конечный пункт движения не определен. Во-первых, перед нами множественное число субъекта действия – «офени» – одна из номинаций торговцев-разносчиков, чья деятельность осуществлялась на пространстве Российской империи, но свое происхождение они вели из Владимирской губернии. Скорее, здесь более всего выражена семантическая соотнесенность словоформ «офеня» и «феня», тогда как аспект смысловой корреляции с происхождением самих обозначаемых так людей практически редуцирован. Имеется в виду не единожды отмеченная исследователями историко-культурологическая, а также лексикологическая, связь офеней и уголовной среды: вторая до некоторой степени восприняла у первых их тайный язык [Трохимовский 1866, 559–593]. Хотя в пьесе не используется лексика, которая могла бы напоминать «феню», все-таки во многом «сокровенный» язык применяется, часто смысл диалогов приходится дешифровать. Это характерно и для других пьес: Н. Садур магически работает со словарем, подобно А. Введенскому конструируя иероглифику лексических форм, когда лексема в том или ином контексте приобретает особое семантическое напол-



нение, главным образом сочетающееся со значением концептов «время», «бог», «смерть» [Герасимова 2013, 9] («Я уже снова заговорил, а он – бродит. Эхо. Оно не понимает, что существует время и воля пославшего его. Оно думает – оно мой голос. А я давно уже отрекся от него. Я уже изменился. Постарел. Я уже даже уснул. Все. Сплю. Эхо – ты осталось совсем одно <...>» [Садур 2015, 145]). Возможно, выбор заглавия инициирован еще и тем, чтобы вновь указать на эту общую преемственность тайного и криминального посредством акцентирования генетического аспекта: во Владимирской земле находится центральная тюрьма для особо опасных преступников.

Если мы обратимся к книге А. Андреева (Шевцова) «Мир Тропы. Очерки русской этнопсихологии» [Андреев 2006], то увидим еще один потенциальный вариант толкования слова «офени», значимый в рассматриваемом контексте. Автор последовательно проводит мысль о серьезной духовной и мистической основе института офеней, практически соответствовавшего «малым этническим и вероисповедальным сообществам» [Андреев 2006, 3] с собственной ритуаликой, но исчезнувшего с развитием капиталистического производства. Офени, как доказывает А. Андреев, активно занимались трансцендентным поиском ответа на бытийные и аксиологические вопросы, через постановку которых в человеке проявляется Дух: «Кто я? Откуда я *пришел* и куда должен *уйти*?» [Андреев 2006, 62] (курсив наш – С.М.). Так что в заголовке пьесы *уйти* – значит не просто покинуть какое-то место, даже не удалиться навсегда, оставить этот мир. Здесь может быть принципиальнее недосказанность, выраженная в пропуске экспликации «пункта назначения». Вероятно, офени сильнее обычных людей осознавали неизбежный финальный факт ухода / перехода в инобытие (т.е. вместе с тем факт продолжения пути). С подобными суждениями соотносится сюжетная канва пьесы. Один из вариантов интерпретации таков: в «непосредственном» тексте репрезентирована посмертная / сновиденческая / галлюцинаторная реальность, в которую попадает осевой персонаж Герман Титов (точнее, его душа / астральное тело). Это подтверждается разнообразными примерами семиосферы пьесы: тело Титова в эпилоге; погребальный «антураж» возникновения Титова в деревне; многозначная условность топоса и образной системы в целом; девятикартинная / девятидневная структура, развивающая идею о мытарствах души после смерти, – пьеса как своеобразная «книга мертвых», и проч. В тексте проступает символическая экзистенциальная картина постперестроечного периода, что уточняется, в частности, введением ассоциируемой с Германом «бизнес»-атрибуции, а это, в свою очередь, увязывается с упомянутой исторической подоплекой «ухода» офеней (народнение капиталистической формации). Одна из примет реальности «новой России» 1990-х гг. претворяется в мотиве притязания Титова на дом «деревенских». Желание его уничтожить аллегорически может соотноситься с «философскими» принципами офеней, которые «считали, что мы не в себе, не хозяева в собственном доме <...>» [Андреев 2006, 64]. Но именно офени вызывают к



жизни новое купеческое сословие: пьеса кульминируется изображением мистического действия, спровоцированного раскаянием Германа и связанного с его новым рождением в посмертии / смертью в реальности.

Эпилог в отдельных чертах зеркален прологу и в нем перекодируются некоторые образы пьесы. Атмосфера действия теперь как будто приближена к XXI столетию, но внимание читателя снова сосредоточено на зиме и метели. Зарисовка с трупом Германа Титова в позе эмбриона на скамейке отсылает не просто к резонному в свете прочитанного объяснению тождественности сна / смерти и рождения, но и к более изобретательному. Ставшая в данной вселенной фельдшером Елена Николаевна слышит последнюю фразу Титова: «Если нажать на грудину, последний воздух выходит из легких и слова получаются. <...> Он сказал, что офени ушли» [Садур 2015, 165, 164]. Наблюдаем очередной аспект взаимосвязи с рецепцией организации офеней, консолидирующей в себе тайное знание: «Исходя из того, что тело – створожившееся сознание, офени сделали вывод, что звук издается не голосом или веществом, а сознанием, пусть створожившимся. Следовательно, можно заставить звучать любое сознание, используя для этого легкие. <...> умение умирать светло было одним из вершинных искусств жреческой науки, сохраненной скоморохами и офенями» [Андреев 2006, 6].

Разнообразно разворачивается «пушкинская» тема в пьесе: начиная с декламации «версии» стихотворения «Зимнее утро» в прологе и заканчивая кульминационным решением с «Пушкиным», встречу с которым вспоминает Андрейка. Проникающая в текст «идея Пушкина» обнаруживается в узловых сюжетных моментах, часто концентрируется в образах и семантически связывается с «идеей Некрасова». Приведем пример антропонимических аналогий, отсылающих к романтической проблематике и мотивам фортуны, характерным для произведений обоих классиков: антропонимы персонажей «Пиковой дамы» А.С. Пушкина (Германн) и «Коробейников» Н.А. Некрасова (Тит) соединяются у Н. Садур в имени и фамилии Германа Титова, неоднократно трансформируемых как остальными действующими лицами, так и самим автором (то «ТИТОВ.», то «ГЕРМАН.» перед текстом реплики; «Герман Титович», «Тит Германович» в речи Зины и т.п.). За счет всего этого репрезентирована метафизика личности Германа и обозначена «пограничная» организация образной структуры пьесы. Синхронность «функционирования» сразу в двух и/или нескольких ролях с разными именами и в разных обликах позволяет говорить о таком свойстве персонажей Н. Садур, как «симультианность», что наблюдается далеко не только в «Офени ушли». Например, в пьесе «Чардым» уже в представлении состава действующих лиц отображена эта тенденция: «Анна Иванова (она же Рысь, Старуха, Девочка 5 лет)» [Садур 2015, 277]. В том числе поэтому и актуализирована определенная генетическая связь литературных персонажей, обуславливающая общие рубежность и преемственность, формально-содержательное сближение творчества авторов XIX и XX–XXI вв.

Отметим здесь же закономерность опосредующих космическую тему



пьесы ассоциаций героя с советским космонавтом, вторым человеком в космосе Германом Титовым. Монологи Титова-персонажа нередко выстроены как воспоминания об умершем отце – сотруднике КГБ. Текст-монолог пятой картины – об урне с прахом отца, которая ждет «запуска в космос» – можно интерпретировать как девальвированную в устах Германа модель идей основоположника русского космизма Н. Фёдорова о бессмертии, воскрешении отцов и освоении ими околоземного пространства. Речь Германа, во многом пародийная вследствие нарочитой возвышенности и квинтесценции, тяготеет к монологической и способствует его рецепции как трагического персонажа. О связях монологической формы речи и жанровой формы трагедии писал В.И. Тюпа: «Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности “одного” от “всех”, принципиально монологична. Прозаическое слово, чреватое стилистическим разноречием, чуждо трагедии» [Тюпа 2011, 186]. «Трагедийность» в пьесе Н. Садур, возможно, достаточно карикатурна, несмотря на присутствие базисного для трагедии внешнего признака конфликта – смерти главного героя, однако исследование явной жанровой сопряженности (через персонажа и его речевые особенности) рассматриваемой пьесы с трагедией могло бы войти в круг задач другой работы.

Обобщим сказанное. Использование в заглавии пьесы слова «офени», менее распространенного, чем «коробейники», отсылает не столько к его трафаретному значению «бродячие торговцы», сколько к онтологическому пониманию – «носители сокровенного знания». Маркируется некая идея времени и мира, иллюстрирующая космологическую циклическую воспроизводимость. Сюда включаются все онтологические и экзистенциальные аспекты, начиная с культуры и заканчивая материальным бытом. Вероятно, общая сменяемость и повторяемость зависит от так называемого *прихода и ухода* офеней, что выводит ситуации пьесы на универсальный уровень. То, что офени «ушли», трактуется и положительно, и отрицательно, но как безусловный закон вселенной, ведь «исчезновение» может предполагать и «возвращение». Таким образом, перед нами так называемое «кульминационное» заглавие с семантикой «пограничности» – репрезентации пересечения границы.

Диспозиция пролог / эпилог («вход» / «выход») обнаруживает зеркальный модус: генерируется композиция обрамления, благодаря которой иллюстрация мировой цикличности получает внешнюю фиксацию. Пролог / эпилог в целом представляет собой экспликацию творения как минимум трех взаимопроникающих ипостасей вселенной, принимающих вид фантомов, которые практически невозможно соотносить с тем, что принято называть объективной реальностью. Это культурно-исторический, космический (в широком смысле) и текстуальный фантомы. В прологе / эпилоге выражена особая космологическая концепция, во многом репрезентирующая постмодернистское восприятие текста / страны / мироздания как дискретной бесконечно копируемой квазидействительности. Стремление



гармонизировать мир / жизнь посредством привнесения культуры / просвещения / традиционных ценностей, воплощаемое в прологе в условной форме попытки рассказать знаменитое пушкинское стихотворение, оборачивается интенсификацией смятения, прерываемой временным наступлением иллюзорного порядка с соответствующей культурной схемой, чтобы затем превратиться в полнейший хаос с бегством творца. При этом основная содержательная идея пролога может заключаться не только в идентификации «пограничного» этапа развития вселенной / культуры с его естественной циклическостью, но и в тезисе о том, что в хаотических стихиях кроется изначальная причина творчества.

Интерпретация «пограничных» элементов помогает осмыслить основную проблему пьесы «Офени ушли»: проблему соотношения культуры и цивилизации, представляемую в притчевой форме на художественном фоне воспроизводимой «русской», «российской» квазиреальности. Благодаря трактовке семантического ядра пьесы, представленного ее заглавием, прологом и эпилогом, можно выявить ряд художественных закономерностей, структурирующих не только данный текст, но и расширяющих ракурс исследовательских горизонтов внутри творчества Н. Садур как такового. Так, перспективными в плане литературоведческого анализа кажутся повторяющиеся формально-содержательные аспекты заглавий / прологов / эпилогов других пьес, где могут быть пунктирно репрезентированы сюжетные модели «непосредственного» текста, источники реализации механизмов симультанного существования одного и того же персонажа в разных качествах, а также контуры общей идейно-тематической и мотивной тенденциозности текста.

Наконец, можно говорить о «пограничности» драматического текста Н. Садур в целом, что подразумевает не просто его существование на стыке авангарда и классики, но уже пребывание на границе объяснимого и необъяснимого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А. Мир тропы. Очерки русской этнопсихологии. СПб.: Тропа Троянова, 2006. 374 с.
2. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. №4. С. 23–31.
3. Герасимова А. Об Александре Введенском // Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2013. С. 7–27.
4. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
5. Зырянова О.Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Красноярск, 2010. 22 с.
6. Ищук-Фадеева Н.И. Репарка как знак театральной системы: К постановке проблемы // Драма и театр: Сборник научных трудов. Вып. 2. Тверь: ТвГУ, 2001. С. 5–16.
7. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного



авангарда XX века: дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. СПб., 1999. 311 с.

8. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

9. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001. 208 с.

10. Носов С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. ... дис. к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2010. 20 с.

11. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

12. Садур Н. Чудная баба. М.: АСТ, 2015. 320 с.

13. Семеницкая О.В. Поэтика сюжета в драматургии Нины Садур: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Самара, 2007. 20 с.

14. Титова Е.В. Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. №2. С. 30–40.

15. Трохимовский Н. Офени // Русский вестник. 1866. Т. 63. №5–6. С. 559–593.

16. Тюпа В.И. Трагедия // Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. С. 176–186.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Arnol'd I.V. Znachenije sil'noy pozitsii dlya interpretatsii khudozhestvennogo teksta [The Importance of a Strong Position for Interpreting a Literary Text] *Inostrannyye yazyki v shkole*, 1978, no. 4, pp. 23–31. (In Russian).

2. Titova E.V. Dramaturgicheskij paratekst: k postanovke problemy [Dramaturgical Paratext: Towards the Formulation of the Problem] *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznanije. Kul'turologiya"*, 2019, no. 2, pp. 30–40. (In Russian).

3. Trokhimovskiy N. Ofeni [Pedlars]. *Russkiy vestnik*, 1866, vol. 63, no. 5–6, pp. 559–593. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Ishchuk-Fadeyeva N.I. Remarka kak znak teatral'noy sistemy: K postanovke problemy [Remarks as a Sign of Theatrical System: Towards the Formulation of the Problem] *Drama i teatr: Sbornik nauchnykh trudov* [Drama and Theatre: Collection of Scientific Papers]. Issue 2. Tver, Tver State University Publ., 2001, pp. 5–16. (In Russian).

5. Gerasimova A. Ob Aleksandre Vvedenskom [About Alexander Vvedensky]. *Vvedenskiy A. Vse* [All]. Moscow, OGI Publ., 2013, pp. 7–27. (In Russian).

6. Tyupa V.I. Tragediya [Tragedy]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, Akademiya Publ., 2011, pp. 176–186. (In Russian).



(Monographs)

7. Andreyev A. *Mir tropy. Ocherki russkoy etnopsikhologii* [The World of the Trail. Essays on Russian Ethnopsychology]. St. Petersburg, Tropa Troyanova Publ., 2006. 374 p. (In Russian).

8. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Moscow: Izdatelstvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. 944 p. (Translated into Russian from French).

9. Lipovetskiy M., Boymers B. *Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty "novoy dramy"* [Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of the So-Called "New Drama"]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012. 376 p. (In Russian).

10. Maslova V.A. *Lingvokul'turologiya* [Linguacultural Studies]. Moscow, Akademiya Publ., 2001. 208 p. (In Russian).

11. Pavi P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theatre]. Moscow, Progress Publ., 1991. 480 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Kobrinskiy A.A. *Poetika "OBERIU" v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka* [The Poetics of "OBERIU" in the Context of the Russian Literary Avant-garde of the 20th Century]. Dr Thesis. St. Petersburg, 1999. 311 p. (In Russian).

13. Nosov S.O. *Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya khudozhestvennogo prostanstva v drame* [Paratext as a Means of Constructing Artistic Space in Drama]. PhD Thesis Abstract. Tver', 2010. 20 p. (In Russian).

14. Semenitskaya O.V. *Poetika syuzheta v dramaturgii Niny Sadur* [The Poetics of the Plot in Nina Sadur's Dramaturgy]. PhD Thesis Abstract. Samara, 2007. 20 p. (In Russian).

15. Zyryanova O.N. *Poetika absurda v russkoy drame vtoroy poloviny XX – nachala XXI vv.* [The Poetics of the Absurd in the Russian Drama of the Second Half of the 20th – early 21st Centuries]. PhD Thesis Abstract. Krasnoyarsk, 2010. 22 p. (In Russian).

Меркушов Станислав Фёдорович, Московский педагогический государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX – XXI веков. Научные интересы: современная литература, культурная антропология.

E-mail: stas2305@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1447-3584

Stanislav F. Merkuшов, Moscow Pedagogical State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Literature of the 20th – 21st centuries. Research interests: modern literature, cultural anthropology.

E-mail: stas2305@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1447-3584



И.С. Леонов (Москва)

СПЕЦИФИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЕ XXI В.

(на материале рассказа протоиерея Александра Шантаева
«В праздник»)

Аннотация. В статье исследуются особенности изображения повседневности в современной приходской прозе. Являясь разновидностью православной художественной литературы, занимающей определенную нишу в современном литературном процессе, приходская проза в большей степени ориентирована на знакомство читателя с повседневной жизнью сельских церковных общин как специфической социокультурной средой; она характеризуется типичным спектром сюжетных моделей, устойчивой системой образов, ориентацией на цикличность церковного календаря. При этом данный литературный феномен обладает своеобразной амбивалентностью: в нем выявляется как соотносительность персонажей с повседневностью, так и тенденция к преодолению ими привычного, закономерного, узнаваемого. С опорой на позицию Б. Вальденфельса, указавшего на сосуществование в обыденной жизни процессов «оповседневнивания» и «преодоления повседневности», в статье анализируется рассказ протоиерея Александра Шантаева «В праздник». В результате было выявлено, что персонажи произведения находятся в ситуации постоянного преодоления границы привычной и «надповседневной» пространственно-временных парадигм. Этому способствует наличие в тексте богослужебного (литургического) хронотопа, а также мотивного комплекса *путь / встреча / обряд*. Преодоление повседневности раскрывается благодаря редукции мотива пути в финале рассказа, трансформации мотива встречи, наделяя его дополнительным смысловым оттенком, связанным с богослужебно-обрядовым контекстом.

Ключевые слова: повседневность; приходская проза; мотив пути; мотив встречи; богослужебно-обрядовый хронотоп; творчество протоиерея Александра Шантаева.

I.S. Leonov (Moscow)

The Specificity of Everyday Life in the Parish Prose of the 21st Century (Based on the Story of Archpriest Alexander Shantaev “On a Holiday”)

Abstract. The article examines the features of the image of everyday life in contemporary parish prose. Being a kind of Orthodox fiction that occupies a certain niche in the modern literary process, parish prose is more focused on introducing the reader to specific socio-cultural environment; it is characterized by a typical range of plot models, a stable system of images, and a focus on the cyclical nature of the church calendar. At the same time, this literary phenomenon has a peculiar ambivalence: it reveals the cor-



relation between the characters and everyday life, as well as the tendency for them to overcome the familiar, natural, recognizable situations. The article analyzes the story of Archpriest Alexander Shantaev “On a Holiday” based on B. Waldenfels’ concept, according to whom in everyday life the processes of “alerting” and “overcoming everyday life” coexist. As a result, it is revealed that the characters of the story are in a situation of constantly overcoming the boundaries of the ordinary and ‘a superior everyday’ space-time paradigms. This is facilitated by the presence in the text of the liturgical (liturgical) chronotope, as well as the motivic complex *path / meeting / rite*. Overcoming everyday life is revealed through the reduction of the motif of the path in the final story, the transformation of the motif of the meeting from the social to the sacred vector, giving it an additional semantic shade – related to the liturgical and ceremonial contexts.

Key words: everyday life; parish prose; the motif of the way; the motif of the meeting; liturgical chronotope; the works of archpriest Alexander Shantaev.

В современном гуманитарном знании особое значение приобретают исследования, связанные с анализом категории повседневности. Данная категория рассматривается с позиции различных наук: истории, социологии, философии, культурологи, лингвистики и других. Не является исключением и литературоведение, обращаясь к изучению специфики отражения картин повседневной жизни в литературно-художественных текстах.

В настоящей работе основное внимание будет уделено особенностям изображения повседневной реальности в российской приходской прозе XXI в. Данное литературное явление возникло и развивается в недрах современной православной художественной литературы, основные содержательные и художественные параметры которой раскрываются в исследованиях отечественных ученых и критиков.

В настоящее время литературоведы предлагают различные подходы к изучению православной художественной прозы. М.С. Краснякова разработала классификацию типов сюжета православной литературы сегодняшнего дня, включающую паломнический, монастырский и семейно-бытовой [Краснякова 2016]. А.А. Моторина рассматривает православную прозу как одно из явлений кризисной эпохи, в которой по-особому изображается внутреннее состояние человека. При этом исследователь выявляет вполне закономерные параллели между историко-культурными реалиями рубежа XIX–XX вв. и современностью, нашедшие отражения в литературных текстах духовных писателей [Моторина 2018]. Н.В. Пращерук акцентирует внимание на генезисе православной литературы, соотнося данное явление с феноменом древних учительных книг, патериков, а также наследием святителя Игнатия Брянчанинова. Кроме того, исследователь отмечает, что «Развитие православного направления в литературе связано и с процессами трансформации современной массовой культуры в целом» [Пращерук 2018, 6]. Поэтика творчества ведущих представителей современной православной прозы в контексте традиций теоцентрического миропонимания – предмет изучения С.С. Бойко [Бойко 2020].



Очевидно, что современная православная литература – явление многоаспектное в тематическом, жанровом и стилевом планах. В целях выявления и систематизации основных содержательных и художественных параметров данного литературного явления была предложена классификация, опирающаяся на принцип отбора и презентации литературного материала. В рамках данной классификации выявляются и обосновываются три разновидности православной художественной словесности XXI в.: миссионерская, приходская и монастырская проза [Леонов 2019].

Приходская проза является наименее исследованным явлением в рамках указанного литературного феномена. Однако же следует признать ее глубокое историко-культурное значение, этнографический потенциал и художественно-стилистическую уникальность. В отличие от миссионерской прозы, разрабатывающей сюжетно-композиционные модели мировоззренческой эволюции персонажа, данное литературное явление лишено установки на дидактизм, полярность оценок, изображение персонажей в парадигме *неверие – кризис – вера*. Если внутреннее состояние героя миссионерской прозы стремится к трансформации, подвержено изменениям, порой связанными с разрешением какой-либо болезненной ситуации (физический недуг, одиночество, смерть близких людей, крушение системы ценностей), то в произведениях приходской литературы на первый план выходит внешняя (порой кажущаяся) стабильность и предсказуемость. Основным материалом, нашедший отражение в приходских очерках и рассказах, связан с жизнью сельской церковной общины как особой социокультурной средой. Система образов, как правило, включает священнослужителя, его ближайших помощников, членов прихода, товарищей из числа духовенства и мирян, а также случайных знакомых. День сельского священника складывается из событий богослужебного цикла, церковных обрядов, совершаемых в храме и на дому (для сельской действительности на первый план выходят обряды пред- и посмертного циклов: исповедь, причастие, соборование умирающих односельчан, отпевание, панихида), хозяйственных забот по ремонту храма, встреч с различными людьми и т.д. Подобная стабильность, предсказуемость, отчасти цикличность, связанная во многом с особенностями церковного календаря, определяет жизнь представителя сельского духовенства и позволяет говорить об особой значимости категории «повседневность» именно для приходской разновидности православной художественной словесности XXI в.

В первую очередь, необходимо определить, что следует понимать под термином «повседневность». Учеными предлагаются несколько подходов к пониманию этого явления, от соотнесения ее с категориями «синкретизма» и «универсальности», до признания за ней низшего, «эрозивного», «греховного» начала, противопоставленного истинной человеческой реальности. Анализ имеющихся подходов содержится в работе В.В. Корнева «Проблематизация категории “повседневность”» [Корнев 2008]. М.В. Капкан приводит следующие характеристики повседневности: «Повседневное – это рутинное, упорядоченное, привычное, типичное, субъективное,

близкое. Повседневность обязательна, неотменима для человека» [Капкан 2016, 8–9].

Важный тезис формулирует Бернхард Вальденфельс: «Обыденная жизнь не существует сама по себе, а возникает в результате процессов “оповседневнивания” (Veralltaglichung), которым противостоят процессы “преодоления повседневности” (Entalltaglichung)» [Вальденфельс 1991, 40]. Ученый отмечает: «Повседневность – это дифференцирующее понятие, которое отделяет одно явление от другого. Границы и значения выделенных сфер изменяются в зависимости от места, времени, среды и культуры» [Вальденфельс 1991, 40]. Следуя данной логике, можно предположить, что среда современного российского сельского духовенства обладает определенным набором характеристик, позволяющим говорить об особой, свойственной только этой среде повседневности, которая по ряду параметров будет отличаться не только от повседневности светских людей, но, например, от жизни городской священнической корпорации, монашеской общины, представителей церковно-административных кругов.

Отдельно следует остановиться на мысли Б. Вальденфельса о сопоставлении повседневного как привычного, близкого и упорядоченного и неповседневного как явления, выходящего за границы привычного мира: «На границах хорошо знакомого мира нас подстерегает неизвестное и неожиданное, маня нас и пугая одновременно. Часто неизвестное является нам в тонком соединении внезапного и могущественного» [Вальденфельс 1991, 42].

Если учесть, что жизнь любой православной общины, в первую очередь, определяет богослужебная (литургическая) практика, то уместно говорить о том, что приходская литература отражает выход человека за пределы повседневной реальности. Во время участия в богослужениях для члена церковной общины особое значение приобретают такие категории как «жизнь», «смерть», «время», «вечность», на которые указывает Б. Вальденфельс, размышляя о преодолении человеком границ повседневного и упорядоченного.

Писатель и этнограф протоиерей Александр Шантаев определяет жизнь православного прихода как неразрывное единство множества граней, среди которых выделяется богослужебно-литургическая доминанта, а также иные стороны, в большей степени соотносимые с повседневностью: «Церковный приход по своей оси представляет участие верных в совершении главнейшего и первейшего христианского Таинства – Евхаристии, а всеми прочими сторонами и гранями распахнут в актуальную действительность, открыт всему фронту истории и народной культуры» [Шантаев 2004, 11]. Этим, с точки зрения автора, определяется специфика сельской приходской среды как своеобразного сегмента социума, обладающего, с одной стороны, тенденцией к закрытости, ритуалистичности, особому восприятию пространственно-временных характеристик, а с другой, напротив, стремящегося к взаимодействию с широким спектром социокультурных явлений.



Таким образом, повседневность приходской жизни включает явления внебогослужебного характера, связанные с бытовыми и социальными аспектами жизни сельской общины: строительство и ремонт храма, семейная жизнь пастыря, обустройство его на новом месте служения, ежедневное общение с прихожанами или другими священнослужителями, проведение приходских собраний и т.д. Сюда же могут быть отнесены закреплённые в данном приходе традиции встречи праздников, особенности церковного этикета и многое другое, свойственное как всему церковному организму, так и определяющее жизнь каждой конкретной общины.

В настоящей работе предлагается рассмотреть специфику отражения категории «повседневность» в рассказе А. Шантаева «В праздник». Произведение может быть рассмотрено отдельно, а может в контексте повести «Соборование», частью которой является. Повесть включает три небольших рассказа: «В праздник», «Епархиальное собрание» и «Соборование» (заглавие финальной части совпадает с заглавием всего произведения). Рассказы объединены общей темой – жизнь сельских православных общин и духовенства в конце XX в. Особое значение в системе персонажей повести имеет образ протоиерея Трифона Пересветова, который становится примером искреннего священнослужителя, наделяется в некоторой степени чертами героя житийной литературы. Воспоминания об отце Трифоне – центральном персонаже рассказа «В праздник» – во многом определяют ход мыслей персонажей ее последующих частей. Обращаясь к художественному времени, отраженному в произведении, следует отметить, что между событиями первой и последующих глав проходит несколько десятилетий. Глава «В праздник» обращает читателя к приходской реальности позднего советского периода; в «Епархиальном собрании» и «Соборовании» раскрыты явления эпохи активного возрождения церковной жизни, которая приходится на последнее десятилетие XX в.

В данной работе основное внимание будет уделено характеру категории повседневность в рассказе «В праздник», в котором наблюдается тонкое сочетание явлений повседневности и противоположенных им тенденций. Выявить подобное можно на примере трех ключевых мотивов: *пути, встречи и обряда*.

В рассказе повествуется о посещении протоиереем Трифоном престарелой прихожанки Татьяны, лишенной возможности по причине возраста и болезнью самостоятельно посещать храм, с целью исповеди и причащения женщины накануне праздника Рождества Христова. С учетом акцента на праздничный хронотоп встреча персонажей может восприниматься читателем в контексте мотива чуда, характерного для жанра святочного рассказа.

Мотив пути находит отражение в сюжетно-композиционной структуре рассказа, который включает следующие элементы: *возвращение священника из храма домой – сборы к Татьяне – путь к дому прихожанки – исповедь и причащение женщины – появление священника в храме, начало праздничного богослужения*.



Первые три звена обозначенной цепи способствуют раскрытию образа священника сугубо в рамках категории повседневности, в русле семейно-бытового и социального контекстов. Отчасти детализировано показаны хлопоты отца Трифона по дому (кормил кур и собаку), спор с женой по поводу старого подрясника и примирение с ней, сборы к Татьяне. При этом обращает на себя внимание специфика внешней характеристики персонажа («Батюшка засопел еще громче», «Чмокнул супругу в голову», «Натянул выцветшую бордовую скуфью с заметной рыжиной» [Шантаев 2015, 86]), а также обращение к нему жены без использования принятых формул православного этикета («Куда это ты, Трифон Иванович?» [Шантаев 2015, 85]).

Путь священника к дому Татьяны также показан в повседневном контексте, включающем череду встреч, реплик, адресованных знакомым односельчанам, краткий разговор с соседом, заход в сельпо. В данном ключе автор передает обрывки фраз священника и односельчан, содержащие специфические для деревенской среды обращения, номинации, междометия («Здравствуй, Марья», «Ох, и то правда, батюшка родимый...») [Шантаев 2015, 85]).

Постепенный переход от повседневного к неповседневному становится очевиден в момент встречи пастыря с Татьяной. Следует заметить, что сама повседневность, в которой живет одинокая старая женщина, не соотносится с повседневностью большинства ее односельчан, с миром которых соприкасался отец Тихон во время своего краткого путешествия. Таким образом, ситуации пути и встречи в данном произведении оппозиционны по отношению друг ко другу. Эта разница становится заметной при первом же описании дома Татьяны: «...он дошагал до окраины села, направляясь к потемневшей и покосившейся от времени избышке, какую всякий раз рисуют в иллюстрациях к сказке о рыбаке и рыбке...» [Шантаев 2015, 88]. Обращение к сказочным образам не является здесь случайным. Очевидно, что автор пытается показать особый, выпадающий из круга повседневности мир, в котором живет Татьяна. Усиливает подобное впечатление и акцент на том, что дом старухи находится на окраине села, на отсутствие дороги к нему из-за нерасчищенных сугробов. Создается впечатление, что микромир пожилой женщины полностью слит с миром природы, а любые связи с привычным человечески пространством оказываются для него утраченными: «Рядом с домом, на чистом снегу, нарушенном только пунктирным росчерком какого-то юркого зверька <...> не было заметно ни одного человеческого следа» [Шантаев 2015, 89]).

Если в конце своего пути священник оказывается на границе реальной и сказочной повседневности (в данном случае наблюдается переключки с произведением А. Шантаева «Бабка-живулька»), то в момент встречи с прихожанкой преодоление повседневности осуществляется уже согласно христианско-мировоззренческому вектору, более свойственному приходской литературе.

Встреча священника с Татьяной также проходит на условной границе



повседневного и неповседневного: среди прочих предметов, находящихся в комнате пожилой женщины, отец Трифон обращает внимание, что «На столе у постели теплился фитилек в плоской баночке» [Шантаев 2015, 90]. Это наблюдение способствует возникновению его внутреннего отклика: «А все же бабка ждала меня» [Шантаев 2015, 90]. Образ горящего фитилька приобретает в рассказе символическое значение, становится связующей нитью между безрадостной повседневностью, в которой живет одинокая старуха, и близким ей церковно-литургическим топосом.

Мотив обряда (шире – богослужебно-обрядовый комплекс мотивов), специфичный для приходской прозы, в наибольшей степени раскрывает степень преодоления человеком границы повседневного и неповседневного. Во время совершения исповеди «Татьяна перечисляла обычные старушечьи грехи, а отец Трифон слушал ее, прикрыв глаза и не перебивая *до ему одному ведомой меры* (курсив наш – И.Л.)...» [Шантаев 2015, 91]). Очевидно, что в православно-мировоззренческом контексте понятия «обычные старушечьи грехи» и «одному ведомая мера» противопоставлены друг другу. Первое в большей степени указывает на стереотипный и повторяющийся характер ситуации, второе связано со спецификой самого обряда и тем, как его воспринимают участники. В дальнейших эпизодах преодоление переход от повседневного к «надповседневному» становится еще более заметным. Об этом свидетельствует ряд дополнительных мотивов, свидетельствующих о внутренней трансформации пожилой женщины. Речь идет о мотивах *молитвы* («После ухода священника Татьяна долго стояла у икон, шепча вперемешку обрывки молитв, которые помнила, много и часто осеняя себя крестным знаменем» [Шантаев 2015, 92]), *преодоления физической слабости* (находит силы зажечь дрова в печи), *преодоления временных границ* («В памяти всплывали бесконечно яркие и счастливые образы времен ее юности – синее ночное поле, кони, запряженные сани, пахнущее сухим цветом сено, разбросанное на церковном полу...») [Шантаев 2015, 92-93]). Очевидно, что после ухода священника Татьяна не сразу возвращается к привычному образу жизни; ее внутреннее состояние свидетельствует о преодолении ей границы повседневности.

Подлинное преодоление повседневности отцом Трифоном наблюдается в финале рассказа. Повествователь совершает достаточно резкий переход от изображения дома Татьяны к храмовому пространству, которое становится своеобразной точкой пересечения привычного и специфического, связанного с литургическим контекстом. Следует отметить, что если путь священника к дому Татьяны показан детализированно и соотнесен с целым рядом повседневных эпизодов, то стремительное появление священника в храме полностью выпадает из череды повседневных событий.

При этом храмовый локус также показан двойственно: он соединяет в себе два пространства – социальное и богослужебное. На социальное, повседневное указывает следующая зарисовка: «На другом конце села, на паперти, горит лампочка в жестяном колпаке. Двери церкви распахнуты настежь; напуская морозный пар, внутрь входят люди...» [Шантаев 2015,



93]. Богослужебный контекст, свидетельствующий о преодолении персонажем рамок повседневности, изменении пространственно-временного вектора, раскрывается в алтарном локусе: «В огненном алтаре, в клубах благовонного дыма отец Трифон, величественный и торжественный, похожий сейчас на библейского пророка, возглашает начало службы» [Шантаев 2015, 93].

Подобная смена акцентов с повседневного на неповседневное становится возможным благодаря возникающей в финале произведения редукции мотива пути и усилению акцентов на мотиве обряда. Кроме того, наблюдается трансформация мотива встречи, который утрачивает социальное наполнение.

Таким образом, персонажи приходской литературы, в первую очередь священнослужители и их прихожане, сосуществуют в парадигме *повседневность / неповседневность*. При этом данные категории представлены как иерархично, так и в гармоничном единстве. Первое связано с тем, что богослужебно-обрядовый вектор существования православной церковной общины является доминантным и определяющим ее суть. С другой стороны, в приходской прозе, уделяющей большое внимание внебогослужебной стороне приходской действительности, повседневность не только не признается «низкой», «греховной», но воспринимается как необходимая часть жизни данного сегмента социума. Это приводит к мысли, что в процессе изучения современной православной прозы перспективным становится вопрос о разработке такого понятия как «приходская повседневность», а также выявление его содержательных и художественных параметров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С.С. Мир глубинной упорядоченности, или от чего отличается теоцентрическая проза // Жанрово-стилевые искания в мировой литературе. Материалы Всероссийской научной конференции. Астрахань: Астраханский государственный университет, 2020. С. 225–231.
2. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социо-Логос. М.: Прогресс, 1991. С. 39–50.
3. Капкан М.В. Культура повседневности. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2016. 110 с.
4. Корнев В.В. Проблематизация категории «повседневность» // Известия Алтайского государственного университета. 2008. № 2 (58). С. 85–90.
5. Краснякова М.С. Современная православная проза: генезис, основные мотивы, типология сюжетов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Воронеж, 2016. 22 с.
6. Леонов И.С. Православная художественная проза XXI века: типология и поэтика: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2019. 38 с.
7. Моторина А.А. Русская художественная проза XX – начала XXI века: изображение духовного состояния человека в кризисную эпоху: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2018. 26 с.



8. Пращерук Н.В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2018. 116 с.

9. Шантаев Александр, священник. Асина память: рассказы из российской глубинки. М.: Никея, 2015. 256 с.

10. Шантаев Александр, священник. Священник. Колдуньи. Смерть. Этнографические очерки сельского прихода. М.: Благо, 2004. 240 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kornev V.V. Problematizatsiya kategorii «povsednevnost'» [The Problematicization of the “Everyday Life” Category]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 2 (58), pp. 85–90 (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Boyko S.S. Mir glubinnoy uporyadochennosti, ili Ot chego otlichayetsya teocentricheskaya proza [The World of Deep Orderliness, or What Distinguishes Theocentric Prose]. *Zhanrovo-stilevyeyeskaniya v mirovoy literature. Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [Genre and Style Search in World Literature. Materials of the All-Russian Scientific Conference]. Astrakhan', Astrakhanskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2020, pp. 225–231. (In Russian).

3. Val'denfel's B. Povsednevnost' kak plavil'nyy tigl' ratsional'nosti [Everyday Life as a Melting Pot of Rationality]. *Sotsio-Logos* [Socio-Logos]. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 39–50. (In Russian).

(Monographs)

4. Kapkan M.V. *Kul'tura povsednevnosti* [The Culture of Everyday Life]. Ekaterinburg, Ural State University Publ., 2016. 110 p. (In Russian).

5. Prashcheruk N.V. *Sovremennaya dukhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika*. [Contemporary Spiritual Prose: Traditions, Meanings, Poetics]. Ekaterinburg, Ural State University Publ., 2018. 116 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Krasnyakova M.S. *Sovremennaya pravoslavnaya proza: genezis, osnovnyye motivy, tipologiya syuzhetov* [Modern Orthodox Prose: Genesis, Main Motifs, Typology of Plots]. PhD Thesis Abstract. Voronezh, 2016. 22 p. (In Russian).

7. Leonov I.S. *Pravoslavnaya khudozhestvennaya proza 21 veka: tipologiya i poetika* [The Orthodox Prose of the 21st Century: Typology and Poetics]. Dr. Thesis Abstract. Volgograd, 2019. 38 p. (In Russian).

8. Motorina A.A. *Russkaya khudozhestvennaya proza 20 – nachala 21 veka: izobrazheniye dukhovnogo sostoyaniya cheloveka v krizisnuyu epokhu* [The Russian Prose of the 20th – Beginning of the 21st Century: The Spiritual State of a Person in the Time of Crisis]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2018. 26 p. (In Russian).



Леонов Иван Сергеевич, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы. Научные интересы: история русской литературы новейшего времени.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

Ivan S. Leonov, Pushkin State Russian Language Institute.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of World Literature. Research interests: history of Russian literature of Modern times.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

Компаративистика
Comparative Studies

Е.А. Соловьева (Ростов-на-Дону)

**ПЕРЕДАЧА НЕКОТОРЫХ ВОЕННЫХ РЕАЛИЙ
ВО ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДАХ XIX В.
РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

Аннотация. В настоящее время все более актуальным становится исследование индивидуального стиля переводчика и его позиции по отношению к собственному и авторскому текстам. На материале пяти переводов романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» выполненных в XIX в., автор описывает особенности переводческих решений и анализирует их возможную взаимосвязь с экстралингвистическим контекстом. Авторами переводов, составивших эмпирический корпус, являются: А.А. Столыпин (Монго), Ж.-М. Шопен, Э. Шеффтер, К. Мармье, А. де Вилламари. Методологической основой исследования послужило понятие «тематической сетки» произведения, которое позволяет трактовать наиболее частотные лексические единицы, актуализирующие военные реалии как одни из ключевых элементов, формирующих пространственно-временной континуум романа, тесно связанный с периодом Кавказской войны. Предметом анализа, реализованного в семантико-функциональном аспекте, стали лексические единицы, переводческая интерпретация которых отличается вариативностью, поскольку именно они могут рассматриваться в качестве одних их наиболее релевантных элементов индивидуального стиля переводчика. Результаты анализа демонстрируют особенности воспроизводимости избираемых переводчиками французских эквивалентов, приводящие к различному воссозданию в переводных текстах «тематической сетки» анализируемого сегмента архитектоники романа. Исследование также обозначает основные факторы, способствующие появлению феномена лексической вариативности, и свидетельствует о важности изучения экстралингвистического контекста, способного оказывать влияние на особенности принимаемых переводчиками решений.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов; «Герой нашего времени»; военные реалии; перевод; индивидуальный стиль переводчика; лексическая вариативность; французский язык.

Е.А. Solovyeva (Rostov-on-Don)

**Rendering Some Military Realities in the 19th Century
French Translations of Mikhail Lermontov's Novel
“A Hero of Our Time”**

Abstract. A recent “hermeneutic turn” in translation research marks an intense interest in studying a translator’s attitude towards his own and the original texts along with a translator’s individual style. The author describes specific features of translator’s choices on the basis of five 19th century translations of M.Yu. Lermontov’s “A Hero of Our Time” and analyzes the link between the choices and an extra-linguistic context. The authors of the translations comprising an empirical corpus are A.A. Stolypin (Mongol), J.-M. Chopin, E. Scheffter, X. Marmier, A. de Villamarie. The theoretical framework draws on the concept of the “thematic grid” of a literary work which allows to regard the most frequent lexical units denominating military realities as one of the key elements for creating the artistic space-time textual continuum closely interrelated with the Caucasian War. The subject of analytical scrutiny, executed in semantic-functional aspect, is the lexical units giving rise to a variability in translator’s interpretations since it is these units that could be considered as one of the most relevant parameters of translator’s individual style. The results of the analysis demonstrate some features of reproducibility of lexical choices throughout the translated texts and its contribution to the recreation of the “thematic grid” of the analyzed segment of the novel’s architecture. The study also identifies the main factors contributing to the emergence of lexical variability, and highlights the importance of studying extra-linguistic context that could influence the nature of translator’s choices.

Key words: M.Yu. Lermontov; “A Hero of Our Time”; military realities; translation; individual translator’s style; lexical variability; the French language.

Введение

Фундаментальная проблематика литературного перевода не может быть сведена исключительно к лингвистическим аспектам. Она лежит на сложном перекрестке философии бытия, герменевтики и лингвистики и во многом обусловлена неизбежным конфликтом между стремлением человека к постижению абсолютной истины и присущей ему субъективностью мировосприятия. Достижение «эквивалентности при существовании различия» [Jacobson 1959, 233] зависит не только от языковой компетентности переводчика, но также определяется его способностью воспринимать художественные образы, имплицативные смыслы и референции, т.е. те составляющие литературного произведения, которые тесно связаны с понятием его «уникальности» или «аутентичности». По мысли В. Беньямина, оригинал не статичен, он видоизменяется во времени, приобретая свою «аутентичность» по мере существования в культурных измерениях сменяющихся исторических эпох и традиций [Benjamin 2008, 71–78]. Поэтому, несмотря на то что каждый профессиональный перевод раскрывает ори-



гинальный текст заново, он лишь имитирует подлинник, указывая на связь с ним посредством различных «форенизирующих намеков» [Микшуров 2013, 21], выбор которых зависит от воли переводчика. Значительное влияние на переводческие решения могут также оказывать социальные установки переводчика, его аудитория [см.: Brisset 2004], а также принимаемые в обществе взгляды на перевод и конвенциональную норму, которой он должен соответствовать.

По данным причинам все более актуальным становится исследование роли переводчика как «переводящего субъекта» [Berman 1995, 60; Veals 2014], его индивидуального стиля и позиции по отношению к собственному и авторскому текстам. В рамках дескриптивного направления традуктологических исследований, рассматривающих в наиболее общем виде стиль переводчика как мотивированную и воспроизводящуюся «манеру» (или «способ») перевода [Saldanha 2011, 30–31], предпринимаются попытки объективизации его описания путем использования количественных методов анализа [см.: Kenny 2006; Lynch, Vogel 2018]. Приходит понимание важности сравнительного изучения феноменов, выявляемых в переводных текстах, созданных в сопоставимых условиях [Saldanha, O'Brien 2014, 67], и мы эту позицию разделяем. В этом аспекте ретроспективный анализ переводов, близких ко времени создания текста оригинала, представляет несомненный научный интерес.

Методология исследования

Действие романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» отсылает к 30-м гг. позапрошлого столетия и тесно связано с периодом Кавказской войны. Исходя из положения о том, что повторяющиеся в произведении слова играют роль его «тематической сетки» и содержат основную художественную информацию [Арнольд 1984, 7], мы рассматриваем неоднократно воспроизводящиеся лексические единицы (далее ЛЕ), номинирующие военные реалии, как одни из заметных культурно-исторических маркеров пространственно-временного континуума романа. Соответственно, их адекватное воспроизведение в переводном тексте является важным для воссоздания авторского замысла. Наиболее интересным представляется исследование ЛЕ, переводческая интерпретация которых отличается определенной множественностью, поскольку именно они в наибольшей степени отражают, по нашему мнению, когнитивный опыт переводчика и могут рассматриваться в качестве релевантных элементов его индивидуального стиля. Анализ обозначенного лексического материала позволяет оценить особенности переводческих решений и выявить возможные причинно-следственные связи с экстралингвистическим контекстом, что и составляет цель настоящей работы.

Объем эмпирической выборки составил 380 микроконтекстов. Ввиду наличия лакун в переводных текстах, для исследования были отобраны только ЛЕ, устойчиво воспроизводящиеся во всех анализируемых пере-



водах. Дополнительно подчеркнем, что анализ показателей частотности в оригинале и переводах служит для демонстрации тенденций, а не для сравнения абсолютных величин.

Материалы исследования

Основным источником русскоязычного текста послужило академическое издание произведений М.Ю. Лермонтова 1954–1957 гг. [Лермонтов 1957]. Для исключения возможных разночтений, мы также обращались к изданию 1843 г. [Лермонтов 1843] и текстам первопечатных журнальных публикаций [Лермонтов 1839а; Лермонтов 1839б; Лермонтов 1840].

Уже к концу XIX в. было предпринято девять попыток перевода романа на французский язык, причем переводные тексты значительно варьировались по своему объему и содержанию [Кандель 1962; Шульц 1883]. Мы останавливаемся на анализе пяти переводов, выбор которых обусловлен как личностью переводчиков, в частности, их знакомством с реалиями России, так и полнотой и качеством самих переводов [Шульц 1883]. Из исследования были исключены: перевод 1845 г., выполненный в форме вольной компилированной интерпретации (автор *Louis-Antoine Léouzon le Duc*); перефразированный перевод 1863 г. (автор *Eugène de Lonlay*), а также переводы с доподлинно неизвестным авторством 1846 и 1880 гг., опубликованные во французских периодических изданиях *L'Illustration* и *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche* («Тамань»).

Корпус переводных текстов составили:

1) самый первый перевод романа на французский язык, принадлежащий перу *Алексея Аркадьевича Столытина (Монго)* (1816–1858) – двоюродного дяди и сослуживца М.Ю. Лермонтова. Перевод был опубликован в 1843 г. в парижской газете «*La Démocratie pacifique*» [AAS 1843] под общим заглавием «*Un héros du siècle, ou les Russes dans le Caucase*» («Герой века, или Русские на Кавказе»). Содержит все части произведения, за исключением предисловия М.Ю. Лермонтова ко второму изданию романа 1841 г. Ранее данный перевод не становился предметом пристального лингвистического исследования;

2) перевод 1853 г., выполненный *Жаном-Мари Шопеном (Jean-Marie Chopin, 1796–1870)* – французским литератором, который длительное время жил в России, состоял личным секретарем русского посла в Париже князя А.Б. Куракина, а также является автором книг о России [Русская культура и Франция 1937, II, 651]. Заглавие произведения интерпретировано достаточно вольно – «*Bela, ou Un héros de notre époque. Nouvelle circassienne*» («Бэла или герой нашей эпохи. Черкесская повесть»). Переведены с некоторыми пропусками все части романа, включая предисловие ко второму изданию. Перевод был впоследствии переиздан в 1873 г.;

3) перевод 1855 г. *Эдуарда Шеффтера (Edouard Scheffter, годы жизни и подробности биографии не выявлены)*. Перевод имеет собирательное название «*Petchorine ou un héros d'aujourd'hui, scènes de la vie russe dans*



le Caucase» («Печорин или сегодняшний герой, сцены из русской жизни на Кавказе»). Он появился в номерах газеты «Le Mousquetaire: journal de M. Alexandre Dumas» [ES 1855], издаваемой Александром Дюма-отцом, который в то время активно способствовал популяризации русской литературы. Предисловие ко второму изданию романа и глава «Фаталист» в переводе отсутствуют.

4) перевод 1856 г., озаглавленный «Un héros de notre temps» («Герой нашего времени») [ХМ 1856]. Его автором стал французский писатель и переводчик *Ксавье Мармье* (Xavier Marmier, 1809–1892). К. Мармье посещал Россию, живо интересовался ее культурой, переводил произведения русских классиков [Русская культура и Франция 1937, I, LVIII]. Перевод оценивался критиками как один из лучших [Шульц 1883, 469] и был дважды переиздан (в 1865 и 1889 гг.). Предисловие ко второму изданию романа и глава «Фаталист» пропущены, а предисловие к «Журналу Печорина» передано с купюрами;

5) перевод 1884 г. *Альбера де Вилламари* (Albert de Villamarie, биографические данные о переводчице отсутствуют) [ADV 1884]. Однако этот перевод является одним из наиболее полных, содержит все части произведения без существенных пропусков. Он имеет заглавие «Un héros de notre temps» («Герой нашего времени») и выдержал несколько изданий в конце XIX – начале XX вв. (в 1887, 1888 («Княжна Мери»), 1904, 1922 гг.). А. де Вилламари также является автором переводов лермонтовского «Демона» и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина.

Особенности интерпретации военных реалий романа в переводных текстах XIX в.

Лексика, актуализирующая военные реалии первой половины XIX в. широко представлена в романе. Многие реалии воспринимаются различными переводчиками однообразно и не демонстрируют существенных различий при передаче в пространство принимающего языка. Например: *казак* (cosaque или Cosaque), *драгунский капитан* (capitaine de dragons), *майор* (major – перевод в соответствии с узусом эпохи), *пистолет* (pistolet), *пуля* (balle), *ружье* (fusil), *мундир* (uniforme), *эполет* (épaulette), *кинжал* (poignard), *шпага* (épée). Однако интерпретация других демонстрирует более заметное разнообразие. Среди наиболее частотных ЛЕ, порождающих феномен переводческой вариативности, можно выделить следующие: *крепость* (31 употребление в романе), *шинель* (20 употреблений), *шашка* (15), *часовой* (10). Остановимся на их подробном анализе.

Действующие крепостные укрепления являлись неотъемлемым элементом кавказского ландшафта первой половины XIX в. Согласно лексикографическому определению, русская ЛЕ *крепость* могла называть «каждое каким бы то ни было образом укрепленное место, которым можно овладеть только посредством правильной осады <...>» [Военный энциклопедический лексикон 1852–1858, VII, 527]. В романе данная лексема



отсылает к нескольким сооружениям: к крепости N, расположенной где-то «за Терекком», «у Каменного Брода», в которой служил Максим Максимыч (24 раза); к крепости Владикавказ (1 раз); к Кисловодской крепости (5 раз) и к прибрежной крепости Фанагория на восточной окраине станицы Тамань (1 раз).

Обращаясь к более обиходному наименованию *крепость*, автор не привлекает другие ЛЕ, использование которых было бы возможным. Так, например, в документах эпохи Кисловодская крепость иногда называлась Кисловодским укреплением [Фелицын 1899]. Это же обозначение может быть применено и к сравнительно небольшой крепости Максима Максимыча, которую исследователи обычно соотносят либо с укреплением Таш-Кичу (досл. Каменный Брод), либо с одним из укреплений, расположенным по реке Сунжа [см.: Дурьлин 2006, 43–44]. Кроме того, для наименования подобного рода сооружений употреблялась ЛЕ *форт*. Это было особенно типичным для фортификационных сооружений, принадлежащих к Черноморской береговой линии, например: Головинский форт, Лазаревский форт и т.д. Что же касается владикавказского и таманского укреплений, то они имели закрепившийся статус *крепостей*, поскольку обладали более крупными размерами и занимали важные стратегические позиции.

Многочисленное повторение ЛЕ *крепость* на протяжении всего текста произведения помогает очертить культурно-исторический фон и актуализировать повторяющиеся вехи на жизненном пути героев, скитающихся от одного похожего фортификационного сооружения к другому. В целом, переводчики следуют авторской тенденции повторяемости обозначения данной реалии, однако наиболее часто используют для этого два французских эквивалента: ЛЕ *fort* (досл. форт) и *forteresse* (досл. крепость). Их распределение в анализируемых переводах представлено в нижеследующей таблице.

Таблица №1

ЛЕ	Столыпин	Шопен	Шеффер	Мармье	де Вилламари
	кол-во употреблений				
fort	27	28	27	34	1
forteresse	8	1	11	0	33

Однако французские лексемы *fort* и *forteresse* обладают различным семантическим объемом. Первая обычно соответствует относительно небольшому оборонительному сооружению, расположенному за пределами города и предназначенному для обороны обособленного пункта [DL; TLFi]. На территории фортов могли быть расквартированы только военнослужащие [Bardin 1845b, 2361]. Вторая ЛЕ называет достаточно крупное укрепление, предназначенное для защиты целого города или региона [DL; TLFi]. Помимо этого, уже в первой половине XIX в. ЛЕ *forteresse* рассматривалась как более уместная в исторических или теоретических трудах по военному делу, нежели в текущей административной комму-



никации военнослужащих, в которой вместо нее обычно использовались ЛЕ *place* или *place de guerre* [Bardin 1845b, 2362]. Таким образом, можно заключить, что отличия в переводе ЛЕ *крепость* обусловлены как несопадением семантического объема лексем, так и узусом их употребления. За исключением А. де Вилламари, переводчики отдают предпочтение ЛЕ *fort*, которая более соответствовала активно действующему укреплению, нежели историческому артефакту.

С другой стороны, можно полагать, что некоторое влияние на выбор французского эквивалента также оказывает индивидуальное представление переводчиков о кавказской фортификации. Так, интуитивно или осознанно, А.А. Столыпин, который имел опыт жизни и военной службы в регионе, использует ЛЕ *forteresse* по отношению к крепостям Владикавказ и Фанагория (2 употребления), что соответствовало их официальному именованию. Остальные 6 употреблений данной лексемы в его переводе соотносятся с четко не обозначенным местом службы Максима Максимыча, которое в остальных случаях (21 раз) переводчик интерпретирует при помощи ЛЕ *fort*. А. де Вилламари делает выбор в пользу ЛЕ *forteresse*, он лишь единожды обращается к лексеме *fort* для актуализации крепости на окраине Тамани («fort de Phanagoria»). Возможно, его решение обусловлено тем, что только это сооружение имеет прибрежную локализацию. К. Мармье, напротив, совершенно отказывается от употребления ЛЕ *forteresse*. Но в одном случае он обозначает крепость Максима Максимыча как *poste du Terek*, указывая в переводческом примечании, что лексема *kriéposte* (сохранена орфография источника – Е.С.) обозначает разновидность редута на Кавказской линии, защищенного земляным валом и частоколом [ХМ 1856, 13]. Однако в дальнейшем переводчик не использует ЛЕ *poste* (досл. пост) для номинации данной реалии.

Шинель является заметным атрибутом образа Грушницкого. Выступая материальным воплощением его бутафорской «трагической мантии», возбуждая сочувствие к романтическим порывам юности и насмешку над болезненным тщеславием юнкера, этот элемент обмундирования играет важную роль в сюжетной композиции произведения. Из 20 употреблений лексемы *шинель*, присутствующих в романе, 18 прямо или косвенно соотносятся именно с Грушницким. Из приводимой ниже таблицы видно, что стратегию повторяемости избирают три переводчика, но они используют для этого различные французские эквиваленты.

Таблица №2

ЛЕ	Столыпин	Шопен	Шеффтер	Мармье	де Вилламари
	кол-во употреблений				
capote	15	5	15	6	0
manteau	3	2	2	9	15
tunique	0	7	0	2	0

А.А. Столыпин и Э. Шеффтер отдают предпочтение ЛЕ *capote*, тогда как А. де Вилламари избирает лексему *manteau*. Называя элемент во-



енной одежды, эти две лексемы находятся в гипо-гиперонимических отношениях, поскольку ЛЕ *capote* трактуется словарными источниками как просторное и тяжелое «manteau militaire» [TLFi]. Согласно авторскому замыслу, Грушницкий служит в пехотном подразделении, а ЛЕ *capote* более активно употреблялась для обозначения именно пехотных шинелей, которые в XIX в. отличались значительным разнообразием [Bardin 1849a, 1016-1019]. Лексема *manteau* в то время реже использовалась в лексиконе пехоты и соотносилась преимущественно с предметом обмундирования офицерского состава («effet d'habillement des officiers») этого рода войск [Bardin 1849c, 3304]. Таким образом, можно заключить, что ЛЕ *capote* обладает более высокой степенью эквивалентности, а конкретизирующий перевод с ее использованием вполне соответствует реальным военным практикам эпохи. Примечательно, что для актуализации шинелей двух других персонажей (безымянного повествователя и следившего за Печориным в саду человека) все переводчики используют ЛЕ *manteau*. Поэтому в переводах А.А. Столыпина и Э. Шеффтера ЛЕ *capote*, заметно предпочитаемая для актуализации шинели Грушницкого, позволяет дополнительно маркировать его образ.

Что же касается ЛЕ *tunique*, то ее трудно рассматривать в качестве адекватного эквивалента русской лексемы *шинель*. В соответствии с лексикографическим описанием ЛЕ *tunique* обозначает длинную приталенную форменную куртку или блузу (*vareuse d'uniforme*) [DL; TLFi], что более соответствовало бы военному сюртуку XIX в., нежели шинели. Дополнительным подтверждением этому служит тот факт, что некоторые словари интерпретируют ЛЕ *capote* как «vêtement militaire porté sur la tunique» [DL]. Кроме того, переводчики спорадически прибегают к опущениям и другим контекстуальным заменам ЛЕ *шинель*: *ignoble costume* (А.А. Столыпин); *modeste uniforme / surtout de soldat / vêtement grossier* (Ж.-М. Шопен); *grossière enveloppe* (Э. Шеффтер); *vêtement de soldat / habit de soldat* (К. Мармье); *costume de soldat / vêtement de soldat / grossier uniforme* (А. де Вилламари).

Шашка представляет собой род сабли, разновидность длиннокликового оружия, которое благодаря своим боевым качествам пользовалось большой популярностью во время Кавказской войны. Она отличается от сабли рядом функциональных и конструктивных особенностей. По мнению исследователей, данное наименование происходит от адыгской лексемы *šesxo* (са'шхо) и может быть переведено как «длинный нож» [Кулинский 2001, 144]. Неоднократно повторяясь на протяжении практически всего текста романа, ЛЕ *шашка* является не только «экзотической» номинацией, призванной придать колорит повествованию, но и артефактом оружейной культуры, отражающим очень характерное для того времени активное заимствование армейской средой элементов традиционного кавказского костюма и вооружения. Так, уже в 1834 г. шашка присутствует как уставной тип оружия в Нижегородском драгунском полку [Кулинский 2001, 145–146], который длительное время находился на Кавказе и куда в



1837 г. был переведен М.Ю. Лермонтов. Описывая в очерке типические особенности офицера Отдельного кавказского корпуса, поэт отмечает: «<...> у него завелась шашка, настоящая гурда, кинжал – старый базалай, пистолет закубанской отделки <...>» [Лермонтов 1957, 349]. Таким образом, автор произведения был не только хорошо знаком с этим видом оружия, но и осознавал его как распространенный элемент межкультурного обмена. Попутно отметим, что лексема *сабля* отсутствует в оригинальном тексте, хотя сабли являлись традиционным уставным оружием.

Нижеследующая таблица демонстрирует разнообразие переводческих решений, служащих для передачи ЛЕ *шашка*. При оценке тенденции воспроизводимости следует учитывать, что глава «Фаталист», отсутствующая в переводах Э. Шеффтера и К. Мармье, содержит 5 из 15 употреблений данной ЛЕ.

Таблица №3

ЛЕ	Столыпин	Шопен	Шеффтер	Мармье	де Вилламари
	кол-во употреблений				
sabre	10	0	8	3	14
cimeterre	0	6	0	0	1
schaschka	0	0	1	5	0

Обращаясь к гиперониму *sabre* (сабля), А.А. Столыпин, Э. Шеффтер и А. де Вилламари избирают путь регулярной воспроизводимости наряду с максимальной «доместикацией» реалии. Говоря современным языком, данное решение может служить наглядным примером реализации универсальной тенденции переводческого упрощения [Baker 1992, 26–27], однако оно представляется достаточно парадоксальным в переводе А.А. Столыпина, который не только обладал общим с автором опытом военной службы, но и не отказывался от приемов «форенизирующего» перевода для актуализации других, менее частотных культурных реалий. Так, например, при помощи переводческой транскрипции им передаются такие ЛЕ как: аул (*aoule* – 7 употреблений; сохранена орфография источника –Е.С.), бешмет (*besmet* – 4), бурка (*bourka* –3), буза (*bouza* – 1 употребление). Поэтому можно полагать, что выбор переводческого решения обусловлен, в данном случае, исключительно субъективными предпосылками и языковыми предпочтениями переводчика.

Ж.-М. Шопен избирает в качестве приблизительного эквивалента более знакомую иноязычному читателю ЛЕ *cimeterre* (досл. скимитар), которая актуализирует кривую восточную саблю с однолезвийным клинком, расширяющимся к острию [TLFi]. Хотя форма и боевые качества этих двух типов оружия различаются, уподобляющий перевод дает представление об описываемой реалии и ее примерном происхождении. Небезынтересно отметить, что одно из первых исторических упоминаний черкесского оружия, присутствующее в путевых записках доминиканского монаха и путешественника Джiovани де Лукка, известных в Западной Европе в переводе французского писателя Мельхиседека Тевено, содержит лексему



cimeterre. Прочитываем: «<...> ils se servent de leurs flèches devant & derrière, & sont braves le *cimeterre* à la main» («<...> они (черкесы) пускают стрелы вперед и назад и с ловкостью владеют *скимитаром*»; сохранена орфография источника – Е.С.) [Thévenot 1663, 121]. Кроме того, для интерпретации шашки Ж.-М. Шопен чаще других использует опущения и контекстуальные замены: *arme* (2 употребления) – оружие, *lance* (1) – копье, *poignard* – кинжал (1). В одном случае его перевод носит ошибочный характер, что обусловлено неверным прочтением слова *шапка* (*bonnet*) вместо *шашка* [JMC 1853, 85]:

Лермонтов

Увы! моя шкатулка, *шашка* с серебряной оправой, дагестанский кинжал – подарок приятеля – все исчезло.

Шопен

Hélas! ma cassette, mon *bonnet* garni d'argent, mon poignard du Daghestan, dont un ami m'avait fait présent, avaient disparu.

Транскрипционная лексема *schaschka*, присутствующая в переводах Э. Шеффтера и К. Мармье, преимущественно служит для актуализации оружия горцев. В частности, К. Мармье только в одном из пяти употреблений соотносит ее с образом Печорина. Э. Шеффтер единожды прибегает к приему транскрипции исключительно для актуализации редкого и дорогого оружия старого князя, отца Азамата, что позволяет отдельно выделить описываемый артефакт. Перечисленные переводческие решения носят субъективный характер и не согласуются ни с текстом произведения, ни с реально существовавшей ситуацией.

Наряду с этим нельзя утверждать, что более редкое использование транскрипционного перевода обусловлено повышенной сложностью восприятия ЛЕ *schaschka* иноязычным реципиентом, поскольку она присутствует в некоторых документах эпохи. В качестве примера можно привести упоминаемый выше перевод Л.-А. Леозона ле Дюка, в котором ЛЕ *schaschka* используется 7 раз без какой-либо дополнительной экспликации [LLD 1845]. Поэтому, можно полагать, что выбор переводческого решения является преимущественно субъективно мотивированным.

Согласно общему определению, принятому в XIX в., *часовой* – это «солдат, поставленный для охранения вверенного ему поста <...>» [Военный энциклопедический лексикон 1852–1858, XIV, 8]. Для актуализации этой типичной для описываемого времени реалии, переводчики используют в большинстве случаев два французских эквивалента: *sentinelle* и *factionnaire*, которые в настоящее время являются синонимами [DL].

Таблица №4

ЛЕ	Столыпин	Шопен	Шеффтер	Мармье	де Вилламари
	кол-во употреблений				
sentinelle	9	7	7	1	10
factionnaire	1	3	0	7	0

Однако еще в XVIII в. употребление ЛЕ *factionnaire* в значении *sen-*



tinelle еще не было общепринятым, поскольку ЛЕ *faction* обозначала понятие «военная служба», а ЛЕ *factionnaire* обычно использовалась для актуализации реально служащего солдата-пехотинца [Bardin 1845b, 2339]. Затем произошло смещение смыслового содержания лексемы *factionnaire*, которая стала употребляться в качестве синонима *sentinelle*. За исключением К. Мармье, переводчики предпочитают более традиционный вариант *sentinelle*. Выбор К. Мармье может быть обусловлен как его индивидуальными предпочтениями, так и тем фактом, что ЛЕ *factionnaire* относится к мужскому роду, а ЛЕ *sentinelle* – к женскому. Помимо этого, переводчики иногда обращаются к контекстуальным заменам, представленным как отдельными лексемами, так и перифрастической конструкцией: *soldat / soldat de garde* (Э. Шеффер); *soldat / être en faction* (К. Мармье).

Выводы

Предпринятое исследование позволило выделить четыре наиболее частотные ЛЕ (10 и более употреблений в романе), обозначающие военные реалии, актуализация которых сопровождается заметной вариативностью переводческих решений, наблюдаемой в переводах романа, выполненных в течение позапрошлого столетия.

Выявленные отличия при выборе лексических эквивалентов обусловлены: 1) объективно существующими языковыми расхождениями, проявляющимися в несовпадении семантического объема ЛЕ; 2) когнитивным опытом переводчиков, их индивидуальными языковыми предпочтениями, а также восприятием описываемой реалии; 3) узуальными особенностями использования языковых единиц, свойственных определенному историческому периоду; 4) субъективной интерпретацией переводчиками роли актуализируемой реалии на уровне художественного текста, о чем свидетельствует частотное маркирование соотносительности военной реалии с персонажами произведения, присутствующее в переводах А.А. Столыпина, Э. Шеффера и К. Мармье. Перечисленные факторы препятствуют достижению абсолютной инвариантности оригинальной и переводной репрезентации описываемых реалий и в некоторых случаях могут приводить к некоторым отступлениям от авторского замысла.

В целом анализ переводных текстов свидетельствует о наиболее устойчивой воспроизводимости избираемых французских эквивалентов в переводах А.А. Столыпина, Э. Шеффера и А. де Вилламари, что способствует более адекватному воссозданию «тематической сетки» рассматриваемого сегмента архитектоники произведения.

Проведенное исследование свидетельствует в пользу того, что полноценный анализ индивидуального стиля переводчика невозможен без учета экстралингвистических факторов, способных оказывать влияние на особенности принимаемых им решений. Изучение обозначенной проблематики мы продолжим в наших дальнейших исследованиях с привлечением более обширного материала.



ИСТОЧНИКИ

1. Военный энциклопедический лексикон, издаваемый Обществом военных литераторов: в 14 т. СПб.: Типография Штаба воен. учеб. заведений, 1852–1858.
2. (b) Лермонтов М.Ю. Фаталист // Отечественные записки. 1839. Т. 6. № 11. Отд. III. С. 146–158.
3. (a) Лермонтов М.Ю. Бэла // Отечественные записки. 1839. Т. 2. № 3. Отд. III. С. 167–212.
4. Лермонтов М.Ю. Тамань // Отечественные записки. 1840. Т. 8. № 2. Отд. III. С. 144–154.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Ч. 1–2. СПб.: Тип. Ильи Глазунова и К°, 1843.
6. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 900 с.
7. Русская культура и Франция. I. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. 764 с. (Литературное наследство. Т. 29–30).
8. Русская культура и Франция. II. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. 764 с. (Литературное наследство. Т. 31–32).
9. Фелицын Е.Д. Военно-историческая карта Северо-западного Кавказа. Тифлис, 1899. URL: <https://runivers.ru/upload/iblock/045/0799.png> (дата обращения: 01.02.2021)
10. AAS – Un héros du siècle ou Les russes dans le Caucase / Trad. du russe par A.A. Stolypine // Démocratie pacifique. 1843. 29 sept. – 4 nov.
11. ADV – Un héros de notre temps / Trad. du russe par A. de Villamarie. Paris: Giraud, 1884. 464 p.
12. (a) Bardin E. Dictionnaire de l'armée de terre, ou Recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes. En 17 parties. Partie 4. Paris: J. Corréard, 1843. URL: <https://www.furet.com/livre-pod/dictionnaire-de-l-armee-de-terre-Etienne-alexandre-bardin-9782329024387.html> (дата обращения: 01.02.2021).
13. (b) Bardin E. Dictionnaire de l'armée de terre, ou Recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes. En 17 parties. Partie 8. Paris: J. Corréard, 1845. URL: <https://www.furet.com/livre-pod/dictionnaire-de-l-armee-de-terre-Etienne-alexandre-bardin-9782329024417.html> (дата обращения: 01.02.2021).
14. (c) Bardin E. Dictionnaire de l'armée de terre, ou Recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes. En 17 parties. Partie 11. Paris: J. Corréard, 1849. URL: <https://www.furet.com/livre-pod/dictionnaire-de-l-armee-de-terre-Etienne-alexandre-bardin-9782329024370.html> (дата обращения: 01.02.2021).
15. DL – Dictionnaire Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/> (дата обращения: 01.02.2021).
16. ES – Petchorine, ou Un héros d'aujourd'hui. Scènes de la vie russe dans le Caucase / Trad. de Edouard Scheffter // Le Mousquetaire. Journal de Alexandre Dumas. Paris, 1855, 23 janv. – 18 févr.
17. JMC – Bela, ou Un héros de notre époque. Nouvelle circassienne / Choix de nouvelles russes de Lermontof, Pouchkine, von Wiesen etc. / Trad. du russe par J.N. Chopin. Paris: Reinwald, 1853. P. 1-202.



18. LLD – Une saison de bains au Caucase. Extrait de Lermontoff par Léouzon le Duc. Paris, Labitte, 1845. 300 p.
19. Thévenot M. Relation de divers voyages curieux. En 2 volumes. Vol. 1. Paris, Chez Thomas Moette Libraire, 1663. 830 p.
20. TLFi – Trésor de la Langue Française informatisé. URL: <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> (дата обращения: 01.02.2021).
21. XM – Un héros de notre temps / Au bord de la Néva. Contes russes traduits par X. Marmier. Paris: Lévy, 1856. P. 5–208.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Лексико-семантическое поле в языке и тематическая сетка текста // Текст как объект комплексного анализа в вузе. Л.: ЛГПИ, 1984. С. 3–11.
2. Дурьлин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М.: Мультирагура, 2006. 293 с.
3. Кандель Б.Л. Библиография переводов романа «Герой нашего времени» на иностранные языки // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 203–218.
4. Кулинский А.Н. Русское холодное оружие XVIII–XX вв.: в 2 т. Т. 1. СПб.: Атлант, 2001. 384 с.
5. Мишкuroв Э.Н. О «герменевтическом повороте» в современной теории и методологии перевода (часть II) // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2013. № 2. С.3–41.
6. Шульц В.К. Лермонтов в переводе французских писателей. 1842–1875 // Русская старина. 1883. С. 457–472.
7. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London. New York: Routledge, 1992. 304 p.
8. Beals K. Alternatives to impossibility: Translation as dialogue in the works of Paul Celan. // Translation Studies. 2014. Vol. 7. № 3. P. 284–299.
9. Benjamin W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939. Paris: Gallimard, 2008. 176 p.
10. Berman A. Pour une critique des traductions: John Donne. Paris: Gallimard, 1995. 278 p.
11. Brisset A. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction // Palimpsests. Revue de traduction. 2004. № 5. P. 39–67.
12. Jakobson R.O. On linguistic aspects of translation // On translation / ed. R.A. Brower. Cambridge: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
13. Kenny D. Corpus-based Translation Studies: A Quantitative or Qualitative Development? // Journal of Translation Studies. 2006. Vol. 9. № 1. P. 43–58.
14. Lynch G., Vogel C. The translator's visibility: Detecting translatorial fingerprints in contemporaneous parallel translations // Computer Speech & Language. 2018. Vol. 52. P. 79–104.
15. Saldanha G. Translator style: Methodological considerations // The Translator. 2011. Vol. 17. № 1. P. 25–50.
16. Saldanha G., O'Brien S. Research methodologies in translation studies. Lon-

don; New York: Routledge, 2014. 277 p.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Beals K. Alternatives to impossibility: Translation as dialogue in the works of Paul Celan. *Translation Studies*, 2014, vol. 7, no. 3, pp. 284–299. (In English).
2. Brisset A. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction. *Palimpsests. Translation review*, 2004, no. 15, pp. 39–67. (In French).
3. Kenny D. Corpus-based Translation Studies: A Quantitative or Qualitative Development? *Journal of Translation Studies*, 2006, vol. 9, no. 1, pp. 43–58. (In English).
4. Lynch G., Vogel C. The translator's visibility: Detecting translatorial fingerprints in contemporaneous parallel translations. *Computer Speech & Language*, 2018, vol. 52, pp. 79–104. (In English).
5. Mishkurov E.N. О «герменевтическом повороте» в современной теории и методологии перевода (часть II) [On the «Hermeneutic Turn» in Modern Theory and Methodology of Translation (Part 2)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda*, 2013, no. 2, pp. 3–41. (In Russian).
6. Saldanha G. Translator style: Methodological considerations. *The Translator*, 2011, vol. 17, no. 1, pp. 25–50. (In English).
7. Shul'ts V.K. Lermontov v perevode frantsuzskikh pisateley. 1842–1875 [Lermontov in the Translations of French Writers. 1842–1875]. *Russkaya starina*, 1883, pp. 457–472. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Arnol'd I. V. Leksiko-semanticheskoye pole v yazyke i tematicheskaya setka teksta. [The Lexical-Semantic Field in the Language and the Thematic Grid of the Text]. *Tekst kak ob'ekt kompleksnogo analiza v vuze* [Text as an Object of Complex Analysis at the University]. Leningrad, Leningrad State Pedagogical Institute Publ., 1984, pp. 3–11. (In Russian).
9. Jakobson R.O. On Linguistic Aspects of Translation. Brower R.A. (ed.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959, pp. 232–239. (In English).
10. Kandel' B.L. Bibliografiya perevodov romana «Geroy nashego vremeni» na inostrannyye yazyki [The Bibliography of Translations of the Novel «A Hero of Our Time» into Foreign Languages]. Lermontov M.Yu. *Geroy nashego vremeni*. [A Hero of Our Time]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1962, pp. 203–218. (In Russian).

(Monographs)

11. Baker M. *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Abingdon, Routledge, 1992. 304 p. (In English).
12. Benjamin W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939*. Paris, Gallimard, 2008. (In French).



13. Berman A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995. 278 p. (In French).

14. Durylin S.N. "Geroy nashogo vremeni" M.Yu. Lermontova. *Kommentarii* ["A Hero of Our Time" by M.Yu. Lermontov. Comments]. Moscow, Multitatura Publ., 2006. 293 p. (In Russian).

15. Kulinskiy A.N. *Russkoye kholodnoye oruzhiye XVIII – XX vv.* [Russian Blade Weapons in 18th – 20th Centuries]: in 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Atlant Publ., 2001. 384 p. (In Russian).

16. Saldanha G., O'Brien S. *Research methodologies in translation studies*. London; New York, Routledge, 2014. 277 p. (In English).

Соловьева Евгения Анатольевна, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет.

Кандидат филологических наук, преподаватель кафедры романской филологии. Научные интересы: когнитивная лингвистика, корпусная лингвистика, теория перевода, русская литература XIX в.

E-mail: e_rossignol@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8796-6059

Evgeniya A. Solovyeva, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University.

Candidate of Philology, Lecturer, Department of Romance Philology. Research interests: cognitive linguistics, corpus linguistics, translation theory, Russian literature of the 19th century.

E-mail: e_rossignol@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8796-6059



К.В. Синегубова (Кемерово)

«ОХОТА НА СНАРКА» Л. КЭРРОЛЛА В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Аннотация. Целью настоящей работы является изучение функционирования поэмы Л. Кэрролла «Охота на Снарка» в романе М. Петросян «Дом, в котором...» и выявление дополнительных смыслов, которые возникают благодаря взаимодействию двух текстов. Рецепция произведений Л. Кэрролла в романе М. Петросян еще не изучалась, несмотря на отмеченную в исследовательских работах интертекстуальность произведения. «Охота на Снарка» в романе появляется в ряду отсылок к другим произведениям Льюиса Кэрролла, таким как «Алиса в Стране чудес», «Алиса в Зазеркалье», «Морж и Плотник». Но последовательное цитирование «Охоты на Снарка» в эпиграфах позволяет интерпретировать эту поэму как ключевой текст. Было выявлено, что соотносительность эпиграфов из «Охоты на Снарка» с соответствующими главами в большинстве случаев чисто формальная: эпиграфы соотносятся с малозначительными эпизодами, не требующими пояснения. Однако в целом эпиграфы из поэмы Кэрролла поддерживают стратегию поиска скрытого смысла, являющуюся ключевой для романа М. Петросян. Поэма Л. Кэрролла способствует прояснению сущности одного из главных персонажей «Дома, в котором...» – Шакала Табаки, который занимается охотой, как охотники на Снарка, и является автором устных и письменных текстов, в которых значимую роль играет нонсенс. Таким образом, Шакал Табаки предстает своеобразным наследником поэтики нонсенса Л. Кэрролла. Повествовательная стратегия этого героя позволяет передать внимательному слушателю косвенные сведения о мистической природе Дома и течения времени, не нарушая при этом многочисленные табу внутри художественного мира. В образе Шакала Табаки реализуется единство шуточного, комического и трагического начал, как и в поэме Кэрролла. Будучи одновременно воспитанником Дома и Хозяином Времени, этот герой имеет двойственную природу, как Снарк, предстающий Буджумом.

Ключевые слова: Мариам Петросян; «Дом, в котором...»; интертекстуальность; эпиграф; цитата; рамочный текст; Льюис Кэрролл; «Охота на Снарка»; нонсенс.

K.V. Sinegubova (Kemerovo)

“The Hunting of the Snark” by L. Carroll in the Novel by M. Petrosyan “The House in which...”

Abstract. The purpose of this work is to understand the functioning of L. Carroll's poem “The Hunting of the Snark” in M. Petrosyan's novel “The House where...” and to identify additional meanings that arise due to the interaction of the two texts. The reception of L. Carroll's works in the novel by M. Petrosyan has not been studied yet, despite



the fact that the intertextuality of the work is noted in research papers. In the novel, “The Hunting of the Snark” appears together with a number of references to other works by Lewis Carroll, such as “Alice’s Adventures in Wonderland”, “Alice Through the Looking Glass”, “The Walrus and the Carpenter”. However, the consistent quoting of the “The Hunting of the Snark” in the epigraphs allows us to interpret this poem as a key text. It was found that in most cases the correlation between the epigraphs from the “The Hunting of the Snark” and the corresponding chapters is purely formal: epigraphs correlate with insignificant episodes that do not require explanation. However, the epigraphs from Carroll’s poem support the strategy of searching for hidden meaning, which is important for M. Petrosyan’s novel. L. Carroll’s poem helps clarify the essence of one of the protagonists of “The House where...” – Jackal Tabaqui, who is engaged in hunting like Snark hunters, and is the author of oral and written nonsense-texts. Thus, Jackal Tabaqui appears as a kind of heir to the poetics of nonsense by L. Carroll. The narrative strategy of this character allows to convey to an attentive listener indirect information about the mystical nature of the House and of the flow of time, without violating numerous taboos within the world of the novel. The unity of the humorous, comic and tragic principles, expressed in Carroll’s poem, is realized in the image of Jackal Tabaqui. This character has a dual nature, being both a pupil of the House and the Master of Time.

Key words: Mariam Petrosyan; “The House in which...”; intertextuality; epigraph; quote; frame text; Lewis Carroll; “The Hunting of the Snark”; nonsense.

В постмодернистском романе М. Петросян «Дом, в котором...» интертекстуальные связи выполняют важную смыслообразующую функцию. Как отмечает Л.Г. Кихней, произведение «как бы балансирует на грани «бытописания», «психологической прозы», постмодернистской игры, неомифологии и откровенной мистики, которая, впрочем, может оказаться не апелляцией к потустороннему миру, а лишь играми сознания» [Кихней 2019, 49]. С «играми сознания» читателю романа неизбежно приходится сталкиваться, так как большая часть глав написана от лица отдельных героев, субъективно воспринимающих, переосмысляющих и пересоздающих реальность. Однако представленные в романе индивидуальные мирообразы отчасти совпадают друг с другом, демонстрируя общий культурный фон.

Несмотря на то, что исследователи отмечают отсутствие пространственно-временной конкретики в романе М. Петросян [Геворкян 2011; Кихней 2019], герои романа активно обращаются к культурным кодам из англоязычных книг и песен XIX–XX веков. М. Галина отмечает, что в романе «есть культовые книги, которые герои время от времени цитируют или таскают с собой, среди них такие, как “День Триффидов” Уиндема, “Кельтские сумерки” Йейтса, “Моби Дик” Мелвилла, “Чайка по имени Джонатан Ливингстон” Ричарда Баха, – знаковые, помогающие наложить на роман некую координатную сетку» [Галина 2010, 47]. Исследовательница не называет среди культовых авторов Льюиса Кэрролла, но он, несомненно, является таковым, поскольку отсылки к его произведениям возникают как рамочном тексте, так и в основном тексте романа, в том числе

в сознании героев.

Завязка романа переключается с кэрролловской традицией: переход Курильщика в новую группу связан с посещением темной кофейни, где бармена зовут Кролик, что является отсылкой к кроличьей норе – входу в Страну чудес, где царят странные, с точки зрения героя, законы. Здравомыслящий Курильщик является единственным героем романа, который не осознает схожесть происходящих событий с произведениями Льюиса Кэрролла, но все остальные отсылки к творчеству этого английского писателя возникают в мыслях и речи героев и показывают, что обитатели Дома хорошо знакомы с творчеством Кэрролла.

Белого кролика, «уносящегося на кэрролловский шабаш», видит в коридоре Дома Стервятник. Самого Стервятника сравнивают с поедающим устриц Моржом из «Моржа и плотника» Л. Кэрролла. Шакал Табаки, который ездит в перегруженной и неустойчивой инвалидной коляске, ассоциируется у товарищей с Белым Рыцарем из «Алисы в Зазеркалье». Его красочные рассказы о самых заурядных событиях тоже заставляют вспомнить Л. Кэрролла: «Что такое “Охота на Снарка” в сравнении с “Охотой на Толстяка” в Шакалином исполнении!» [Петросян 2012, 603]. Неприязнь Табаки к часам и его признание: «Я и время – мы не дружим» [Петросян 2012, 389], – напоминает Шляпника из «Алисы в стране чудес». Наконец, улыбка Кота из «Алисы в стране чудес» становится метафорой, с помощью которой Слепой пытается объяснить себе Лес – параллельную реальность, связанную с Домом: «И теперь он знал, что чувствовала Алиса, когда улыбка Чеширского Кота парила над ней в воздухе, ехидная и зубастая. Так улыбался и Лес. Сверху, бескрайней, насмешливой улыбкой» [Петросян 2012, 143].

Исходя из того, что через сознания персонажей можно прочесть сознание самого Дома [Мельник 2013, 67], можно предположить, что отсылки к Кэрроллу, регулярно возникающие в сознании наиболее значимых героев, увеличивают важность этого автора и воплощенного в его произведениях нонсенса для сущности изображаемого в романе М. Петросян мира.

Представляется достаточно очевидным, что главный кэрролловский текст в романе М. Петросян «Дом, в котором...» – это «Охота на Снарка», восьмикратно процитированная в эпиграфах к отдельным главам. Как отмечает Н. Фатеева, через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений и эпох, тем самым наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста [Фатеева 2007, 141]. Главная задача эпиграфа определяется следующим образом: «ориентировать читателя, дать ему направление для понимания и интерпретации произведения» [Орлицкий 2008, 306]. Однако исследователи неоднократно отмечали сложность поэмы Л. Кэрролла для понимания: «Carrol... is extremely obscure» [Sewell 1999, 542], «The Snark is the most perfect nonsense which Carroll created» [Holquist 1999, 101]. Возникает закономерный вопрос: может ли помочь в интерпретации романа М. Петросян поэма Кэрролла, относительно которой сам



автор заявлял: «I'm very much afraid I didn't mean anything but nonsense»?

Ввиду явно выраженного игрового начала, поэма «Охота на Снарка» производит впечатление шуточного, комического произведения, однако Е. Torrey с соавторами в статье «The Capture of the Snark» выдвигают тезис, что «Охота на Снарка» – это поэма о смерти [Torrey 2004]. Возможно, именно тесное единство комического и трагического в поэме Кэрролла отражено в романе «Дом, в котором...».

Обратимся к тексту романа. Все эпитафии из поэмы «Охота на Снарка» предпосланы главам об одном и том же герое – Шакале Табаки, главном шутнике Дома, – и сосредоточены во второй части романа, которая называется «Шакалинский восьмидневник». Число восемь в совокупности с эпитафиями – это явная отсылка к «Охоте на Снарка», которая также делится на восемь частей, названных воплями (пер. Г. Кружкова), содроганиями (пер. Д. Ермоловича) или приступами (пер. М. Пухова).

Ряд эпитафий из «Охоты на Снарка» имеют отношение к Шакалу Табаки, но не всегда раскрывают существенные качества героя. Например, эпитафия ко «Дню первому» – это характеристика Булочника, одного из охотников на Снарка:

И умом не Сократ и лицом не Парис,
– Отзывался о нем Балабон. –
Но зато не боится он Снарков и Крыс,
Крепок волей и духом силен.

Первая глава начинается с объемного автоописания Табаки, но с эпитафией совпадает только факт характеристики, потому что ни о своей внешности, ни о своем уме Табаки ничего не говорит. Некоторые эпитафии связаны с незначительными деталями и образами, которые не играют существенной роли ни в раскрытии образа Шакала, ни в развитии сюжета. В главе «День пятый» рассказывается о меняльном дне и необходимости посетить первый этаж, которого Табаки суеверно боится. Этот страх обуславливает появление следующего эпитафия:

– Это крик Хворобья! – громко выдохнул он
И на сторону сплюнул от сглаза.

Однако мотив страха не получает развития, это чувство лишь единожды вскользь упоминается героем. Точно так же эпитафии ко «Дню седьмому» и «Дню третьему» отражают мелкие бытовые подробности жизни героя: рассматривание морозных узоров на стекле и попытки товарищей вылечить заболевшего Табаки. Рассмотренные эпитафии априори не могут выполнить функцию «линзы» [Арнольд 1999], через которую лучше видно текст. Тем не менее, благодаря им «Охота на Снарка» звучит в романе как лейтмотив, настойчиво привлекая к себе внимание читателя. Попытки установить взаимосвязь между двумя произведениями или



объяснить роман М. Петросян через поэму Л. Кэрролла навряд ли будут успешными, однако сам факт последовательного цитирования «Охоты на Снарка» подталкивает читателя к поиску дополнительных смыслов. Это имеет принципиальное значение, потому что интуитивный поиск чего-то неназванного является одной из главных тем в романе.

Наряду с эпитафиями, которые не имеют отношения к сюжетной линии романа и не задают направление для расшифровки смысла текста, а напротив, акцентируют внимание на незначительных деталях и элементах сюжетного действия, в романе присутствует эпитафия, который раскрывает существенную черту Шакала Табаки. Следует отметить, что на общем фоне этот эпитафия ничем не выделяется и не привлекает внимания. Реплика Браконьера, предпосланная главе «День второй», производит впечатление хвастливого, ничем не подтвержденного заявления:

Впрочем, вникнуть, как я, в тайники бытия,
Очевидно, способны не многие...

Однако именно в этой главе Табаки видит вещий сон и рисует на стене дракона, совершая колдовской ритуал, который должен вернуть в четвертую комнату Лорда, ранее исключенного из Дома. Тайное знание, которое не многим доступно, отличает Табаки от большинства героев и определяет его место в художественном мире романа. Он знает о Доме больше остальных воспитанников, поскольку является Хранителем Времени, способным возвращаться в прошлое и возвращать туда других. При этом сам герой не позиционирует себя как носителя уникального знания, а свою ипостась Хранителя Времени скрывает от других: «Он сделает вид, что не понимает, о чем я прошу. Он будет просто Шакалом, ему это не трудно» [Петросян 2012, 861].

«Быть просто Шакалом» означает быть шутком, данный герой постоянно шутит над самим собой и над другими. Шутовское многословие Табаки и иррациональность многих его высказываний можно также соотносить с речевым поведением кэрролловских охотников, которые постоянно обсуждают Снарка, сообщая при этом крайне противоречивые сведения, так что даже сложно однозначно сказать, является ли Снарк дичью и можно ли на него охотиться.

Табаки говорит много лишнего, забалтывая важные сведения, касающиеся, в первую очередь, Дома, тайну которого стремятся постичь многие другие герои романа: в тексте представлены искания Ральфа, открытия Лорда и Горбача, недоумение Курильщика. Эта тема табуирована, М. Ремизова отмечает, что даже название романа отражает умолчание [Ремизова 2012]. Прямые вопросы считаются опасными, как и иллюзия ясного знания. Самостоятельный поиск смысла и отказ от объяснений – это когнитивная стратегия большинства обитателей Дома. Но если большинство героев романа предпочитает молчать, то Табаки говорит очень много, постоянно поет песни собственного сочинения, многократно пересказывает одни и те



же события, украшая их невероятными подробностями и предельно приближаясь к поэтике нонсенса. Однако не все, что говорит Табаки, является нонсенсом: «Он действительно болтун. И любит приврать. Но в мусоре его слов всегда прячется честный ответ. А значит, это уже не мусор. Просто Табаки надо уметь слушать» [Петросян 2012, 418]. Таким образом, при наличии определенных табуированных тем, Табаки дает возможность получить крупницы информации из текстов и реплик, не имеющих прямого отношения к вопросу.

Примером такой истины, внезапно возникшей в потоке болтовни, может стать утверждение Табаки, что он знает все о Доме. Примечательно, что эта истина самому Табаки открывается уже постфактум: «...в моем хвастливом заявлении – неожиданная правда. Я с удивлением слышу ее. Это так» [Петросян 2012, 412]. Этот принцип сокрытия важных сведений в бессмыслице работает и на уровне рамочного текста: как некоторые реплики Табаки, скрытые среди алогичных пассажей, содержат важную информацию, так и единственный из восьми эпиграфов из «Охоты на Снарка» оказывается действительно «работающим», помогающим понять образ героя.

Неожиданное обнаружение смысла, который не был заранее известен автору высказывания, сближает Табаки с автором «Охоты на Снарка». Во многих предисловиях к поэме и в статьях о ней исследователи цитируют объяснение самого Кэрролла, что слова могут значить гораздо больше того, что имел в виду автор: приобретать значения совершенно произвольные и выявлять значения, глубоко скрытые в сознании писателя и не осознаваемые им [Кэрролл 2014, 20].

В третьей части романа Табаки можно сопоставить также со всей командой охотников из поэмы Кэрролла, потому что его увлекает охота на старые вещи. Как и кэрролловские охотники, он ищет что-то, о чем сам не имеет четкого представления. Символично, что в обоих произведениях охота завершается исчезновением: в финале «Охоты на Снарка» исчезает Булочник, в финале основной части «Дома, в котором...» исчезает Табаки. В отличие от тех, кто ушел на Изнанку Дома или сбежал, чтобы основать колонию, Табаки исчезает абсолютно: нигде нет его вещей и сделанных им надписей на стенах, пропадают его изображения, и он стирается из памяти других воспитанников Дома. Это такое же абсолютное, противоречащее природным законам исчезновение, как исчезновение Булочника:

Но от храброго Булочника не нашли
Ни следа, ни платка, ни записки.

Исчезновение Булочника связано с тем, что Снарк, которого так долго искали герои, оказался Буджумом: «For the Snark was a Boojum, you see». В определении В. Литвиновой, Снарк – это «стремление самонадеянного человека к Тайне, опасности которой он не осознает» [Литвинова 2018, 107]. Как отмечает М. Гарднер, Буджум – это не существо, а «конец лю-



бого искания», «последнее и абсолютное исчезновение», «Ничто, пустота, абсолютный вакуум» [Кэрролл 2014, 24]. Сам Льюис Кэрролл так прокомментировал многочисленные интерпретации своей поэмы: «Мне больше всего нравится (и такое толкование до определенной степени совпадает с моим собственным), когда книжку считают аллегорией поиска счастья» [Кэрролл 2014, 18].

Если исходить из кэрролловского понимания, что Снарк – это счастье, но Снарк оказывается Буджумом (исчезновением, пустотой), то найденное счастье оборачивается исчезновением, пустотой. Парадокс «Охоты на Снарка» реализуется в романе М. Петросян: исчезнувший Табаки возвращается в прошлое, в собственное детство, где чувствует себя счастливым.

Снарк имеет двойственную природу, поскольку может оказаться Буджумом. Мотив двойственности определяет и образ Табаки в третьей части романа: он является не только подростком, воспитанником интерната, но и стариком, Хозяином Времени. При этом сам Табаки не любит свою вторую сущность: «И я – как это ни ужасно – становлюсь Хозяином Времени. Стоящим на пороге смерти, что, в общем-то, уже привычно, потому что ЕМУ-мне уже черт знает сколько лет. Столько не живут. Только для существования. Я это терпеть не могу, поэтому чертов старикашка так недосягаем, он вечно в спячке, растянутой до бесконечности» [Петросян 2012, 851]. Здесь следует отметить путаницу с местоимениями: сначала «ему-мне» (субъекты слиты), затем «мы». Табаки не любит часы и старательно ломает все часовые механизмы, которые попадают ему в руки, Хозяин Времени дарит своим гостям именно шестеренки от разбитых часов, то есть дистанция между двумя ипостасями героя не так уж велика. Табаки не превращается в кого-то другого, но оказывается Хозяином Времени точно так же, как Снарк оказывается Буджумом.

Следовательно, в образе Табаки воплощается не какой-либо один персонаж «Охоты», но автор-творец «Охоты на Снарка», вся команда охотников и, наконец, сам Снарк. Эта многоплановость возможна, поскольку Льюис Кэрролл считается одним из провозвестников постмодернизма и постструктурализма [Галинская 1995; Priest 2013, 299].

Эпиграфы из поэмы Кэрролла «Охота на Снарка» открываются для понимания в соотношении с другими характеристиками героя. Их значение связано не с той семантикой, которая заключена в вынесенной в качестве эпиграфа цитате, но со стратегией поиска смысла в фрагментах текста, которые на первый взгляд никак не связаны между собой. Шутивная многоречивость, которая внезапно открывает истину, поиски, которыми занимается Табаки, тот факт, что он одновременно является кем-то совсем другим, и финальное исчезновение, которое тем не менее оборачивается счастьем, – все эти черты героя восходят к «Охоте на Снарка», а эпиграфы, не наделенные смыслом сами по себе, в совокупности дают ясное указание на эту поэму Л. Кэрролла. Именно кэрролловской традицией обусловлена трудноуловимая реальность романа, в котором ни о чем не говорится прямо, а сам роман предстает как разноголосица героев, никто из которых



не может сообщить истину о Доме, хотя ее поиск является одной из главных тем романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. Интертекстуальность – поэтика чужого слова // Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 350–362.
2. Галина М. Дом, наружность и лес // Новый мир. 2010. № 4. С. 47–58.
3. Галинская И.Л. Льюис Кэрролл и загадки его текстов. М.: ИНИОН РАН, 1995. 76 с.
4. Геворкян Т.М. Неискушенный писатель. Мариам Петросян // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 113–132.
5. Кихней Л.Г. Поликультурное или культурно не атрибутированное пространство как воплощение инобытия в современной «мистической прозе» (М. Петросян, В. Пелевин, Л. Наумов) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере Материалы VI Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза: Изд-во ПГТУ, 2019. С. 46–55.
6. Кэрролл Л., Гарднер М., Холидей Г. Аннотированная Охота на Снарка. М.: ТриМАГ, 2014. 208 с.
7. Литвинова В.М. Лингвостилистический анализ русских интерпретаций «Охоты на Снарка» Л. Кэрролла // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 2 (80). Ч. 1. С. 107–110.
8. Мельник Д.А. Рассказывание историй в романе «Дом, в котором» Мариам Петросян: смысловые уровни // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. № 3. С. 63–67.
9. Орлицкий Ю.Б. Эпиграф // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 306.
10. Петросян М. Дом, в котором... М.: Livebook, 2017. 957 с.
11. Ремизова М. Времени нет // Октябрь. 2012. № 4. С. 148–168.
12. Соловьева Т. Дом vs. Наружность: О романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 169–180.
13. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
14. Holquist M. What Is a Boojum? Nonsense and Modernism // Yale French Studies, 1999. No. 96. P. 100–117.
15. Priest M. Boring Formless Nonsense (or, On The Aesthetics of Failure in Recent Experimental Composition). London: Bloomsbury Academic, 2013. 327 p.
16. Sewell E. «In the midst of his laughter and glee»: Nonsense and Nothingness in Lewis Carroll // Soundings: An Interdisciplinary Journal. Vol. 82. No. 3/4 (Fall/Winter 1999). P. 541–572.
17. Torrey E.F., Miller J. The capture of the Snark. Knight Letter // The Lewis Carroll Society. 2004. No. 2. P. 21–25.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Galina M. Dom, naruzhnost' i les [The House, the Outdoors and the Forest]. *Novyy mir*, 2010, no. 4, pp. 47–58. (In Russian).
2. Gevorkyan T.M. Neiskushennyi pisatel'. Mariam Petrosyan [An Inexperienced Writer. Mariam Petrosyan]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, pp. 113–132. (In Russian).
3. Holquist M. What Is a Boojum? Nonsense and Modernism. *Yale French Studies*, 1999, no. 96, pp. 100–117. (In English).
4. Litvinova V.M. Lingvostilisticheskiy analiz russkikh interpretatsiy “Okhoty na Snarka” L. Kerrolla [The Linguostylistic Analysis of Russian Interpretations of the “The Hunting of the Snark” by L. Carroll]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018, no. 2(80), part 1, pp. 107–110. (In Russian).
5. Mel'nik D.A. Rasskazyvaniye istoriy v romane “Dom, v kotorom” Mariam Petrosyan: smyslovyye urovni [Storytelling in the Novel “The House in which” by Mariam Petrosyan: Semantic Levels]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistika*, 2013, no. 3. pp. 63–67. (In Russian).
6. Remizova M. Vremeni net [There is No Time]. *Oktyabr'*, 2012, no. 4, pp. 148–168. (In Russian).
7. Sewell E. “In the Midst of his Laughter and Glee”: Nonsense and Nothingness in Lewis Carroll. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 82, no. 3/4 (Fall/Winter 1999), pp. 541–572. (In English).
8. Solov'yeva T. Dom vs. Naruzhnost': O romane Mariam Petrosyan “Dom, v kotorom...” [The House vs. the Outdoors: House vs. Appearance: About the Novel by Mariam Petrosyan “The House in which...”]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, pp. 169–180. (In Russian).
9. Torrey E.F., Miller J. The capture of the Snark. Knight Letter. *The Lewis Carroll Society*, 2004, no. 2, pp. 21–25. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Arnol'd I.V. Intertekstual'nost' – poetika chuzhogo slova [Intertextuality – the Poetics of Someone Else's Word]. Arnol'd I.V. *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': Sbornik statey* [Semantics. Stylistics. Intertextuality: A Collection of Articles]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1999, pp. 350–362. (In Russian).
11. Kikhney L.G. Polikul'turnoye ili kul'turno ne atributirovannoye prostranstvo kak vo-ploshcheniye inobytiya v sovremennoy “misticheskoy proze” (M. Petrosyan, V. Pelevin, L. Naumov) [The Multicultural or Culturally Unattributed Space as the Embodiment of Otherness in Contemporary “Mystical Prose” (M. Petrosyan, V. Pelevin, L. Naumov)]. *Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrud-nichestva v gumanitarnoy i sotsial'noy sfere Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Russia in the World: Problems and Prospects for the Development of International Cooperation in the Humanitarian and Social Sphere Materials of the VI International Scientific and Practical Conference]. Moscow – Penza, Penza State Technological University Publ., 2019, pp. 46–55. (In Russian).



12. Orliński Yu.B. Epigraf [Epigraph]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, p. 306. (In Russian).

(Monographs)

13. Carroll L., Gardner M., Holiday H. *Annotirovannaya Okhota na Snarka* [Annotated Hunting of the Snark]. Moscow, Tri-MAG Publ., 2014. 208 p. (In Russian).

14. Galinskaya I.L. *L'yuis Kerroll i zagadki ego tekstov* [Lewis Carroll and the Riddles of his Texts]. Moscow, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995. 76 p. (In Russian).

15. Fateyeva N.A. *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt nntertekstual'nosti* [Inter-text in the World of Texts: Counterpoint of Inntertextuality]. Moscow, KomKniga Publ., 2007. 280 p. (In Russian).

16. Priest M. *Boring Formless Nonsense (or, On The Aesthetics of Failure in Recent Experimental Composition)*. London, Bloomsbury Academic Publ., 2013. 327 p. (In English).

Синегубова Капиталина Валерьевна, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX в. Научные интересы: художественный вымысел, русская литература XX–XXI вв., современный литературный процесс.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

ORCID 0000-0002-3917-1304

Kapitalina V. Sinigubova, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism and Russian Literature of the 20th century. Research interests: fiction, Russian literature of the 20th – 21st centuries, modern literary process.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

ORCID 0000-0002-3917-1304

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ
Foreign Literatures

С.А. Жилуок (Санкт-Петербург)

**ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ
ГЕРМАНСКОГО ЭПОСА О НИБЕЛУНГАХ. ЧАСТЬ 2***

Аннотация. Сказание о нибелунгах получило широкое распространение в культуре европейских народов и неоднократно привлекало исследователей. Значительный вклад в изучение скандинавской литературы, сохранившей сказание о нибелунгах (нифлунгах), внесли Р. Вишневски, А.Я. Гуревич, Ю.А. Клейнер, М.И. Стеблин-Каменский, Д. Харрис, Г. Хэфс и другие отечественные и зарубежные исследователи. Вместе с тем большинство монографий, посвященных вопросам эддической традиции и скандинавских баллад были созданы несколько десятилетий назад, и за это время накопились новые открытия, требующие пересмотра базовых концепций. Кроме того, лишь немногие исследования посвящены вопросам именно нибелунгова сказания в скандинавской литературе, поэтому статья представляет обзор основных достижений именно в изучении нибелунгова сказания в скандинавской традиции, не претендуя на охват всей проблематики, связанной со скандинавской средневековой литературой. В центре внимания – песни «Старшей Эдды» и две саги: «Сага о Вельсунгах», наиболее последовательно отражающая историю Сигурда и Гудрун и возникшая в Норвегии, и «Сага о Тидреке», носящая переходный характер – в ней переплетаются северная и южная традиции – и возникшая, по всей видимости, на берегах Балтийского моря. Кроме того, предлагается обзор изучения скандинавских и фарерских баллад, носящих черты дециклизации и распада героического эпоса, выстроенного вокруг фигуры Сигурда. Вторая часть статьи посвящена вопросу научной и культурной рецепции нибелунгова сказания в европейском обществе XIX–XX вв., которая продолжает бытование нибелунгова сказания на современном этапе развития общества.

Ключевые слова: сказание о нибелунгах; героический эпос; «Песнь о нибелунгах»; «Песнь о роговом Зигфриде»; «Народная книга о роговом Зейфриде»; германская литературная традиция.

S.A. Zhiliuk (St. Petersburg)

Traditions and Novations in Nibelungen-Studies. Part 2**

Abstract. The tales of the Nibelungs have been popularized in the European cul-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-112-50304.

** The reported study was funded by RFBR, project number 19-112-50304.



ture and have attracted a lot of researchers. The contribution of A. Gurevich, H. Haefs, J. Harris, Yu. Kleiner, M. Steblin-Kamensky, R. Winsniewsky and other Russian and foreign scholars cannot be underestimated. Nevertheless, most of the research papers dedicated to the Norse version of the Nibelungs' story were published several decades ago, and ever since have been many findings which might lead to a drastic change and a complete revision of the Nibelungs' (Niflungs') plot in the Norse tradition. It is to be stressed that the article is going to deal with Niflungs' story only, so other subjects are not discussed in here, though Eddic literature has been profoundly studied by Scandinavian linguists. We focus on the most considerable texts containing Niflung's story, these are: *The Poetic Edda*, *The Volsunga-Saga* and *Thidrekssaga*. We also include a review of the studies dedicated to Faroese ballads which had preserved the Niflungs' lay till the 15th century. After the 15th century, the Niflungs' cycle collapsed and its heroes turned into folklore creatures. This oral stage of the story existence should also be included into the studies of the Niflungs' cycle. The second part of the article is dedicated to scholarly and cultural reception of Nibelungs' lay in modern Europe (19–20th centuries). The *Nibelungenlied* was re-opened in the 18th century, its reception, however, started first in the 19th century during the period of Romanticism. The 20th century saw the use of Nibelungs' mentality for promoting the nationalistic ideas by Hitler which lead to reducing of Nibelungs' story popularity after WWII.

Key words: Nibelungenlied; Lay of Nibleungs; heroic epos; German literature history; Lied vom hürnen Seyfrid; oral tradition of epic.

Введение

Во второй части статьи, посвященной изучению NS, мы обратимся к традиции народов, населявших север Европы, прежде всего, Норвегию и Исландию. Наиболее изученным текстом NS можно считать германскую NL, однако она представляет южную версию сказания, в то время как на искусство и общество XIX–XX вв. наибольшее влияние оказали тексты, относящиеся к северной или скандинавской версии сказания. Считается, что скандинавская версия отражает более архаичные социальные отношения, чем NL [Адмони 2004], хотя многие саги были записаны позже, чем германский эпос. Можно было бы предполагать, что NS зародилось в Скандинавии, однако внимательный анализ его исторической основы показывает, что, скорее всего, оно возникло на континенте и лишь затем перекочевало в литературу северных стран.

Значительное влияние северной версии вкупе с тем фактом, что элементы NS редко становятся объектом исследования эддических текстов и текстов саг, обуславливает актуальность поставленной задачи – представить обзор научных достижений в области изучения NS.

Северная (скандинавская) версия сказания о нибелунгах

Традиция изучения средневековой скандинавской литературы насчитывает уже несколько столетий и берет свои истоки в трудах ученых XVI–



XVII вв. С одной стороны, столь давняя история научного рассмотрения позволяет предполагать, что скандинавские тексты исследованы достаточно полно. С другой стороны, мы сталкиваемся с уже знакомой по рассмотрению NL проблемой: большинство исследований были выполнены более полувека назад, и сейчас требуется критический пересмотр некоторых положений. Трудность этой работы заключается в том, что многие труды не переведены на английский и немецкий язык, что осложняет работу с ними неспециалистов.

При обращении к скандинавской литературе для изучения NS поражает большее сюжетное разнообразие: если NL есть законченный сюжет, почти не содержащий «постороннего» материала, то в северной традиции NS – это только один из сюжетов сборников песен и саг, и большинство исследований посвящены произведениям в целом (например, CR), но не нифлунговому сказанию, взятому отдельно.

В качестве основных проблем, которые изучают специалисты, можно выделить изучение рукописей, историю возникновения песен, проблемы устности/письменности, поэтики и генезиса сюжета. В рамках статьи невозможно охватить все аспекты исследований, поэтому, ставя своей задачей осветить изучение NS на примере скандинавской литературы, мы обращаемся в первую очередь к вопросам генезиса.

Сказание о нифлунгах в эддической поэзии

В первой части нашей статьи в общих чертах был очерчен генезис NS на континенте. Примерно в VIII в. песни о Сигурде проникают в Северную Европу, где развиваются достаточно автономно до XIII в. Быстрый рост численности северогерманских народов привел к освоению северных территорий Исландии и Гренландии, где складывалась своя особая, изолированная от континентальной Европы литературная традиция. Особый отпечаток оставила долго сохранявшаяся здесь вера в языческих богов. С одной стороны, изолированность северных германцев повлияла на сохранение в сюжете черт более раннего социального периода, с другой стороны, эта же изолированность привела к развитию в сказании местного компонента – в частности, в NS инкорпорируются элементы языческой культуры, видимо, не присущие ему на ранних стадиях.

Древнейшим памятником скандинавской версии сказания является CR, которая состоит из мифологических и героических песен, к последним относятся и песни NS: «Речи Регина» и «Речи Фафнира» (добыча клада), «Речи Сигирдривы» и «Поездке Брюнильд в Хель» (избавление валькирии ото сна), «Отрывок Песни о Сигурде», «Первая песнь о Гудрун», «Краткая песнь о Сигурде» (убийство Сигурда), «Вторая песнь о Гудрун», «Плач Одрун», «Гренландская песнь об Атли» и «Гренландские речи Атли» (месть Гудрун). В CR наблюдаются зачатки процесса циклизации, но окончательного формирования связного повествования в нынешнем понимании, как, например, в VS, не наблюдается.



Датировка песен остается нерешенным вопросом. Вероятнее всего, они были созданы в Норвегии в период с V по XIII вв. [Стеблин-Каменский 2006]. Литературные особенности песен CR предполагают длительное бытование их сюжетов в дописьменную эпоху, когда они были знакомы всему народу: об этом свидетельствуют зачины героических песен, где герои никак не представлены – сообщается только их имя, после чего текст рассказывает о событиях, произошедших с героем. Более того, некоторые персонажи упоминаются только вскользь (например, Готторм во «Второй песни о Гудрун»), но, видимо, у слушателей были достаточные фоновые знания, позволявшие легко разобраться в действиях героев [Ярхо 1934].

Второй отличительной чертой CR является рассказ от первого лица: нередко герои сами повествуют о своих действиях и о событиях, развитие сюжета происходит в диалоге. Эта черта иногда проявляется как архаизм и в NL, однако там в большинстве случаев присутствует авторский зачин *dó sprach...* («Тогда сказал...»; пер. наш – С.Ж.), сочетающийся с именем персонажа. Возможно, автору NL диалоги достались «в наследство» от более ранних версий (или, как мы писали в первой части, он пытался имитировать устный эпос), но публика уже не была готова воспринимать простой диалогический текст без авторских нарративных ремарок.

Однако не только по формальным признакам скандинавский вариант отличается от NL. К сожалению, текст CR неполон. Если NL дошла до нас во многих рукописях, представляющих различные варианты, позволяющие уточнять непонятные места в тексте, то CR – это 6 тетрадей, причем одной из них, приходящейся как раз на сюжет о нифлунгах, не хватает. В недостающих 8 листах повествуется о том, что произошло между тем, как Сигурд пробудил Брюнхильд, и тем, как Сигурд был убит. Эта проблема носит название большой лакуны и обычно восстанавливается по тексту VS. Но можем ли мы быть уверены, что VS отражает общегерманский сюжет, а не трактовку его отдельным автором?

И все же генеалогические и логические связи между песнями можно установить [Ярхо 1934]. Если в NL героям придан куртуазный лоск, то в песнях CR они руководствуются несколькими мотивами: добычей, женщиной, мстью и славой. Мотивы женщины и славы эволюционировали в NL в мотивы куртуазной любви и рыцарской доблести, но два других мотива, хотя и сохранились, но выглядят архаично. В CR все они гармонично сочетаются друг с другом: Сигурдом движет жажда наживы и славы, заключающаяся не только в воинских подвигах, но и в добывании невесты. Для CR нет противоречия в возможном «двоеженстве» героя, которое пытаются устранить другие произведения, т.к. для северогерманского общества оно было если не обычным, то не преступным явлением (ср. двоеженство Сигмунда или двоеженство у ирландцев, сохранявшееся до IX в.).

Архаизм проявляется и в отношениях героев. Так, Гудрун мстит не за гибель мужа своим братьям, а своему мужу Атти за убийство братьев, что, впрочем, точнее отражает исторические реалии, лежащие в основе сюжета: по свидетельству историков, Аттила был заколот своей новой женой,

взятой из покоренного германского племени.

Еще одним отличием от континентального сказания является религиозная составляющая: CR содержит как песни о героях, так и о богах, в героических песнях постоянно возникают фантастические мотивы – борьба со змеем, валькирии, элементы культа Одина. Даже сам Атти обладает способностью перевоплощаться в орла («Речи об Атти»), а его мать в змеином облике убивает Гуннара. Все они результат местного, скандинавского развития, т.к. по всей видимости, мы должны согласиться, что изначальный сюжет восходит к событиям, имевшим место среди христианизированных народов.

Любопытно и еще одно расхождение северной и южной версий. Согласно немецкой версии, Зигфрид убит в лесу на охоте, которую многие считают данью рыцарским романам [Адмони 2004]. CR знает несколько версий его гибели: в большинстве случаев Сигурд убивают на ложе в спальне, но есть также вариант его убийства в лесу или по дороге на тинг. Последнее есть отражение местных, исландских реалий, а убийство в лесу сопровождается ремаркой «немецкие мужи говорят» [Старшая Эдда 2006, 115]. Это позволяет утверждать, что либо NL была знакома составителям «Эдды», либо версия об убийстве в лесу в принципе была характерна для континентального варианта сказания, а убийство на ложе – это местный элемент.

В заключение раздела несколько слов следует сказать о SE, созданной Снорри Стурлусоном в 1222–1225 гг. Этот текст не сообщает практически ничего нового о NS, т.к. сам сюжет служить лишь объяснением кеннинга «выкуп за выдру». Однако автор, по всей видимости, был знаком с более поздними версиями NS, хотя и не снял всех противоречий в «любовном треугольнике» Брюнхильд-Сигурд-Гудрун. Может быть, если и столь искусный скальд, как Снорри, не смог объяснить это место, то уже в те годы оно представлялось, с одной стороны, чем-то очень древним, а с другой, крайне важным для всего сюжета (в противном случае его можно было бы опустить). Еще одним свидетельством сохраняющегося противоречия оказывается дочь Брюнхильд от Сигурда – Аслауг, т.е. герои все-таки были супругами [Clunies Ross 2010]. Вообще сам факт, что в SE объясняются поступки героев, говорит об архаичности, непонятности их мотивировки для современников, следовательно, к тому времени рассказанный сюжет воспринимался как события древних времен (ср. CR, которая не сохраняет нарративных экспозиций).

«Сага о Вельсунгах»

Отечественная филология крайне редко обращается к VS, хотя ее перевод на русский был опубликован еще в 1934 г., и за рубежом она исследована достаточно полно. При ее рассмотрении в контексте нашего исследования мы сталкиваемся с той же особенностью, что и при обращении к CR: NS составляет лишь одно звено в родословной норвежских королей, которой эта сага по сути своей является.



Рукопись VS сохранилась вместе с «Сагой о Рагнаре Лодброке», однако соединены они были по воле автора лишь формально, и даже стилистически далеки друг от друга.

В том, что касается сказания о нифлунгах, автор саги опирался на CR, причем, возможно, в его распоряжении была недостающая сейчас тетрадь – именно поэтому VS носит более связный характер. Однако влияние на автора оказывали и песни, проникающие с юга, с континента, например, TS. По сравнению с песнями CR сага содержит много современных для Норвегии XIII в. элементов: это и понятие «куртуазный» (*kurteis*), и флирт, совершенно неизвестный CR, и разгадки вещих снов, и испытание благородства героинь.

В VS присутствует и архаическая составляющая – мотив судьбы или мотив рода: все действия героев подчиняются именно судьбе рода, и гибнут они, как и эддические герои, следуя высшему предначертанию. Этот мотив отчетливо звучит и в NL, где главной доблестью является как раз готовность принять свою участь, и в песнях CR. И все же VS наравне с NL представляет наиболее реалистический текст сказания о нифлунгах, т.к. в ней не содержится упоминания божественной природы Брюнхильд, а сказочные элементы, например, огонь, через который надо пройти, все же не проявляют сверхъестественной природы [Ruhmann].

Для изучения NS текст VS крайне важен: он восполняет «большую лауну», хотя и не снимает все противоречия в сюжете.

Следует отметить значительное влияние VS на культуру: именно она представляет ту версию нибелунгова сказания, которая в Новое время вдохновляла писателей, художников и композиторов [Nibelungenrezeption]. В частности, первым драматическим произведением, сюжетом которого стали подвиги Сигурда и его борьба с драконом, был цикл пьес Ф. де Ла Мотт Фуке «Герой Севера», «Сигурд, убивающий змея», «Месть Сигурда», «Аслауга» (1808–1810 гг.) – одно из ключевых произведений немецкого романтизма.

Другие произведения скандинавской литературы

Сказание о нибелунгах нашло отражение в фарерских балладах. Этот жанр проник из Норвегии в XIV в. [Lockwood 1979]. Вероятно, вместе с жанром проникали и сюжеты, в т.ч. и сюжет о нибелунгах, представленный в трех балладах: о кузнеце Регине, о Бринхильд и о Хегни. Фарерские баллады комбинируют материал скандинавской и германской традиции (убийство Сигурда происходит в лесу). Граница отрывков, которые подверглись влиянию разных традиций, проводится в тексте баллады о Бринхильд [Kleiner, Piotrovsky 2019]. Однако в целом можно говорить о принадлежности баллад к северной традиции, а также об устном характере их возникновения и бытования [Стеблин-Каменский 2003, 406].

Из устной традиции развились и датские баллады, посвященные сказанию о нибелунгах. Месть Кримхильд изложена в трех датских балладах,



получивших общее название *Grimhildis Haven*. Основным источником сюжета послужила «Песнь о нибелунгах» [Sarakaeva 2016], но очевидно влияние TS (Хаген убивает русалок), CR (Хаген – брат Кримхильды) и Хвенских хроник (топонимика острова Хвен, где были записаны баллады) [Weiss 2002]. Можно предположить, что датские баллады подверглись влиянию устной народной традиции, что позволяет говорить о необходимости их привлечения к исследованию вопроса об устном или письменном бытовании NS у германских народов.

«Сага о Тидреке»

С течением времени NS, с одной стороны, все больше устаревало, с другой стороны, получало все более широкое распространение и размывало сюжетные границы [Ярхо 1913]. CR и VS можно рассматривать как наиболее древние тексты, в которые в качестве составного элемента было инкорпорировано NS, однако в них мы не можем наблюдать изменений и размывания сюжета.

По-другому обстоят дела с TS, которая была создана в Норвегии в XIII в. [Kramarz-Bein 2002], но отражает северогерманскую поэтическую традицию [Hempel 1952] или и вовсе описывает события, происходившие в Нижней Германии и в Рейнско-франкской области в V–VI вв. н.э. [Badenhausen].

Состав TS неоднороден. В нее входят сюжеты различных сказаний, так или иначе связанные с Тидреком (Дитрихом) Бернским. Она разрабатывает тот же исторический и традиционный материал, что и NL. Предполагалось, что автор TS был знаком с NL [Адмони 2004, 318] или с одной из ее более ранних версий, теория которых была разработана А. Хойслером [Хойслер 1960]; кроме того, высказывалось предположение, что NL и TS развивались параллельно: если NL и предшествующие ей тексты опирались на концепцию о нейтральности Этцеля, то традиция TS, наоборот, включает в себя его предательство [Wisniewski 1961].

Многие исследователи старались обнаружить более тесные связи между TS и NL [Haefs 2004; Reichert 2003; Ritter-Schaumburg 2003]. В саге мы находим некоторые черты, характерные для северной версии NS, например, подробно описывается поединок со змеем, равно как и сюжетные линии, не характерные ни для одного известного нам произведения NS (встреча Сигурда с Тидреком). Некоторые авторы указывают на эпизоды, которые были написаны под непосредственным влиянием NL: в обоих текстах Тидрек, Геррад и Хильдебранд останавливаются в Бехеларене и получают там вьючную лошадь [Heinzle 1991].

Особенно необычную точку зрения отстаивал в конце XX в. Риттер-Шаумбург, который посвятил свою деятельность изучению топонимики NS на примере TS и NL. Отталкиваясь от того, что двор Этцеля располагается, согласно тексту, в месте под названием Soest (а такой топоним присутствует на карте современной земли Северный Рейн-Вестфалия),



Риттер-Шаумбург локализует действие NS на Нижнем Рейне и увязывает сюжет с историческими событиями, происходившими в этой области в V в. [Ritter-Schaumburg 2003]. И хотя большинство исследователей решительно отвергают его концепцию, она заслуживает упоминания вследствие неординарного подхода к изучению текстологического материала.

Можно утверждать, что TS была одним из первых произведений, в котором происходит смешение жанра героического эпоса, восходящего к временам Великого переселения народов, и жанра рыцарского романа с мотивами зачастую экзотического характера (например, бой на слонах). Отныне поединки носят характер состязания в ловкости и силе и не ставят целью погубить соперника.

В заключение следует отметить, что TS до сих пор не переведена на русский язык, а издания английского и немецкого переводов могут считаться редкостью, что затрудняет работу с этим источником в рамках междисциплинарных исследований.

Дальнейшая эволюция нибелунгова сказания

NS оказало влияние на ряд произведений, созданных в средневековой Германии и Скандинавии. Одним из наиболее ранних была героическая поэма «Кудруна». Влияние NL на не получившую широкого распространения поэму заключалось в заимствовании нескольких имен [Gillespie 1973].

Герои NS представлены и в другом произведении XIII в. – «Розовый сад» (*Der Rosengarten zu Worms*). В нем значительное место занимают откровенно сказочные и фольклорные мотивы, например, волшебный сад, который стерегут бургундские рыцари, сражение Дитриха Бернского и Хильдебранда с 12 героями, среди которых встречается Зигфрид, и т.п.

Вероятно, поэма была написана под влиянием TS, с которой обнаруживает немало параллелей, и NL, по крайней мере, возможно, что в ней представлены сюжетные ходы, известные устному преданию о нибелунгах, которое могло сохраняться в народной среде и, может быть, еще ждет своего исследователя. Постоянно сопровождающий изучение NL и связанных с ней произведений вопрос об устном характере сказания вновь указывает на необходимость более тщательного применения методологии определения и изучения устной поэзии в духе Лорда к исследованию материала германского героического эпоса.

Сближение героев NL и не дошедшего до нас сказания о Дитрихе Бернском имеет место и в поэме «Битерольф и Дитлейб» (*Biterolf und Dietleib*), также относящейся ко второй половине XIII в. Вслед за «Розовым садом» вторая часть повествует о поединке между дружиной Дитриха Бернского и бургундами, в рядах которых сражается Зигфрид. Эти произведения также следует учитывать при анализе NS, т.к. они демонстрируют связь как в плане героев, так и в сюжетном отношении, и могут пролить свет на генезис NS в германской традиции.

Дальнейшее развитие сюжета NL можно найти в произведениях о ро-



говом Зейфриде / Зигфриде, относящихся к XIV–XVI вв. – «Песни о роговом Зейфриде» и «Народной книге о роговом Зигфриде», основанной на одноименной семиактной пьесе Ганса Сакса 1557 г. Вероятно, «Песнь о роговом Зейфриде» существовала уже около 1400 г., т.к. рукописи m и n NL содержат некоторые ее характерные черты [Millet 2008]. В современном виде «Песнь о роговом Зейфриде» была опубликована в Нюрнберге в 1500 г. [Lienert 2015]. Сказание продолжило развиваться: например, главная героиня стала зваться не Кримхильд, а Флоригунда, добавлялись новые подробности, возник сюжет, связанный с сыном Зейфрида и Флоригунды. Имя супруги Зейфрида может восходить и к исторической меровингской королеве Фредегунде, и в таком случае это может говорить о непрерывной почти тысячелетней традиции бытования NS в народной среде.

В скандинавской традиции образ Сигурда также подвергся изменениям. Это явно заметно в норвежских балладах, которые сложились на основе местной устной народной традиции (и не на основе VS). Развитие NS в Норвегии происходило по двум линиям. Во-первых, в XV в. наблюдается вторичная мифологизация сюжета: если придворная литература, представителем которой является VS, взяла курс на больший или меньший реализм, то народная традиция вводит в повествование карликов, великанов и прочих сверхъестественных существ (отметим параллельность этих процессов эволюции германской литературы). Во-вторых, и сами герои сказания, прежде всего Сигурд, оказываются в роли злых сил, и вот уже в балладах Сигурд скачет ночью во главе кавалькады нечисти по норвежским хуторам. Подобные черты не зафиксированы в Германии, но значит ли это, что их не было? В XVI–XVIII вв. мы не встречаем упоминаний NS в Германии, что также требует научного объяснения: почему этот сюжет, некогда столь распространенный, утратил свою популярность, есть ли свидетельства о его хождении в народной среде в это время и т.д.?

Научное и культурное влияние

Научное и культурное осмысление NS в Германии началось в эпоху наполеоновских войн, когда немецкий народ поднялся на борьбу с иноземными захватчиками. В качестве одного из символов борьбы идеологи той эпохи обратились к герою найденной за полвека до того рукописи NL – Зигфриду. Любопытно отметить, что в середине XVIII в. NL не произвела впечатления на читающую публику: согласно преданию, просвещенный прусский монарх Фридрих II заявил, что не променяет горсть пороха на обнаруженный текст средневекового сказания о нибелунгах. Потребовалось стечение обстоятельств (историко-политических – поражение в войне с Наполеоном и французская оккупация; социально-культурных – мода на романтизм и обращение к народному творчеству в поиске сюжетов), чтобы нибелунгово сказание завоевало популярность в Германии [Рыкунова 2015].

Интерес к сказанию в начале XIX в. проявляли ученые и поэты, воз-



никла идея объявить NL национальным немецким эпосом, публичные лекции читали такие ученые, как Ф. Г. Хаген и А. Цойне [Traub 2013].

Немаловажную роль в популяризации сюжета сыграла тетралогия Ф. де Ла Мотт Фуке (1808–1810 гг.), опиравшаяся на северную версию, изложенную в VS.

Переводы «Песни» на современный немецкий язык были выполнены К. Зимроком (1827 г.) и К. Барчем (1866 г.). После выхода в свет первого перевода И.В. фон Гете написал рецензию, в которой отнес NL к важнейшим составляющим немецкой идентичности [Goethe 1981], хотя до этого относится к ней сдержанно.

NL вдохновляла художников. Среди первых, кто обратился к ее сюжету, был швейцарско-английский художник И.Г. Фюссли (1741–1825 гг.) [Шестаков 2002]. Впоследствии изображения Зигфрида и героев NS стали популярным мотивом для украшения зданий (дворцы Потсдама, ратуша Пассау); герои NS были запечатлены немецкими скульпторами («Зигфрид» К. Дауша в Бремене, проект памятника Вильгельму I в образе Зигфрида Р. Майсона, фонтан Нибелунгов в Австрии) и т.д.

В архитектуре NS отразилось в виде особого стиля, в котором застраивался Вормс на рубеже XIX–XX вв. Этот стиль – один из вариантов стиля историзм. В Вормсе он был интерпретирован в связи со NS главным архитектором города в 1886–1897 гг. К. Хофманном.

Сюжет NL стал основой для сотен поэтических и музыкальных произведений разного объема, вплоть до марша одного из полков немецкой армии. NS перерабатывалось драматургами: только в первом десятилетии XX в. возникли драмы Ф. Лейнхарда, А. Штурма, О. Шульце, А. Векслера, Р. Колеруса, К.Г. Штробеля, С. Лублински, Ю. Шульде, П. Эрнста и К. Альберта; сюжет NS становился основой для оперетт: Й. Пибера (1889 г.) и Ф. Оливена и О. Штрауза (1904 г.); «Кольцо нибелунга» также не единственная опера, написанная по мотивам сказания, причем первая появилась в 1801 г. (М. Маратцек), а последняя в 1909 г. (М.И. Кункель).

Тем не менее именно тетралогия Р. Вагнера оказала ни с чем не сравнимое влияние на культурное восприятие NS обществом. Р. Вагнер взял за основу северную версию NS, ориентируясь, в основном, на VS. В его операх нашли отражение ощущения человека, пережившего европейские революции 1848 г.: надежда на изменения, разочарование, желание объяснить причины неудачи. Зигфрид Вагнера – это не герой средневекового эпоса, а человек будущего, обреченный на поражение в силу обстоятельств, окружающих его [Кенигсберг 2004]. Вагнер разрабатывал и некоторые другие мотивы NS, например, в музыкальной драме «Кузнец Виланд», лейтмотивом которой стал поиск свободы [Баева 2013].

Вагнер сочинял «Кольцо нибелунга» на протяжении почти тридцати лет, и мир вокруг, в первую очередь сама Германия, изменился до неузнаваемости. Таким образом, тетралогия, поставленная впервые в 1876 г., хотя и содержала в своей основе идеи революционного 1848 г., на деле стала основой совершенно другой идеологии – идеологии германского им-



периализма и национализма времен Германской империи (1871–1918 гг.).

В XX в. немецкие политики время от времени обращались к NL в поисках метафор, которые бы описывали актуальные события. Хорошо известны высказывания князя фон Бюлова 1909 г. о «нибелунговой верности» (*Nibelungentreu*), определяющей отношения между Германией и Австро-Венгрией, и П. фон Гинденбурга о коварном ударе в спину, сопоставимом с ударом Хагена (о поражении в Первой мировой войне). В 1943 г. Г. Геринг в своей речи сравнил положение немецкой армии в Сталинграде с положением бургундов, вынужденных обороняться в зале Этцеля [Heinzle, Waldschmidt 1991]. Остается с сожалением констатировать, что подобные сравнения и вообще интерес национал-социалистов к NS после войны привел к его изгнанию из массового сознания немцев [Münker, Storch 1990]. В настоящее время исследования NS ведутся в рамках реализации практических проектов (например, создания музея нибелунгов в Вормсе, туристических маршрутов и т.п.) или написания предисловий к новым изданиям. Зачастую в подобных трудах пересказывается то, что уже известно (причем чаще всего их авторы ссылаются на труды А. Хойслера).

Заключение

Сегодня NS может показаться одним из наиболее полно исследованных текстов средневековой европейской литературы. Его изучение велось по различным направлениям, многие работы были посвящены вопросам соотношения нового и старого в сюжете и языке, истории его возникновения и формирования, рукописям и формам его бытования у различных народов Европы.

Произведения, содержащие элементы NS, исследованы неравномерно: если NL получила широкий научный отклик в Германии и России, то тексты CR и SE, неоднократно становившиеся предметом исследования сами по себе, все еще не в полной мере изучены с точки зрения генезиса предания о нибелунгах. В еще меньшей степени научное исследование коснулось текстов, которые не переведены на русский язык: TS, датских и фарерских баллад. Таким образом, отечественные исследователи из нелингвистических областей лишены возможности привлекать этот материал для работы, т.к. не существует качественных переводов этих текстов на русский язык. Вопрос перевода других текстов и научных работ также остается острым: известно, что существующий перевод NL вызывал нарекания специалистов-медиевистов [Гуревич 2017]; подобная критика может быть отнесена и к существующим переводам других произведений.

Несмотря на обширный список работ, посвященных текстам NS, некоторые из которых были представлены в настоящей статье, остаются неразрешенными многие вопросы, которые можно разделить на несколько групп:

1) генезис NS и его бытование в период до письменной фиксации (до XIII в.), смещение «центра тяжести» сюжета с исторических событий на



мифологически-вымышленные (фигура Зигфрида);

2) существование устной версии NS параллельно с письменными текстами о нибелунгах и формирование народной книги и народной песни, посвященных Зигфриду;

3) вопросы культурного и научного влияния и правомерность рассмотрения произведений XIX–XX вв. как проявления активного бытования нибелунгова сказания в культуре германоязычных и других европейских народов. Необходимы исследования, нацеленные на изучение отражения нибелунгова сказания и его элементов в кинематографе, в современной художественной литературе (в частности в жанре фэнтези), в детской и юношеской литературе (адаптации, комиксы).

Первые два круга вопросов уже разрабатывались в научной литературе, но противоречия между мнениями отдельных исследователей, подкрепленными убедительными аргументами, требуют пересмотра всей концепции NS, базирующейся сейчас на монографиях полувековой давности. Для комплексного изучения всего круга вопросов (а только на основании комплексного подхода представляется логичным изучать NS) потребуется более активное использование компьютерных технологий и математического анализа художественного текста. Кроме того, для полноценного изучения каждой из вышеназванных тем необходимо привлекать не только специалистов в области филологии, но и социологов, историков, культурологов, правоведов, экспертное мнение которых сможет пролить свет на аспекты, выходящие за рамки филологической компетенции. Наглядным примером такого подхода может служить изучение социальных статусов действующих лиц NL, предпринятое Э. Вестергорд [Вестергорд 1999], исследование правовых вопросов в NS, проведенное Ю.А. Клейнером [Клейнер 1993]. Посредством междисциплинарного подхода можно обнаружить артефакты материальной культуры, которые выявят связь между текстами NS и, возможно, прольют свет на известные из археологии материальные культуры, которые в нем представлены. Многообещающим начинанием можно было считать сотрудничество исследователей из разных областей для организации выставки в Дармштадте [Uns ist in alten Mären...], но дальше публикации каталога дело тогда не продвинулось.

Дальнейшее исследование NS можно считать не только не лишённым перспектив, как можно иногда сейчас услышать, но и обязательным начинанием для науки XXI в., т. к. нибелунгово сказание – это один из ключевых текстов европейской идентичности, понимание которого может объяснить, как происходило формирование европейского культурного кода и каким образом этот код продолжает влиять на культуру.

СОКРАЩЕНИЯ

CR – Старшая Эдда

NL – Песнь о нибелунгах

NS – нибелунгово сказание

SE – Младшая Эдда

TS – Сага о Тидреке

VS – Сага о Вельсунгах



ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В.Г. «Песнь о нибелунгах» – ее истоки и ее художественная структура // Песнь о нибелунгах. СПб.: Наука, 2004. С. 305–336.
2. Баева Г.А. «Кузнец Виланд» в творчестве Рихарда Вагнера: опыт филологического анализа // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2013. Вып. 3. С. 9–14.
3. Вестергорд Э. Родство против договора. Германский героический эпос глазами исторического антрополога // Другие средние века. К 75-летию А.Я. Гуревича. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 67–79.
4. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М.: Наука, 1979. 192 с.
5. Гуревич А.Я. Избранное. История – нескончаемый спор. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 464 с.
6. Кенигсберг А.К. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской консерватории, 2004. 89 с.
7. Клейнер Ю.А. Сюжет – песнь – традиция // Слово в контексте литературной эволюции. Проблемы жанра / ред. О.А. Смирницкая. М., 1993. С. 44–54.
8. Матюшина И.Г. Эддическая поэзия // Памятники книжного эпоса Запада и Востока. М.: Инфра-М, 2018. С. 251–317.
9. Рыкунова А.Б. К вопросу о научной и культурной рецепции «Песни о нибелунгах» // Шаги / Steps. 2015. № 1. С. 131–150.
10. Стеблин-Каменский М.И. Послесловие и комментарии к «Старшей Эдде». СПб.: Наука, 2006. С. 181–257.
11. Стеблин-Каменский М.И. Древнескандинавская литература. Баллада // Труды по филологии. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2003. С. 404–418.
12. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М.: Иностранная литература, 1960. 447 с.
13. Шестаков В.П. Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 272 с.
14. Ярхо Б.И. Сказание о Сигурде Фафнисбани и его отражение в русском эпосе // Русский филологический вестник. 1913. Т. 69. № 2. С. 442–466; Т. 70. № 4. С. 385–440; 1914. Т. 71. № 1. С. 196–234; Т. 72. № 3/4. С. 331–379; 1915. Т. 73. № 1. С. 105–115.
15. Ярхо Б.И. Сага о Волсунгах. М.: Академия, 1934. 288 с.
16. Badenhausen R. Geographic and Ethnic Glossary of Thidreksaga. URL: <https://www.badenhausen.net/harz/svava/ThsGlossary.pdf> (дата обращения: 06.05.2020).
17. Baeva G. Mythos und Geschichte im Nibelungenlied // Akten des XIII Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015 / Hrsg. von Z. Jianhua, Z. Jin, M. Szurawitzki. Shanghai: Peter Lang GmbH, 2017. Bd. 8. P. 217–224.
18. Bumke J. Die Quellen der Brünhildfabel im Nibelungenlied // Euphorion. 1960. Bd. 54. P. 1–38.
19. Clunies Ross M. The Cambridge Introduction to the Old Norse-Icelandic Saga.



Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 210 p.

20. Faulkes A. Introduction to Snorri Sturluson's Edda. Birmingham: University of Birmingham, 2005. 430 p.

21. Fromm H. Der oder die Dichter des Nibelungenlieds? // Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters / Hrsg. von B. Moller B. Tübingen: Narr, 1989. P. 275–288.

22. Gillespie G. T. Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature, 700–1600: Including Named Animals and Objects and Ethnic Names. Oxford: Clarendon Press, 1973. 166 P.

23. Goethe J.W. Das Nibelungenlied // Goethe J.W. Gesamte Werke. Bd. 12. München: Taschenbuch, 1981. P. 348–350.

24. Haefs H. Thidrekssage und Nibelungenlied – Vergleichende Studien. Forschungen zur Thidrekssaga. Bonn: Thidrekssaga Forum e.V. 2004. 232 p.

25. Harris J. Eddic Poetry as Oral Poetry: The Evidence of Parallel Passages in the Helgi poems for Questions of Composition and Performance // Edda. A Collection of Essays / Ed. by R.J. Glendinning and H. Bessason. Winnipeg: University of Manitoba Icelandic Studies, 1983. № 4. P. 210–242.

26. Haymes E.R. Dietrich von Bern im Nibelungenlied // Zeitschrift für das deutsche Altertum. 1985. Bd. 114. P. 159–165.

27. Heinzle H. Das Nibelungenlied. Eine Einführung. München: Artemis und Winkler Verlag, 1991. 107 p.

28. Heinzle H., Waldschmidt A. Die Nibelungen. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 407 p.

29. Hempel H. Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidrekssaga // Edda, Skalden, Saga. Festschrift für Felix Genzmer / Hrsg. von H. Schneider. Heidelberg: Lang, 1952. P. 138–156.

30. Höfler O. Siegfried, Arminius und der Nibelungenhort. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1978. 119 p.

31. Kleiner Yu., Piotrovsky D. From Epic to Ballad: The Faroese 'Sjúrður Cycle' // Scandinavian Philology, 2019. Vol. 17. Iss. 1. P. 134–145.

32. Kramarz-Bein S. Die Þidreks saga im Kontext der altnorwegischen. Tübingen; Basel: Francke, 2002. 386 p.

33. Lienert E. Mittelhochdeutsche Heldenepik. Berlin: Erich Schmidt, 2015. 237 p.

34. Lockwood W.B. The Nibelungen Tradition in Faroese // German Life and Letters. 1979. Vol. 32. Iss. 4. P. 265–272.

35. Millet V. Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Berlin; New York: de Gruyter, 2008. 516 p.

36. Münkler H., Storch W. Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos. Berlin: Rotbuch Verlag, 1990. 141 p.

37. Projekt Nibelungenrezeption. URL: <http://www.nibelungenrezeption.de/> (дата обращения: 06.05.2020).

38. Reichert H. Die Nibelungensage im mittelalterlichen Skandinavien // Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos / Hrsg. von J. Heinzle, K. Klein, U. Obhof. Wiesbaden: Reichert, 2003. P. 29–88.

39. Ritter-Schaumburg H. Die Nibelungen zogen nordwärts. Berlin: Reichl, 2003.



382 p.

40. Ruhmann W. The Nibelungenlied and Vulsunga Saga. URL: <http://www.angelfire.com/home/boh/Nibelungenlied.htm> (дата обращения: 06.05.2020).

41. Sarakaeva E. Nibelungs on the Margins: Transformation of the Nibelungen Legend in the Folklore of the German-Scandinavian Frontier // Журнал фронтирных исследований. 2016. № 2. P. 73–91.

42. Schulze U. Das Nibelungenlied. Stuttgart: Reclam, 2008. 340 p.

43. Uns ist in alten Mären. Das Nibelungenlied und seine Welt. Darmstadt: Primus, 2003. 239 p.

44. Weiss G. Grimhilds Haven // The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia. New York, London: Routledge, 2002. P. 205–206.

45. Wisniewski R. Die Darstellung des Niflungenunterganges in der Thidrekssaga. Eine quellenkritische Untersuchung. Tübingen: Habilitation, 1961. 312 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bayeva G.A. "Kuznets Viland" v tvorchestve Rikharda Vagnera: opyt filologicheskogo analiza [The Philological Analysis of Wagner's "Wieland der Schmied"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, ser. 9, 2013, iss. 3, pp. 9–14. (In Russian).

2. Bumke J. Die Quellen der Brünhildfabel im Nibelungenlied. *Euphorion*, 1960, bd. 54, pp. 1–38. (In German).

3. Haymes E. R. Dietrich von Bern im Nibelungenlied. *Zeitschrift für das deutsche Altertum*, 1985, bd. 114, pp. 159–165. (In German).

4. Kleiner Yu., Piotrovsky D. From Epic to Ballad: the Faroese 'Sjúrður Cycle'. *Scandinavian Philology*, 2019, vol. 17, iss. 1, pp. 134–145. (In English).

5. Lockwood W.B. The Nibelungen Tradition in Faroese. *German Life and Letters*, 1979, vol. 32, iss. 4, pp. 265–272. (In English).

6. Rykunova A.B. K voprosu o nauchnoy i kul'turnoy retseptsii "Pesni o nibelungakh" [On Scholarly and Cultural Reception of Nibelungenlied]. *Shagi / Steps*, 2015, no. 1, pp. 131–150. (In Russian).

7. Sarakaeva E. Nibelungs on the Margins: Transformation of the Nibelungen Legend in the Folklore of the German-Scandinavian Frontier. *Journal of Frontier Studies*, 2016, no. 2, pp. 73–91. (In English).

8. Yarkho B.I. Skazaniye o Sigurde Fafnisbani i ego otrazheniye v russkom epose [The Lay of Sigurd the Fafnisbani and Its Reflection in the Russian Epic]. *Russkiy filologicheskii vestnik*, 1913, vol. 69, no. 2, pp. 442–466; vol. 70, no. 4, pp. 385–440; 1914, vol. 71, no. 1, pp. 196–234; vol. 72, no. 3/4, pp. 331–379; 1915, vol. 73, no. 1, pp. 105–115. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Admoni V.G. Skazanie o nibelungakh – ego istochniki i struktura [The Lay of Nibelungs – Its Sources and Structure]. *Pesn' o nibelungakh* [The Lay of Nibelungs]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 305–336. (In Russian).



10. Baeva G. Mythos und Geschichte im Nibelungenlied. Jianhua Z., Jin Z., Szurawitzki M. (eds.). *Akten des XIII Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015*. Shanghai, Peter Lang GmbH, 2017, bd. 8, pp. 217–224. (In German).

11. Fromm H. Der oder die Dichter des Nibelungenlieds? Moller B. (ed.). *Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübingen, Narr Publ., 1989, pp. 275–288. (In German).

12. Goethe J. W. Das Nibelungenlied. Goethe J.W. *Gesamte Werke*. München, Taschenbuch Publ., 1981, bd. 12, pp. 348–350. (In German).

13. Harris J. Eddic Poetry as Oral Poetry: The Evidence of Parallel Passages in the Helgi poems for Questions of Composition and Performance. Glendinning R.J., Bessason H. (eds.). *Edda. A Collection of Essays*. Winnipeg, University of Manitoba Icelandic Studies Publ., 1983, no. 4, pp. 210–242. (In English).

14. Hempel H. Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidrekssaga. Schneider H. (ed.). *Edda, Skalden, Saga. Festschrift für Felix Genzmer*. Heidelberg, Lang Publ., 1952, pp. 138–156. (In German).

15. Kleiner Iu. A. Syuzhet – pesn’ – traditsiya [Plot – Lay – Tradition]. Smirnit-skaya O.A. (ed.). *Slovo v kontekste literaturnoy evoliutsii. Problemy zhanra* [The Word in the Context of Literary Evolution. Genre Problems]. Moscow, 1993, pp. 44–54. (In Russian).

16. Matyushina I.G. Eddicheskaya poeziya [Poetic Edda]. *Pamyatniki knizhnogo eposa Zapada i Vostoka* [The Monuments of the Book Epic of the West and East]. Moscow, Infra-M Publ., 2018, pp. 251–317. (In Russian).

17. Reichert H. Die Nibelungensage im mittelalterlichen Skandinavien. Heinzle J., Klein K., Obhof U. (eds.). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert Publ., 2003, pp. 29–88. (In German).

18. Steblin-Kamenskiy M.I. Drevneskandinavskaya literatura. Ballada [The Old Norse Literature. A Ballad]. *Trudy po filologii* [Philological Studies]. St. Petersburg, Filologicheskii fakul’tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2003, pp. 404–418. (In Russian).

19. Vestergord E. Rodstvo protiv dogovora. Germanskiy geroicheskiy epos glazami istoricheskogo antropologa [Kinship versus Agreement. The Analysis of German Heroic Epic by a Historical Anthropologist]. *Drugiyе sredniye veka. K 75-letiyu A. Ya. Gurevicha* [Another View on the Middle Ages: To 75th Anniversary of prof. A. Ja. Gurevich.]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999, pp. 67–79. (In Russian).

20. Weiss G. Grimhilds Haven. *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*. New York, London, Routledge Publ., 2002, pp. 205–206. (In German).

(Monographs)

21. Clunies Ross M. *The Cambridge Introduction to the Old Norse-Icelandic Saga*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 210 p. (In English).

22. Faulkes A. *Introduction to Snorri Sturluson’s Edda*. Birmingham, University of Birmingham, 2005. 430 p. (In English).

23. Gillespie G. T. *Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature, 700–1600: Including Named Animals and Objects and Ethnic Names*. Oxford, Clarendon Press, 1973. 166 p. (In English).

24. Gurevich A. Ya. “Edda” i saga [Edda and Saga]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 192 s. (In Russian).

25. Gurevich A. Ya. *Izbrannoye. Istoriya – neskonchayemyy spor* [Selected Works. History – an Argument without End]. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017. 464 p. (In Russian).

26. Haefs H. *Thidrekssage und Nibelungenlied – Vergleichende Studien. Forschungen zur Thidrekssaga*. Band 2. Bonn, Thidrekssaga Forum e.V. Publ., 2004. 232 p. (In German).

27. Heinzle H. *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. München, Artemis und Winkler Verlag, 1991. 107 p. (In German).

28. Heinzle H., Waldschmidt A. *Die Nibelungen. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1991. 407 p. (In German).

29. Heusler A. *Germanskiy geroicheskiy epos i skazaniye o Nibelungakh* [German Heroic Epos and Nibelungen Saga]. Moscow, Inostrannaya literatura Publ., 1960. 447 p. (In Russian).

30. Höfler O. *Siegfried, Arminius und der Nibelungenhort*. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften Publ., 1978. 119 p. (In German).

31. Kenigsberg A.K. “Kol’tso Nibelunga” Vagnera [Wagner’s “Nibelungenring”]. St. Petersburg, Izdatel’stvo Sankt-Peterburgskoy konservatorii Publ., 2004. 89 p. (In Russian).

32. Kramarz-Bein S. *Die Þiðreks saga im Kontext der altnorwegischen Literatur*. Tübingen, Basel, Francke Publ., 2002. 386 p. (In German).

33. Lienert E. *Mittelhochdeutsche Heldenepik*. Berlin, Erich Schmidt Publ., 2015. 237 p. (In German).

34. Millet V. *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*. Berlin, New York, de Gruyter Publ., 2008. 516 p. (In German).

35. Münkler H., Storch W. *Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin, Rotbuch Verlag, 1990. 141 p. (In German).

36. Ritter-Schaumburg H. *Die Nibelungen zogen nordwärts*. Berlin, Reichl Publ., 2003. 382 p. (In German).

37. Schulze U. *Das Nibelungenlied*. Stuttgart, Reclam Publ., 2008. 340 p. (In German).

38. Shestakov V.P. *Genri Fyuzeli: dnevnnye mechty i nochnnye koshmary* [Henry Fuseli: Daydreams and Nightmares]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 272 p. (In Russian).

39. Steblin-Kamenskiy M.I. *Poslesloviye i kommentarii k “Starshey Ede”* [Afterword and Comments on Poetic Edda]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, pp. 181–257. (In Russian).

40. *Uns ist in alten Mären. Das Nibelungenlied und seine Welt*. Darmstadt, Primus Publ., 2003. 239 p. (In German).

41. Wisniewski R. *Die Darstellung des Niflungenunterganges in der Thidrekssaga. Eine quellenkritische Untersuchung*. Tübingen, Habilitation Publ., 1961. 312 p. (In German).



42. Yarkho B.I. *Saga o volsungakh* [Volsunga Saga]. Moscow, Akademiya Publ., 1934. 288 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

43. Badenhausen R. *Geographic and Ethnic Glossary of Thidreksaga*. Available at: <https://www.badenhausen.net/harz/svava/ThsGlossary.pdf> (accessed 06.05.2020). (In German).

44. Projekt Nibelungenrezeption. Available at: <http://www.nibelungenrezeption.de/> (accessed 06.05.2020). (In German).

45. Ruhmann W. The Nibelungenlied and Vulsunga Saga. Available at: <http://www.angelfire.com/home/boh/Nibelungenlied.htm> (accessed 06.05.2020). (In German).

Жилук Сергей Александрович, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингводидактики филологического факультета. Научные интересы: германские языки: история, лексикология, литература; культура и литература германских народов, героический эпос и история его формирования в Европе.

E-mail: s.zhilyuk@spbu.ru, s.a.jiluck@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0090-9068

Sergei A. Zhiliuk, Saint Petersburg State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Didactics in Linguistics and Foreign Languages, Philological Faculty. Research interests: German languages – their history and lexicology, literature and culture of German peoples, heroic epic and its history in Europe.

E-mail: s.zhilyuk@spbu.ru, s.a.jiluck@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0090-9068



Н.И. Соколова (Москва)

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО СЮЖЕТА В ПОЭМЕ
М. АРНОЛЬДА «ТРИСТРАМ И ИЗОЛЬДА»**

Аннотация. Статья посвящена особенностям восприятия М. Арнольдом известного средневекового романа. По форме произведение отличается сложностью, в поэму включаются элементы драмы, события предстают в обратной последовательности. В начале поэмы Тристрам на смертном одре вспоминает о событиях своей юности, герой одновременно сосуществует в прошлом и настоящем. Оригинальность в трактовке сюжета проявляется в образе нежной заботливой Изольды Бретонской, которую автор откровенно предпочитает гордой и надменной Изольде Ирландской. Обе Изольды любимы героем, но с Изольдой Ирландской его связывает разрушительная страсть, с женой – одухотворенное и нежное чувство, у них есть дети. Поэма не заканчивается смертью Тристрама и Изольды Ирландской, в заключительной части рассказывается об Изольде Бретонской, после смерти мужа полностью посвятившей свою жизнь детям. Смысл произведения проясняется при сопоставлении со стихотворениями Арнольда о двух периодах в жизни человека, названных автором “юностью” и “покоем”. Юности свойственны пылкие страсти, с возрастом наступает период покоя и воспоминаний о волнениях молодости. С этими периодами в жизни Тристрама связаны два контрастных женских образа. Но позиция автора двойственна. В “Тристраме и Изольде” поэт осуждает губительные бурные страсти, но и монотонная спокойная жизнь кажется ему подобной смерти. Изольда Бретонская в поэме отвечает викторианскому женскому идеалу, она в большей мере относится ко времени автора, тогда как Тристрам и Изольда Ирландская принадлежат прошлому, воплощая представление о кельтском характере, который позже станет предметом исследования Арнольда в работе “Изучение кельтской литературы”.

Ключевые слова: М. Арнольд; поэма; сюжет; Средневековье; юность; покой; кельтский характер.

N.I. Sokolova (Moscow)

**The Interpretation of the Medieval Plot in
M. Arnold's Poem “Tristram and Iseult”**

Abstract. The article is devoted to the peculiarity of M. Arnold's perception of the medieval romance. The work is complicated in form, the poem includes dramatic elements, the events are presented in inverted sequence. At the beginning of the poem Tristram on his deathbed recollects the episodes of his youth, the hero at the same time coexists in past and present. The originality of the poet's interpretation is revealed in the character of mild and careful Iseult of Brittany whom the author evidently prefers to proud and haughty Iseult of Ireland. Both Iseults are loved by the hero, but with Iseult



of Ireland he is connected with fiery passion, with his wife – with spiritual and tender feeling, they have children. The poem doesn't end with Tristram's and Iseult of Ireland's death, its final part narrates of Iseult of Brittany who after her husband's death wholly devotes herself to children. The import of the work is cleared out in comparison with Arnold's small poems on two periods of human life denoted by the author as "youth" and "calm". Fiery passions belong to youth, the period of calm comes with age and recollections of youth's agitations. Two contrast female types are connected with these periods of Tristram's life. But the author's position is ambiguous. In "Tristram and Iseult" the poet condemns perilous stormy passions, but monotonous calm life seems to him similar to death. Iseult of Brittany in the poem coincides with the Victorian female ideal, whereas Tristram and Iseult belong to the past, they personify the concept of Celtic character which later will become the subject of investigation in Arnold's work "The Study of Celtic Literature" (1865–1866).

Key words: M. Arnold; poem; plot; Middle Ages; youth; calm; Celtic character.

Поэма М. Арнольда «Тристрам и Изольда» впервые была опубликована в 1852 г., в период, отмеченный пристальным интересом к национальному прошлому, растущей популярностью произведений средневековой литературы и фольклора и появлением их многочисленных интерпретаций в викторианской литературе. Нельзя сказать, что Арнольд относился к сторонникам "medieval revival", стремившимся к возрождению прошлого как эпохи искренней веры и гармонического единства человека с обществом и вселенной. «Я в полной мере осознаю абсурдность этого периода и совершенное безумие тех, кто воспринимает его всерьез и забавляется игрой в его воссоздание; однако я нахожу в нем величайшее поэтическое обаяние и живительную силу», – писал он сестре, признаваясь, что обнаживает в Средних веках «нечто магическое» [Arnold 1895, 127].

Как и многих его современников, магия Средневековья побуждает поэта обратиться к старинному сюжету. В письме к А.Х. Клафу Арнольд в качестве источника поэмы указал публикацию в "Revue de Paris" (имея в виду краткий пересказ легенды в статье Теодора де ла Вилльмарке «Валлийские поэмы и романы Круглого стола» (1841), позже вошедшей в его книгу «Романы Круглого стола и сказки древних бретонцев» (1860); историю Мерлина он почерпнул из «Смерти Артура» Мэлори [Arnold 1968, 135]. В сборнике 1857 г. Арнольд предпочел французский вариант имени героя, назвав поэму "Тристан и Изольда", однако в более поздних публикациях, начиная с 1869 г., вернулся к первоначальной версии.

В качестве своеобразной прелюдии к поэме исследователи (Д.Р. Стэндж [Stange 1978, 219–220], А.Д. Куллер [Culler 1966, 143]) называют опубликованное в тот же период стихотворение "Lines Written by a Death-bed" («Строки, написанные у смертного ложа»), героиня которого, скорбно склонившись над ложем умирающего возлюбленного, терзается ревностью, думая о красоте юной соперницы, "Her youngest rival's freshest grace" [Arnold 1995, 198]. В финале стихотворения поэт рассуждает о юности, озаренной солнечным светом, с ее восприимчивостью, животворящей



силой, о молодости, которая на пороге смерти кажется счастьем. Позже, в 1867 г. этот заключительный фрагмент был опубликован отдельно под названием "Youth and Calm" («Юность и покой»), образуя своего рода диптих со стихотворением "Growing Old" («Становясь старым»). Юность и покой в восприятии поэта – этапы человеческого бытия. Цветущая юность с ее полнотой жизни недолговечна, золотые дни уходят с заревом заката. Становиться старым – значит проводить долгие дни в воспоминаниях о молодости, месяц за месяцем с горестью проживать в заточении в душной тюрьме настоящего:

It is to spend long days
And not once feel that we were ever young.
It is to add, immured
In the hot prison of the present, month
To month with weary pain [Arnold 1995, 409].

Авторская концепция юности и покоя получает развернутое воплощение в поэме «Тристрам и Изольда». По форме произведение отличается сложностью, повествование носит фрагментарный характер. Авторская речь перемежается монологами и диалогами, которым, как в драме, предшествуют имена героев. Возможно, желание включить в поэму элементы драмы возникло у Арнольда под влиянием статьи Т. де ла Вилльмарке, который приводит отрывок из сочинения безымянного трубадура, содержащий диалог Тристана с двумя рыцарями [La Villemarqué 1860, 70–72]. Арнольд сам осознавал, что поэма при чтении может вызвать затруднение, и в письме к А.Х. Клафу заявлял о своем намерении в новых публикациях сделать ее более понятной, прося друга помочь ему отметить места, которые следует исправить, находя при этом свое произведение в целом «без сомнения, совершенно успешным» [Arnold 1968, 135].

Поэма состоит из трех частей, названных именами героев: «Тристан», «Изольда Ирландская», «Изольда Бретонская». Арнольд использует прием сюжетной инверсии: из открывающего поэму диалога Тристрама с пажом читатель узнает, что герой находится на смертном одре в ожидании Изольды Ирландской. Предшествующие события изложены в авторской речи, прерывающейся монологами Тристрама. Хронотоп отличается сложностью. В поэме одновременно сосуществуют два временных потока: настоящее сплетаются с возрождающимися в воспоминаниях героя разными периодами его жизни. Основным местом действия является Бретань, но в мечтах герой пребывает в Корнуолле, Тинтажеле, Ирландии – в местах, связанных с эпизодами его юношеской любви. В поэме воссозданы лишь ключевые моменты средневекового романа. Автор выступает в роли истолкователя, объясняя, что предшествовало событиям, о которых вспоминает герой. Так, в предсмертном бреду Тристрам вспоминает, как они с Изольдой выпили кубок с любовным напитком, и лишь затем автор объясняет, почему герои оказались на корабле. Пропущен значительный отрезок



времени, и в сознании героя всплывает диалог с Изольдой накануне их вынужденной разлуки, сопровождаемый рассказом автора о встрече Тристрама с Изольдой Бретонской.

При этом главный акцент в поэме делается на противопоставлении двух Изольд, причем, в целом следуя средневековому сюжету, Арнольд создает собственный образ Изольды Бретонской. Впервые облик жены Тристрама обрисован автором, который берет на себя роль стороннего наблюдателя во время диалога героя с пажом, задавая вопросы, что за рыцарь слабый и бледный обложен подушками на кровати бурной декабрьской ночью, что за кроткая бледная леди, на которые тут же отвечает сам. Облик Изольды Бретонской обрисован с явной симпатией: она названа «прелестным цветком» (“sweet flower”), «подснежником у моря» (“snowdrop by the sea”), автор упоминает о ее «редкостной мягкости» (“mildness rare”), белоснежных руках, золотых волосах (“golden hair”), ее хрупкой красоте, ее глазах, невинных, как у детей, называя ее «прекраснейшей христианской душой», “the sweetest Christian soul alive” [Arnold 1995, 141].

Характеристика другой Изольды менее привлекательна, ее доминирующие черты – красота и гордость, осознание собственной власти: “other Iseult fair, / That proud first Iseult, Cornwall’s queen” [Arnold 1995, 141]. Эпитет “гордый”, “proud” как ее атрибут появляется неоднократно. В отличие от невинных детских глаз другой Изольды, у королевы Корнуолла «гордые черные глаза», “proud dark eyes” [Arnold 1995, 148], манера отвечать резко и нетерпеливо, поднимая руку в командном жесте, с величественным видом откидывать назад свои черные волосы. Тристрам при встрече называет ее «жестокой», “cruel” [Arnold 1995, 150] и «надменной», “haughty” [Arnold 1995, 151]. При этом и она достойна сострадания. В беседе с Тристрамом она признается, что не могла приехать раньше, она не свободна, скована золотыми узами, вынуждена разделять трон с «глубоко порочным мужем», “deerp-wrong’d husband” [Arnold 1995, 151], находится в обществе услужливых придворных с их ничтожными разговорами. Показательно, что Арнольд отказывается от образа Бранжъены, не освобождая героев от ответственности за собственную оплошность. Увидев золотой кубок и думая, что он наполнен водой, Изольда, мучимая жаждой, просит Тристрама подать его ей, сделав при этом первый глоток, а затем выпивает любовный напиток сама, оказавшись главной виновницей дальнейших событий. Волшебный напиток, разлившись в крови Тристрама и Изольды, связал их души, став источником любви и страдания, “binds their souls working love, but working teen” [Arnold 1995, 141]. Таким образом, в интерпретации Арнольда, причиной любви Тристрама к Изольде Ирландской становится колдовская сила напитка, тогда как любовь героя к Изольде Бретонской вызвана ее личностными качествами.

Во всех средневековых источниках упоминается о светлых, золотых волосах Изольды Ирландской, о ее белокурых волосах пишет де ла Виллемарке: “la belle Iseult aux blonds cheveux” [La Villemarqué 1860, 67]. У Арнольда Прекрасная Изольда – обладательница волос цвета воронова



крыла, “raven hair” [Arnold 1995, 143], тогда как у Изольды Бретонской волосы по цвету и сиянию уподоблены золотой застежке ее платья. Цвет волос здесь служит выразительной характеристикой героинь. Традиционно черные волосы указывают на страстность натуры, светлые локоны – на внутренний свет, мягкий характер, что связано и с их символическим смыслом: «Темный или каштановый оттенок подчеркивает темную, земную энергию; золотые волосы ассоциируются с солнечными лучами и со всей обширной солнечной символикой» [Керлот 1994, 125].

Нарушая традицию, Арнольд отказывается представлять Изольду Бретонскую ревнивой и мстительной. Она не отходит от постели умирающего мужа, в бреду зовущего другую Изольду, сочувствуя при этом его душевным терзаниям:

Her look was like a sad embrace;
The gaze of one who can divine
A grief, and sympathize [Arnold 1995, 148].

У де ла Виллемарке отсутствует эпизод с черным и белым парусом, но при этом поступок жены Тристрама становится причиной смерти героя. Раскрыв тайну любви мужа, Изольда Бретонская решает отомстить. Узнав о приезде Изольды Ирландской, она лжет ему, что «королева Корнуэльса отказалась выполнять свои обеты, и Тристрам умер от огорчения» [La Villemarqué 1860, 69]. В поэме Арнольда жена Тристрама не препятствует его встрече с Изольдой Ирландской, полностью устраняясь во время их последней беседы.

В средневековых версиях романа Тристрам, едва женившись на Изольде Бретонской из-за сходства имен, осознает свою оплошность и остается равнодушным к жене. У Арнольда герой, даже мечтая о встрече с Изольдой Ирландской, относится к жене с любовью и нежностью. Во всех средневековых источниках брак Тристана и Изольды Бретонской оставался бездетным, в поэме Арнольда у них двое детей. Герой тронут тем, что Изольда Бретонская не отходит от него во время болезни, его беспокоит вид жены, такой же бледной, как он сам, из-за неусыпной заботы о нем:

Poor child, thou art almost as pale as I:
This comes of nursing long and watching late [Arnold 1995, 148].

Он просит ее поцеловать за него детей, которые уже спят, и не отказываться от ночного отдыха, с ним останется паж.

Таким образом, к обеим Изольдам Тристрам испытывает любовь, но любовь к жене – нежное чувство, связанное с духовным началом, любовь к Изольде Ирландской – роковая страсть, магическая по своей природе. Влечение к обеим связано с разными этапами его жизни, названными в стихотворении Арнольда периодами юности, расцвета и покоя, увядания:

There were two Iseults, who did sway
 Each her hour of Tristram's day;
 But one possess'd his waning time,
 The other his resplended prime [Arnold 1995, 141].

Периоды юности и покоя ассоциируются с контрастными временами года. Тристрам умирает зимой, декабрьским вечером под печальный шум огромных волн, которые обрушиваются на песчаный берег, его воспоминания о юношеской любви связаны с зеленым лесом, деревьями в солнечных лучах, пышным цветением весны или лета.

Вторая часть поэмы посвящена последней встрече Тристрама и Изольды Ирландской. Они вместе страдали, вместе провели печальную юность, и их день близится к концу. Изольда заявляет, что останется у ложа Тристрама, она готова стать рядом с его женой, которая не станет ревновать к униженной, бледной и печальной сопернице. Но двум Изольдам не суждено встретиться: в последний раз поцеловав Изольду, Тристрам умирает, и Изольда вслед за ним опускается в предсмертном обмороке, сжимая его руки.

В финале второй части новым действующим лицом становится вытканый на гобелене охотник в зеленой одежде. Стоя среди зеленого леса, он с изумлением и тревогой всматривается в происходящее, задаваясь вопросами, кто эта прекрасная леди, стоящая на коленях у кровати, кто этот бледный рыцарь, который кажется мраморным, как оказалась здесь ярко освещенная комната, тем самым уподобляясь автору, также задающему вопросы в конце первой части поэмы. Копытитесь в берлоге дикий вепрь, злые собаки берут след, но, как и хозяин, они застыли на месте. И автор призывает хозяина гнать собак и трубить в окольцованный золотом рог, охотник не разбудит спящих, они недвижны, холодны, как те, кто жил и любил тысячу лет назад.

По замечанию Д.Р. Стэнджа, «в смерти Тристрам и Изольда становятся достоянием искусства и вечности», отождествляя себя с образом на гобелене, автор подчеркивает сложный характер взаимодействия разных периодов времени, смерти и искусства [Stange 1978, 141]. Другую интерпретацию предлагает А.Д. Куллер, по мысли которого, охотник настолько наивен, незнаком со страстью и смертью, что полагает, будто рыцарь лишь спит, а леди молится на коленях. В эпизоде с охотником ученый усматривает мысль о размытости границ между жизнью и искусством: «Внезапно он шагнул из вечного мира искусства в реальный мир страсти, и, хотя ему сказано вернуться назад в гобелен, мы сомневаемся, что он останется прежним» [Culler 1966, 148]. Между тем, следует учитывать и род занятий охотника, с которым отождествляет себя автор. Старинный сюжет – своего рода охотничий трофей, найденный поэтом. Как и охотник, поэт может использовать добытое, но он бессилен дать ему новую жизнь. Жившие много лет назад Тристрам и Изольда неподвижны и холодны, как мрамор, они стали достоянием далекого прошлого. Не случайно лес на гобелене

получает эпитет “fresh”, “молодой”, “цветущий”, это весенний лес юности героев, где они, как и охотник, будут пребывать вечно, став достоянием искусства.

В отличие от средневековых источников, поэма Арнольда не заканчивается смертью Тристрама и Изольды. Действие заключительной части разворачивается спустя год после того, как король Марк увозит тела жены и племянника в Корнуолл, чтобы похоронить их вместе в часовне. В поэме описан один день из жизни Изольды Бретонской, который она проводит с детьми, играющими в долине у берега моря. Вокруг простирается суровый зимний пейзаж со скалами, чахлой травой, можжевельником, местами сверкают на солнце прожилки кварцевых камешков. Картину оживляют деревья остролиста с блестящими листьями, красными ягодами и веселая беготня детей. Пейзаж ассоциируется с монотонной унылой жизнью Изольды Бретонской, единственная радость которой заключена в детях. Наигравшись, дети приходят на зов матери, чтобы послушать старинную бретонскую сказку, закончив которую, она уводит их домой. Уложив детей, она склоняется над рукоделием. Кроме детей, компанию ей составляют лишь седовласый сенешаль, служанки и старый пес Тристрама. У Изольды Бретонской всегда безрадостный утомленный вид, и автор задается вопросом, счастлива ли она. Ее существование однообразно, каждый день похож на другой. Но при этом она не хочет перемен, ей нравится жизнь, которую она ведет:

But these she loves; and noisier life than this
 She would find ill to bear, weak as she is [Arnold 1995, 158].

По терминологии автора, это жизнь покоя, calm. В такой жизни поэт обнаруживает преимущество: героиня свободна от тирании страсти, которая довлеет над душой, полностью подчиняет себе людей, меняет их настолько, что все, что происходило с ними ранее, кажется им иллюзорным, «тенью и мечтой», “shadow and dream” [Arnold 1995, 159]. Причем, автор пишет об одержимости любой страстью, не отделяя любовь от прочих страстей: «Будь то честолюбие или раскаяние, или любовь», “Call it ambition or remorse, or love” [Arnold 1995, 159], называя страсть «болезненным беспокойством, неестественной горячкой», признаваясь, что его раздражает вид людей, одуроченных такой неразумной страстью:

And yet, I swear, it angers me to see
 How this fool passion gulls men potently
 Being, in truth, but a diseased unrest,
 And an unnatural overheat at best [Arnold 1995, 159].

Эти рассуждения служат прелюдией к изложению сказки, которую зимним вечером Изольда Бретонская рассказывает детям. Ее сюжет Арнольд заимствовал у Мэлори, изменив имя героини (в «Смерти Артура»



ее зовут Ниневой). Мерлин и Вивиан верхом отправляются в цветущий апрельский лес. У Мэлори Нинева, которой Мерлин «так докучал, что она только и мечтала, как бы избавиться от него» [Мэлори 1993, 92], обманом замуровывает его в пещере. В поэме Арнольда герои садятся на траву, и Вивиан с помощью чар погружает Мерлина в сон, подобный смерти, а затем, девять раз взмахнув покрывалом, очерчивает вокруг него магический круг, к которому он останется узником до судного дня, получив таким образом свободу, потому что он надоел ей своей любовью:

But she herself whither she will can rove
For she was passing weary of his love [Arnold 1995, 161].

Сказка Изольды Бретонской иллюстрирует слова автора о разрушительных страстях. Вивиан столь прекрасна, что очарованный мудрец забывает о собственном магическом даре, лишается разума, послушно выполняя любой ее приказ:

She look'd so witching fair, that learned wight
Forgot his craft, and his best wits took flight [Arnold 1995, 160].

Хотя в сказке речь идет о неразделенной любви, ее сюжет отчасти перекликается с историей Тристрама и Изольды. Местом прогулки Мерлина и феи также является весенний лес, у Вивиан каштановые локоны (“brown curls” [Arnold 1995, 160]), цвет которых имеет тот же символический смысл, что и черные волосы Изольды. Земной характер внушаемой Вивиан страсти подчеркивается ее связью со стихией леса: на ней зеленое платье, в ее облике усматривается «лесной дух»: “The spirit of the woods was in her face” [Arnold 1995, 160]. Любовь Мерлина к Вивиан, как и Тристрама к Изольде, – магическая по своей природе страсть, порабащающая их волю и разум.

Дети выслушивают сказку «с огромным изумлением», “in wide surprise” [Arnold 1995, 157], им недоступен ее смысл. По замечанию Л.Р. Прэтт, сказка нужна самой Изольде Бретонской, она помогает ей понять страсть Тристрама и «преодолеть собственное страдание» [Pratt 1978, 90]. Д.Р. Стэндж видит предназначение сказки в стремлении Арнольда «исключить сентиментальную интерпретацию судьбы Тристрама» [Stange 1978, 277]. С этим соглашается и Э.Х. Хэррисон, полагающий, что поэма в целом, посвященная трагедии не столько Тристрама и Изольды, сколько Изольды Бретонской, «ставит под сомнение ценность романтической любви» [Harrison 2009, 24]; в сказке о Мерлине и Вивиан автор подвергает критике идеал любви, разрушающей человеческую жизнь [Harrison 2009, 25].

Между тем, эти суждения представляются слишком категоричными. В том же году, что и поэма (1852), было опубликовано стихотворение “Youth’s Agitations” («Волнения юности»). Его герой размышляет о том,



что в юности бурные страсти доставляют беспокойство, но в зрелые годы он будет находить тысячи преимуществ в юности и мечтать о том, чтобы вернуть ее волнения и страсти:

...then I shall begin to find
A thousand virtues in this hated time,
Then I shall wish its agitations back,
And all its thwarting currents of desire... [Arnold 1995, 137].

Стихотворение было переиздано в 1867 г., как и “Youth and Calm”, поэт не изменил своего отношения к двум периодам жизни и к страстям, свойственным юности. В основе поэмы обнаруживается авторская концепция “youth and calm”. Первое, youth, связано со страстной любовью Тристрама и Изольды Ирландской, второе – calm – с Изольдой Бретонской. Но calm для автора – состояние заката, приближающейся старости и смерти. Описывая существование Изольды Бретонской после смерти Тристрама, поэт заключает, что, по сути, она умирает под маской юности: “<...> in truth, / She seems one dying in a mask of youth” [Arnold 1995, 157]. Таким образом, признавая разрушительную силу страстей и даже осуждая их (чем объясняются негативные черты образа Изольды Ирландской, чья любовь губительна для нее самой и для Тристрама), поэт не идеализирует и бессобытийную спокойную жизнь. Авторская позиция в поэме остается двойственной.

Воссоздавая сюжет о любви Тристрама и Изольды Ирландской, Арнольд осознавал невозможность появления таких характеров и такой силы чувств в современной Англии. Изольда Бретонская в большей мере напоминает не столько человека Средневековья, сколько современницу поэта, соответствуя викторианскому женскому идеалу образцовой жены и матери, сдержанной в проявлении своих чувств. Образы трех героев соответствуют разным стадиям развития английского характера, исследование которого содержится в работе Арнольда «Изучение кельтской литературы» (1865–1866). Древнейшей составной частью английского характера, по Арнольду, является кельтский элемент, который отличается силой чувств, одухотворенностью, восприимчивостью, непокорностью, неприятием «деспотизма факта». Особенность природы кельта, его чувствительность стали «главным источником, из которого проистекали рыцарство, и средневековый роман, и прославление женского идеала» [Arnold 1891, 90]. Но со временем к кельтскому элементу в английском характере присоединились германский и норманнский, ассоциирующиеся с рациональным, практичным, обыденным началом. Эти качества не присущи Тристраму и Изольде, жившим тысячу лет назад. Образ Изольды Бретонской отвечает представлению Арнольда о национальном характере современников, в котором кельтское начало было подавлено, отошло на задний план. Озабоченный распространением среди соотечественников «филистерства» как грубости и бездуховности, Арнольд считал возрождение кельтского духа



условием появления нового типа англичанина, наделенного «большей духовностью, большим милосердием, большей человечностью» [Arnold 1891, XIX]. Можно предположить, что возвращение в издании 1869 г. к первоначальному варианту имени героя поэмы было связано с обозначившимся в этот период пристальным интересом автора к истокам английской нации. По сути, поэма «Тристрам и Изольда» является предваряющим более позднее сочинение Арнольда исследованием характера древних кельтов в его крайнем выражении и по контрасту с современным автору английским характером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
2. Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Наука, 1993. 900 с.
3. Arnold M. *Letters of Matthew Arnold* / Collected and Edited by George W.E. Russell: In 2 vols. Vol. 1. London and New York: Macmillan and Co, 1895. 402 p.
4. Arnold M. *The Letters of Matthew Arnold to Arthur Hugh Clough* / Ed. by H.F. Lowry. New York: Russell and Russell, 1968. 192 p.
5. Arnold M. *The Study of Celtic Literature*. London: Smith, Elder, 1891. XIX, 152 p.
6. Arnold M. *The Works*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995. 460 p.
7. Culler A.D. *Imaginative Reason. The Poetry of Matthew Arnold*. New Haven: Yale University Press, 1966. 303 p.
8. Harrison A.H. *The Cultural Production of Matthew Arnold*. Athens: Ohio University Press, 2009. 160 p.
9. La Villemarqué T.H. de. *Tristan et Iseult* // La Villemarqué T.H. de. *Les romans de la Table Ronde et les contes des anciens Bretons*. Paris: Didieer, 1860. P. 66–86.
10. Pratt L.R. *Matthew Arnold and the Modernist Image* // *Matthew Arnold in His Time and Ours: Centenary Essays* / Ed. by C. Machann and F.D. Burt. Charlottesville : University Press of Virginia, 1988. P. 81–97.
11. Stange G.R. *Matthew Arnold. The Poet as Humanist*. New York: Gordian Press, 1978. 300 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. La Villemarqué T.H. de. *Tristan et Iseult*. La Villemarqué T.H. de. *Les romans de la Table Ronde et les contes des anciens Bretons*. Paris, Didieer, 1860, pp. 66–86. (In French).
2. Pratt L.R. *Matthew Arnold and the Modernist Image*. Machann C., Burt F.D. (eds.). *Matthew Arnold in His Time and Ours: Centenary Essays*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, pp. 81–97. (In English).



(Monographs)

3. Cirlot J.E. *Slovar 'simvolov* [The Dictionary of Symbols]. Moscow, REFL-book Publ., 1994. 608 p. (Translated from Spanish into Russian).
4. Culler A.D. *Imaginative Reason. The Poetry of Matthew Arnold*. New Haven, Yale University Press, 1966. 303 p. (In English).
5. Harrison A.H. *The Cultural Production of Matthew Arnold*. Athens, Ohio University Press, 2009. 160 p. (In English).
6. Stange G.R. *Matthew Arnold. The Poet as Humanist*. New York, Gordian Press, 1978. 300 p. (In English).

Соколова Наталья Игоревна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Института филологии. Научные интересы: поэзия и проза викторианской эпохи.

E-mail: sokol.n@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-5917-8204

Natalia I. Sokolova, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor of the World Literature Department of the Institute of Philology. Research interests: poetry and prose of the Victorian epoch.

E-mail: sokol.n@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-5917-8204

К.В. Новак (Санкт-Петербург)

ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ АМБРОЗА БИРСА

Аннотация. В статье рассматривается творчество американского писателя, журналиста и ветерана Гражданской войны США Амброза Бирса (1842–1914?), одного из наиболее самобытных представителей литературы США второй половины XIX в. Целью работы является выявление жанрового своеобразия военной прозы писателя. Исследование осуществляется на материале произведений, вошедших в сборник «Рассказы о военных и штатских» (1891 г.). В творчестве писателя выявляются черты, характерные для жанра *short story*. Затрагивается проблема разграничения жанров малой прозы, таких как новелла, рассказ, *short story* и др. Анализируется притчевое начало в творчестве писателя. Подробно рассматривается наличие в рассказах писателя двух смысловых планов, соприкосновение которых происходит на уровне системы персонажей. Устанавливается, что герои военных историй писателя представляют либо первичный, либо иносказательный план произведения. Основой мировоззренческих позиций персонажей признаются идеи Артура Шопенгауэра (для представителей первичного плана), а также идеи философии стоицизма (для аллегорических героев). Делается вывод о принадлежности произведений Бирса к жанру *short story*, при этом притча является конструктивным ядром коротких рассказов писателя. Актуальность работы обусловлена необходимостью исследования жанра как отдельного аспекта военной прозы писателя. Научная новизна исследования заключается в выявлении притчового начала в произведениях Бирса о Гражданской войне как важной составляющей творчества писателя.

Ключевые слова: А. Бирс; военная проза; жанр; короткий рассказ; притча.

K. V. Novak (St. Petersburg)

The Genre Aspect of Ambrose Bierce's Military Prose

Abstract. The article deals with the early prose of Ambrose Bierce (1842–1914?), one of the most distinctive American writers of the second half of the 19th century, journalist and the Civil War veteran. The aim of this work is to reveal the genre features of the writer's war stories. The research is based on the collection "Tales of Soldiers and Civilians", published in 1891. In Bierce's military prose, the author discloses the features typical of a short story. The problem of differentiating between small forms, such as novella, story, short story, etc., is also discussed. The elements of a parable in the writer's works are studied, revealing the main attributes of parable, as well as the features of its modern variety. The detailed research of the two plans of meaning that interacts on the level of characters' system is made. It is established that in Bierce's works, each character represents either the first or the allegorical plan of meaning. Arthur Schopenhauer's ideas (for the first plan characters) and Stoicism (for allegorical

characters) are defined as the basis of character's worldview. The analysis shows that Bierce's works belong to the genre of a short story and genetically ascend to a parable. The relevance of this research come from a necessity to examine the genre as a specific issue of the writer's stories. The scientific novelty of the research is to consider the parabolic origin in Bierce's short stories about the Civil War as a meaningful aspect of his prose.

Key words: A. Bierce; military prose; genre; short story; parable.

Творчество Амброза Бирса (1842–1914?), классика короткого рассказа и одного из наиболее самобытных представителей американской литературы, выделяется на фоне литературной истории США последней четверти XIX в. Писатель известен в первую очередь своими мистическими «страшными» историями, однако значительное место в его творчестве занимает и военная тема, изучению которой писатель посвятил более сорока лет жизни [Neale 1929, 70].

Первые работы Бирса, посвященные конфликту Севера и Юга, появились в 1880-х гг. Многие из них, вышедшие на страницах *The San Francisco Examiner* в период с 1888 по 1891 г., вошли в сборник «Рассказы о военных и штатских» («Tales of Soldiers and Civilians», 1891), состоящий из двух частей: «Soldiers» (солдаты) и «Civilians» (штатские). Произведения, посвященные военной теме, вошли в первую часть сборника: «Убит под Ресакой» («Killed at Resaca», 1887), «Сын богов» («A Son of the Gods», 1888), «Без вести пропавший» («One of the Missing», 1888), «Жестокая схватка» («A Tough Tussle», 1888), «Всадник в небе» («A Horseman in the Sky», 1889), «Чикамога» («Chickamauga», 1889), «Сражение в ущелье Коултера» («The Affair at Coulter's Notch», 1889), «Добей меня» («The Coup de Grâce», 1889), «Случай на мосту через Совиный ручей» («An Occurrence at Owl Creek Bridge», 1890) и «Паркер Аддерсон, философ» («Parker Adderson, Philosopher», 1891). Другие военные рассказы писателя, появившиеся на страницах периодики до 1891 г., такие как «Бригадный генерал Джупитер Док» («Jupiter Doke, Brigadier General», 1885), «История о совести» («The Story of a Conscience», 1890), «Один офицер, один солдат» («One Officer, One Man», 1889), «Пересмешник» («The Mocking-Bird», 1891), «Рассказ Майора» («The Major's Tale», 1890), а также самый первый рассказ автора о войне – «Джордж Тарстон» («George Thurston», 1883) – вошли в более поздние сборники.

Зарубежные исследователи творчества Бирса определяют жанр военных произведений писателя как короткий рассказ (*short story*) [Fatout 1951; Grenander 1971; Berkowe 2002]. Короткий рассказ сформировался в американской литературе в период расцвета новеллистики и занимает особое место в национальной традиции США. Б.М. Эйхенбаум признавал *short story* основным и самостоятельным жанром в литературе США, историей которого «исчерпывается если не история литературы, то история словесного искусства в Америке» [Эйхенбаум 1927, 166]. Большой вклад в развитие жанра внесли Вашингтон Ирвинг (1783–1859), Натаниэль Готорн



(1804–1864) и Эдгар Аллан По (1809–1849), теоретик короткого рассказа. Среди черт, характерных для короткого рассказа как самостоятельного жанра, Э. По отмечал такие принципы, как краткость произведения, позволяющая прочесть его за короткий промежуток времени, а также «единство эффекта»: все аспекты произведения должны быть направлены на создание заранее определенного автором эффекта на читателя [Lawrence 1917, 274–275]. Не секрет, что в последней трети XIX в. малые жанры переживают невероятный расцвет в рамках как европейской, так и американской литературы, что во многом обусловлено общественно-исторической обстановкой конца века, переломным характером эпохи и связанным с ним специфическим восприятием действительности [The Cambridge History of American Literature 1918, 367]. Примечательно, что сам Бирс в заглавии сборника обозначил рассказы не как *stories*, но как *tales*. В XIX в. этот термин часто использовался по отношению к произведениям в жанре рассказа [Худолеева 2018, 83]. Кроме того, понятие *tale* в переводе имеет и другие значения – «повесть», «история» и др. Как жанровая форма, *tale* тяготеет к свободному построению сюжета и «сказовой» манере повествования. Американские литературные деятели эпохи романтизма зачастую обозначали свои произведения как *tale*. Термин применялся и к сочинениям сказового плана юмористов Юго-Запада США и писателей «местного колорита» в значении «рассказанная история» [Благодерова 2017, 62]. Писатель, вероятно, обозначая рассказы как *tales*, стремился не столько обозначить жанровую принадлежность произведений, сколько подчеркнуть вымышленность сюжетов и «сказовый» характер повествования [Балдицын 2009, 546].

В начале XX в. в центре внимания многих исследований оказалась проблема неясности и двусмысленности понятия *short story*. Действительно, и сегодня в литературоведении используется целый ряд обозначений, таких как *story*, *tale*, *short story*, *novella*, провести черту между которыми нередко представляется сложной задачей [Бурцев 2010, 135].

Примечательно, что многие отечественные исследователи творчества Бирса (И.И. Анисимов, П.В. Балдицын, Л.Т. Тетерева и др.) относят произведения автора к жанру новеллы. Известно, что одни литературоведы, такие как Е.М. Мелетинский [Мелетинский 1990], В.П. Скобелев [Скобелев 1982] и Б.В. Томашевский [Томашевский 1996], высказывали мнение о взаимозаменяемости понятий новеллы и рассказа, в то время как многие другие исследователи считали более правильным рассматривать эти жанры в отдельности. Среди отличительных черт новеллы можно выделить своеобразие, необычность сюжета и эффектность, непредсказуемость концовки, отсутствие психологизма, описательности и динамичность развития событий [Благодерова 2017, 61]. Новелле как жанру, восходящему к анекдоту, присуща установка на казус, странный случай или удивительный факт, сохраняющий достоверность. В новелле создается инерция ожидания событий, обеспечивающая эффектность концовки. Смена точки зрения в финале новеллы дает возможность увидеть житейскую ситуацию

под новым углом, что направлено на убеждение в неполноте и относительности любых устоявшихся норм и моральных принципов [Теория литературы 2004, 392].

Многие черты творчества Бирса сближают произведения писателя с жанром новеллы, среди них – отсутствие психологизма и описательности, а также «заостренность» концовок. В то же время произведения писателя зачастую не отличаются динамикой, а сюжеты довольно обыденны. Любопытно, что на страницах сборника «Рассказы о военных и штатских» Бирс не стремился запечатлеть наиболее яркие события Гражданской войны США – вместо этого он предпочел изобразить самые обыкновенные явления фронтовой жизни, такие как расстрел шпиона, убийство противника на поле боя, несение ночного дозора и др. «Увидеть направленное на себя огнестрельное оружие, да еще когда за ним сверкают враждебные глаза – обычайший эпизод в повседневной жизни солдата» [Бирс 1989, 45], – подчеркивает автор в рассказе «Без вести пропавший». Герои произведений нередко нарушают заведенные порядки, однако их действия скорее утверждают нерушимость мирового устройства. Проецируя закономерности бытия на человеческую жизнь, читатель тем самым получает возможность увидеть не иной «человеческий», но более универсальный смысл описанных событий, который зачастую становится очевиден лишь в финале. В пример можно привести произведение «Паркер Аддерсон, философ», повествующее о шпионе-южанине, пойманном северянами при исполнении задания. Аддерсон – персонаж, следующий своей судьбе и не испытывающий страха смерти, что можно понять по его рассуждениям: «Что же, боль, конечно, неприятна. Сам я всегда переносил ее плохо. Но ведь чем дольше вы живете, тем чаще вам приходится испытывать ее. То, что вы называете умиранием, есть не что иное, как последняя боль, а вообще-то говоря, никакого умирания не существует» [Бирс 1989, 77]. Когда герой узнает, что он будет расстрелян ночью, а не повешен утром, он возмущается, поскольку несоответствующая казнь умаляет его заслуги как воина. Действия генерала, не привыкшего считаться с предрассудками, могут показаться вполне оправданными, однако Клаверинг и сам чувствует, что заплатит высокую цену за принятое им решение: «Буря стихла. Наступившая торжественная тишина сообщала, казалось, его мыслям мрачность, вселяла в него суеверный страх. Может, тут играло роль предчувствие» [Бирс 1989, 78]. В конце рассказа генерал, подписавший сержанту Аддерсону смертный приговор, умирает вслед за ним, что заставляет задуматься о неправомерности его действий, их несоответствия Высшему замыслу.

В целом в рассказах писателя вечные законы мира проявляются через частный случай, но не в результате игры случая. Приверженность Бирса идее предопределения связана с его увлечением идеями стоицизма, с которыми будущий писатель познакомился еще в юном возрасте. Наиболее соответствующим мировидению Бирса явилось учение Эпиктета (ок. 50 н.э. – 138 н.э.) [Berkowe 2002, 55]. Устройство Вселенной, по мнению стоика, разумно: он называет ее «наилучшей из возможных» [История



философии 2002, 1321]. По мысли философа, космосом управляют высшие силы, которые являются и судьбой, и богом [Столяров 1995, 311–312]. Движение Вселенной гармонично и предначертано, а все события в жизни человека предопределены и являются звеньями одной цепи. Стоики также верили, что человеку не следует гадать о своем предназначении, «главное – иметь здравые представления о бытии богов и их мудром управлении Вселенной». [История философии 2002, 1321]. Эпикут считал, что человеку следует различать то, что находится в его власти, а что нет. К последнему относится все, что существует во внешнем мире, за пределами самого человека [Столяров 1995, 313].

В каждом рассказе писателя содержится подтекст: в обычном случае, представленном на страницах сочинений, скрывается всеобщий, универсальный смысл. Описываемые предметы или явления существуют одновременно на двух уровнях: конкретно-изобразительном и условно-обобщенном, на стыке которых возникает иносказательная содержательность произведений.

Соприкосновение смысловых планов происходит на уровне системы персонажей. Герои рассказов представляют либо первичный план, включающий все внешние проявления событий, либо иносказательный план (аллегорические герои) и находятся в оппозиции друг другу.

К представителям первичного плана относятся Пейтон Факуэр («Случай на мосту через Совиный ручей»), Брейнерд Байринг («Жестокая схватка»), генерал Клаверинг («Паркер Аддерсон, философ»), а также рассказчик из «Убитого под Ресакой» и полковник из «Сражения в ущелье Коултера». В целом сознание таких персонажей сходно с сознанием любого человека, каждый может узнать в них себя. Персонажи верят в то, что миром правит случай, как и в то, что всем человеческим бедам и неприятностям существует разумное объяснение. К примеру, рассказчик из «Убитого под Ресакой» считает, что причиной гибели лейтенанта Брэйла послужили слова его возлюбленной, а Пейтон Факуэр воспринимает свое спасение от казни как череду удачных совпадений. Их отличает логичность мышления, опора на здравый смысл и традиционные моральные ценности, что нередко приводит к неожиданным последствиям. Так, благородные побуждения Пейтона приводят его на эшафот, а ярая приверженность логике Брейнерда Байринга становится причиной его гибели – став свидетелем существования в мире явлений, невозможных с точки зрения разума, он оказывается неспособным принять реальность и убивает себя. Персонажи также чтят военные законы, которые являются для них, помимо морали, важными ориентирами в жизни. Неуклонное следование армейским законам особенно явно демонстрируют генерал Клаверинг и полковник из рассказа «Сражение в ущелье Коултера». Сознание представителей первичного плана, ограниченное человеческим взглядом, понимается Бирсом сквозь призму идей Артура Шопенгауэра (1788–1860): персонажи видят лишь мир в представлении и не способны увидеть его таким, каков он есть, а силы, управляющие миром, они считают слепыми и злыми по от-



ношению к человеку. Примечательно, что писатель, воспринявший общие положения учения мыслителя, имеющего стоические корни, расходится с ним в вопросе Мировой Воли. Если немецкий философ считал ее злой, бессмысленной и не преследующей никакой конечной цели, то писатель, напротив, утверждает справедливость и структурирующую направленность сил, управляющих миром. Так, по мнению писателя, все происходящее имеет глубокий смысл, пусть и недоступный человеческому пониманию.

Аллегорические герои представляют иносказательный план произведений и противопоставляются представителям первичного плана. К таким героям относятся лейтенант Брэйл («Убит под Ресакой»), Джером Сиринг («Без вести пропавший»), Паркер Аддерсон («Паркер Аддерсон, философ») и мальчик из рассказа «Чикамога». Персонажи данной группы отличаются тем, что они не склонны руководствоваться здравым смыслом. Поведение Джерома Сиринга и Паркера Аддерсона едва ли можно назвать разумным: несмотря на то, что колонна южан ушла далеко вперед, Сиринг все же решает послать пулю им вслед, а сержант Аддерсон оказывает сопротивление вооруженным северянам, численно много превосходящим его. Поведение аллегорических героев нередко оценивается представителями первичного плана как неразумное. Так, рассказчик из «Убитого под Ресакой» говорит о Брэйле: «Он оставался в седле, подобный конной статуе, под градом пуль и картечи, в самых опасных местах <...> тогда как мог бы без труда и с явной пользой для своей репутации здравомыслящего человека находиться в безопасности» [Бирс 1989, 52].

Представители иносказательного плана действуют, руководствуясь не логикой, но внутренним чутьем. Каждый из них следует своей природе – природе воина, которая направляет его и помогает исполнить предназначение. Так, еще в самом начале «Чикамоги» писатель характеризует мальчика, главное действующее лицо произведения, как «потомка героической расы» [Бирс 1989, 32], а в рассказе «Без вести пропавший» упоминается, что для хорошего солдата убийство является привычкой [Бирс 1989, 41], т.е. бессознательным навыком.

Каждый герой, будучи причастным к замыслу, знает о судьбе, уготованной ему высшими силами, и действует в соответствии с ним. Смерть настигает аллегорического героя не раньше, чем тот исполнит предназначение, а совершаемый им подвиг становится моментом совпадением его самоопределения с судьбой [Теория литературы 2004, 55]. Так, во время выполнения опасного задания Джером Сиринг думает: «Времени прошло как будто много <...> но я, должно быть, ушел недалеко – ведь я еще жив» [Бирс 1989, 40]. Подобное поведение перед лицом опасности характерно и для других героев, таких как, например, лейтенант Брэйл, который в пылу сражения «стоял и ждал смерти» [Бирс 1989, 40].

В основе конфликта в рассказах автора лежит столкновение двух систем мышления, в результате которого обнаруживается неявный ранее смысл предустановленного порядка [Теория литературы 2004, 297]. Наи-



более ярким примером подобного столкновения может служить произведение «Убит под Ресакой», первичный план которого представлен безымянным рассказчиком и всеми остальными бойцами, кроме лейтенанта Брэйла и его возлюбленной, аллегорических героев. Непонимание между двумя типами персонажей проявляется уже в самом начале рассказа. Безрассудное поведение Брэйла вызывает недоумение со стороны сослуживцев: «Мы были искренне огорчены, когда в бою при Стонс-ривер <...> заметили в нем очень неприятную и недостойную солдата черту: он кичился своей храбростью» [Бирс 1989, 52]. При этом только рассказчик замечает, что «все эти ненужные подвиги не сопровождались ни сколько-нибудь заметной бравадой, ни хвастовством» [Бирс 1989, 53]. Поведение Брэйла является для него естественным. Когда лейтенант погибает, рассказчик обретает более глубокое видение случившегося. Что-то меняется и в сознании других солдат, ставших свидетелями смерти героя: «По какому-то таинственному совпадению, стрельба прекратилась почти мгновенно после того, как он упал» [Бирс 1989, 55–56]. Сослуживцы Брэйла замечают, что солдаты вражеской армии вышли на поле, обнажив головы, а когда тело «павшего героя» [Бирс 1989, 56] уносят с поля боя, противники начинают играть траурный марш. Тем не менее, рассказчик не проникается внутренней логикой поступков лейтенанта – истинный смысл поведения Брэйла ускользает от него так же, как и от остальных. Повествователь начинает искать разумные причины произошедшего и признает виновницей случившегося возлюбленную лейтенанта. Через год рассказчик приезжает к ней, чтобы вернуть письмо погибшего, и его озадачивает отсутствие у девушки эмоционального отклика на известие о гибели Брэйла. При этом в ее поведении нет и тени наигранности: как и поведение лейтенанта, оно естественно. С точки зрения философии стоицизма реакция девушки вполне оправдана: смерть воспринималась стойками внешним, не зависящим от человека явлением, к которому не следует ничего испытывать [История философии 2002, 313–314]. Примечательно, что символы в текстах не обладают абсолютным значением, но наделяются субъективным смыслом, вложенным в них персонажами. Так, капли крови погибшего лейтенанта, застывшие на бумаге, воспринимаются рассказчиком как нечто «священное» [Бирс 1989, 57], а у девушки вызывают отвращение. В конце рассказа взаимопонимание между персонажами разных групп не достигается. Рассказчик признает поведение девушки недостойным, однако сам автор при этом остается беспристрастным наблюдателем судеб героев – не подводя окончательных итогов на страницах своих произведений, он оставляет выбор интерпретации за читателем.

Такие характеристики, как наличие нескольких смысловых планов, установка на ведение диалога с читателем, неразработанность, однотипность характеров, а также сжатость описаний, лаконизм и точность словесного выражения, свойственные творчеству писателя в целом, являются универсальными чертами притчи и характерны для произведений разных эпох [Тюпа 1989, 16–17]. Следует заметить, что на сегодняшний



день жанровые границы притчи остаются предметом спора исследователей [Сабурова, Татаурова 2019, 46]. В литературоведении принято разделять каноническую притчу, одну из самых ранних форм древней прозы, породившую сказочные и басенные жанры [Гей, Пискунов 1965, 72], и ее современную форму, возникшую в конце XIX – начале XX в. Основоположающими чертами канонической притчи признаются «иносказательный поучительный смысл религиозно-нравственного характера», дидактизм и аллегоризм [Михнюкевич 1997, 205–206]. Однако на рубеже XIX–XX вв. притча, постепенно теряющая моралистическую направленность, фокусируется на раскрытии «магистральной философской идеи» [Бочаров 1977, 68]. В отличие от канонической притчи, тяготеющей «к глубинной премудрости религиозного или моралистического порядка» [Аверинцев 1971, 20], дидактико-морализаторская установка менее характерна для ее современной формы. Остроумие, игровое начало являются важными атрибутами не только современной, но и канонической притчи, несмотря на ее дидактизм и серьезность морального смысла; заложенная в генезисе жанра иносказательность предполагает готовность к игре [Бальбуров, Боллогова 2011, 56]. Это свойство еще более выражено в современных притчах, в менее назидательной по сравнению с канонической притчей форме повествующих о смысле жизни и других основополагающих ценностях. В целом с течением времени притча обретает все более философскую направленность.

Так как в XIX в. притча становится скорее типом художественного сознания, особым способом осмысления художественной действительности [Струкова 2007, 23], на современном этапе исследователи все чаще говорят о «притчевости» художественных произведений. Как отмечает О.Ю. Анцыферова: «Для художников, начиная с XIX в., жанровые категории словно отступают на второй план перед более весомыми художественными задачами – поисками новых средств художественной изобразительности» [Анцыферова 1998, 12]. Это относится и к притче, жанровые границы которой размываются на рубеже веков.

Притчевое начало нередко выступает конструктивным ядром иной, сугубо литературной жанровой формы [Теория литературных жанров 2011, 32]. К притче может восходить и рассказ, и повесть, и роман. При этом если повесть, как правило, восходит к притче, то рассказ может в равной степени восходить как к притче, так и к анекдоту.

Произведения Бирса следует отнести к коротким рассказам с выраженным притчевым началом. В отличие от новеллы, для которой характерна смысловая исчерпанность, важными чертами рассказа являются открытость и незавершенность сюжета [Теория литературных жанров 2011, 58]. Особенно ярко это проявляется в рассказе «Без вести пропавший», в финале которого читатель осознает, что найденный солдатами труп – вовсе не Джером Сиринг, и что сам он так и остался пропавшим без вести – о том, что в действительности стало с Сирингом, автор умалчивает. Кроме того, новелла предполагает однозначно определенную позицию восприя-



тия со стороны адресата, а рассказ не навязывает определенной рецептивной стратегии. Характерная взаимодополнительность жанровых картин мира произведения (притчевой и анекдотической), являющаяся жанрообразующей особенностью рассказа, создает открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием рассказанного как странного случая и «притчевым» его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона [Теория литературы 2004, 408]. Так, рассказ «Паркер Аддерсон, философ» может быть прочитан как рассказ о шпионе, струсившем перед лицом смерти. С другой стороны, основной идеей рассказа можно признать мысль о том, что судьба не терпит человеческих вмешательств и карает каждого, кто идет против нее. То же относится и к рассказу «Убит под Ресакой», который можно прочесть как историю о лейтенанте, чье безрассудство явилось причиной его нелепой гибели. Однако реакция возлюбленной Брэяла позволяет допустить, что за любым событием кроется высший смысл, недоступный человеческому пониманию.

Примечательно, что для рассказа как жанра более характерно диалогическое отношение между сознаниями, тогда как в творчестве писателя происходит столкновение двух замкнутых в себе диалогов, двух систем мышления [Теория литературы 2004, 297], при котором герои не проникаются логикой друг друга. Подобное имеет место быть, поскольку гармоническая уравновешенность жанровых интенций в рассказе не обязательна: доминантное притчевое начало может присутствовать в жанровой основе произведения одновременно с субдоминантным анекдотическим началом, и наоборот. Любопытно, что рассказы Бирса не содержат прямого нравоведения, хотя и мнение Бирса зачастую угадывается в его замечаниях. Находясь скорее на стороне тех сил, что управляют миропорядком, писатель отзывается о человеческой слабости перед высшими силами с долей иронии – как в «Случае на мосту через Совиный ручей», центральный персонаж которого желал служить «делу Юга» [Бирс 1989, 17–18], однако едва ли в действительности знал, в чем состоит его суть. В целом писатель остается беспристрастным наблюдателем свершения судеб героев. Отсутствие этической оценки в притчеобразных произведениях допустима, поскольку сама его структура устанавливает полную смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира, что делает итоговую оценку излишней [Теория литературы 2004, 393].

Так, в рассказах автора присутствует две картины мира – мир, в котором жизнь и смерть зависят от случая, и мир, в котором правят незыблемые и нерушимые законы. Этим обусловлена и разность восприятия происходящего теми или иными персонажами: если одни, испытывая страх перед окружающей действительностью, воинственны по отношению к миру, то другие, напротив, смиренно выполняют свой долг. Для реализации этих идей как нельзя лучше подошла жанровая форма короткого рассказа, предполагающая сосуществование двух картин мира, равноправных и взаимодополняющих друг друга. Подобная организация произведений



позволяет автору указать на возможность иного понимания мира, не навязывая при этом читателю собственной точки зрения, что дает возможность свободной интерпретации рассказанных историй.

В отличие от многих современников, Бирс в целом не был склонен видеть столкновение регионов следствием культурной ситуации, сложившейся в стране, или ошибок политики, как и не считал ее причиной проблем современности. Если в творчестве многих литературных деятелей потрясение от разразившейся междоусобицы отразилось в ее изображении средоточием хаоса, то Бирс подчеркивает, что хаос – дело рук самих людей, и именно в самом человеке следует искать источник многих бед. Корень зла, происходящего в мире, заключается, по мнению писателя, в неспособности человека смириться с невозможностью окончательного познания мира: не понимающий законов мирового порядка, он стремится изменить течение жизни, одержать над ней верх. В этой связи рассказы Бирса сложно назвать антивоенными: автор не столько выступает против вооруженных столкновений, сколько утверждает необходимость более внимательного и глубокого отношения к жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Притча // Литературная энциклопедия. Словарь. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 20–21.
2. Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998. 210 с.
3. Балдицын П.В. Развитие американской новеллы. О. Генри // История литературы США: в 7 т. Т. 5 / под ред. Я.Н. Засурского (и др.). М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 544–598.
4. Бальбуров Э.А., Бологова М.А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков // Критика и семиотика. 2011. Вып. 15. С. 43–59.
5. Бирс А. Заколоченное окно. Рассказы и миниатюры / под ред. С.В. Марченко. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. 272 с.
6. Благодерова Е.И. Становление жанра новеллы в американской литературе периода романтизма // Труды БГТУ. Серия 4. 2017. № 1 (195). С. 58–63.
7. Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 65–107.
8. Бурцев А.А. Рассказ как «форма времени» в английской литературе конца XIX – начала XX вв. // Вестник ЯГУ. 2010. Т. 7. № 2. С. 134–137.
9. Гей Н.К., Пискунов В.М. Мир, человек, искусство. М.: Советский писатель, 1965. 293 с.
10. История философии: энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск: Книжный Дом «Интерпрессервис», 2002. 1376 с.
11. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 263 с.
12. Михнюкевич В. Притча // Достоевский: Эстетика и поэтика / под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: Металл, 1997. С. 205–206.



13. Сабурова Н.А., Татаурова А.Г. Жанровые особенности современной притчи и их сохранение при переводе // *Academy*. 2019. № 6(45). С. 46–48.
14. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж: Воронежский университет, 1982. 155 с.
15. Столяров А.А. Стоя и стоицизм. М.: АО «Ками Групп», 1995. 448 с.
16. Струкова Е.А. Жанровые элементы притчи в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Известия Уральского государственного университета им. А.М. Горького. Гуманитарные науки. Серия 2. № 53. Вып. 14. 2007. С. 21–27.*
17. Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
18. Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. 512 с.
19. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 333 с.
20. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.
21. Худолеева Т.Е. Жанровое разнообразие американской постмодернистской прозы малой формы // *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2018. № 4 (24). С. 79–91.
22. Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. 303 с.
23. Berkowe L. *A Prescription for Adversity: The Moral Art of Ambrose Bierce*. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 225 p.
24. Fatout P. *Ambrose Bierce, the Devil's Lexicographer*. Norman: University of Oklahoma Press, 1951. 349 p.
25. Grenander M.E. *Ambrose Bierce*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971. 193 p.
26. Lawrence J.C. *A Theory of the short story* // *The North American Review*. 1917. № 735. Vol. 205. P. 274–286.
27. Neale W. *Life of Ambrose Bierce*. New York: W. Neale, 1929. 489 p.
28. *The Cambridge History of American Literature: in 4 vols. Vol. 2.* / ed. by W.P. Trent, J. Erskine, S.P. Sherman, C. Van Doren. Cambridge: Cambridge University Press, 1918. 659 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bal'burov E.A., Bologova M.A. Pritcha v literaturno-kriticheskom i filosofskom soznanii 20 – nachala 21 vekov [The Parable in the Literary Criticism and Philosophical Minds of the 20th – Beginning of the 21st Centuries]. *Kritika i semiotika*, 2011, issue 15, pp. 43–59. (In Russian).
2. Blagoderova E.I. Stanovleniye zhanra novelly v amerikanskoy literature perioda romantizma [The Development of American Short Story during the Romanticism Period]. *Trudy Belorusskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta. Seriya 4*, 2017, no. 1(195), pp. 58–63. (In Russian).



3. Bocharov A. Svoystvo, a ne zhupel [A Property, not a Bogey]. *Voprosy literatury*, 1977, no. 5, pp. 65–107. (In Russian).
4. Burtsev A.A. Rasskaz kak “forma vremeni” v angliyskoy literature kontsa 19 – nachala 20 vv. [A Short Story as “a Form of Time” in the English Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries]. *Vestnik Yakutskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, issue 7, no. 2, pp. 134–137. (In Russian).
5. Khudoleyeva T.E. Zhanrovoye raznoobraziye amerikanskoy postmodernistskoy prozy maloy formy [The Genre Variety of American Postmodern Prose of Small Form]. *Mirovaya literatura na perekrest'ye kul'tur i tsivilizatsiy*, 2018, no. 4(24), pp. 79–91. (In Russian).
6. Lawrence J.C. *A Theory of the short story*. *The North American Review*, 1917, vol. 205, no. 735, pp. 274–286. (In English).
7. Saburova N.A., Tataurova A.G. Zhanrovyye osobennosti sovremennoy pritchi i ikh sokhraneniye pri perevode [The Genre Features of Modern Parable and Their Preservation during Translation]. *Academy*, 2019, no. 6(45), pp. 46–48. (In Russian).
8. Strukova E.A. Zhanrovyye elementy pritchi v romane F.M. Dostoyevskogo “Brat'ya Karamazovy” [The Elements of Parable in “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta im. A.M. Gor'kogo. Gumanitarnyye nauki. Seriya 2*, 2007, issue 14, no. 53, pp. 21–27. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Averintsev S.S. Pritcha [The Parable]. *Literaturnaya entsiklopediya. Slovar'* [Literary Encyclopedia. Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1971, pp. 20–21. (In Russian).
10. Balditsyn P.V. Razvitiye amerikanskoy novelly. O. Genri [The Development of the American Short Story. O. Henry]. *Istoriya literatury SShA* [The History of Literature in the USA]: in 7 vols. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, vol. 5, pp. 544–598. (In Russian).
11. Mikhnyukevich V. Pritcha [The Parable]. Shchennikov G.K. (ed.). *Dostoyevskiy: Estetika i poetika* [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics]. Chelyabinsk, Metall Publ., 1997, pp. 205–206. (In Russian).

(Monographs)

12. Antsyferova O.Yu. *Povesti i rasskazy Genri Dzheymisa: ot istokov k sversheniyam* [Short Stories and Novellas of Henry James: from the Origins to Output]. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 1998. 210 p. (In Russian).
13. Berkowe L. *A Prescription for Adversity: The Moral Art of Ambrose Bierce*. Columbus, Ohio State University Press, 2002. 225 p. (In English).
14. Eykhenbaum B.M. *Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika* [Literature: Theory. Criticism. Controversy]. Leningrad, Priboy Publ., 1927. 303 p. (In Russian).
15. Fatout P. *Ambrose Bierce, the Devil's Lexicographer*. Norman, University of Oklahoma Press, 1951. 349 p. (In English).



16. Gey N.K., Piskunov V.M. *Mir, chelovek, iskusstvo* [The World, the Human Being, the Arts]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1965. 293 p. (In Russian).
17. Grenander M.E. *Ambrose Bierce*. New York, Twayne Publishers, Inc., 1971. 193 p. (In English).
18. Gritsanov A.A. (ed.). *Istoriya filosofii: entsiklopediya* [The History of Philosophy: Encyclopedia]. Minsk, Knizhnyy Dom "Interpresservis" Publ., 2002. 1376 p. (In Russian).
19. Meletinskiy E.M. *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical Poetics of the Novella]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 263 p. (In Russian).
20. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 512 p. (In Russian).
21. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, Akademiya Publ., 2011. 256 p. (In Russian).
22. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 333 p. (In Russian).
23. Trent W.P., Erskine J., Sherman S.P., Van Doren C. (eds.). *The Cambridge History of American Literature: in 4 vols*. Vol. 2. Cambridge, Cambridge University Press, 1918. 659 p. (In English).
24. Тура В.И. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [The Artistry of Chekhov's Short Story]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 135 p. (In Russian).
25. Skobelev V.P. *Poetika rasskaza*. [The Poetics of the Short Story]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1982. 155 p. (In Russian).
26. Stolyarov A.A. *Stoya i stoitsizm* [Stoic and Stoicism]. Moscow, AO "Kamigrupp" Publ., 1995. 448 p. (In Russian).
27. Neale W. *Life of Ambrose Bierce*. New York, W. Neale Publ., 1929. 489 p. (In English).

Новак Кристина Витальевна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Магистр кафедры истории зарубежных литератур. Научные интересы: история американской литературы XIX–XX вв., военная проза.

E-mail: k93novak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9431-6329

Kristina V. Novak, St. Petersburg State University.

Post-Graduate student at the Department of the History of Foreign Literature. Research interests: American literature of the 19–20th centuries, military fiction.

E-mail: k93novak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9431-6329

А.В. Григоровская (Тюмень)

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ «АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ АЙН РЭНД (на примере рассказа «Ее вторая карьера»)

Аннотация. В статье идет речь о малоизвестном раннем рассказе американской писательницы русского происхождения Айн Рэнд (Алисы Розенбаум) «Ее вторая карьера» (*Her Second Career*, около 1929). Данный рассказ анализируется в контексте дискуссий об «американской мечте» как о важнейшем национальном конструкте США, главным выводом о котором будет его крайняя противоречивость, выразившаяся в кризисе антропологической модели, в которой идеал человека-творца оказался заменен на человека-потребителя. Изданный посмертно в редакции Л. Пейкоффа, рассказ представляет собой повествование о голливудской актрисе Клэр Нэш, которой английский сценарист Уинстон Эйерс предлагает пари: начать свою головокружительную карьеру заново. Сам же он тем временем обещает сделать звездой безвестную статистку Хедди Леланд. Через анализ деталей, воссоздающих в рассказе Голливуд 1920-х гг., обнаруживается первая проблема «американской мечты»: американское общество не настроено на поиск талантов, равнодушно, косно и не способно на изменения. Кроме того, даже несмотря на то, что в конце концов главной героине и удастся сыграть в одном из «громких» фильмов (где главную роль сыграет та самая безвестная статистка, к которой Клэр Нэш относилась в начале рассказа с презрением), критики все равно расценят ее как посредственную актрису. Таким образом, становится понятна вторая проблема, связанная с «американской мечтой»: манипуляция массовым сознанием с помощью СМИ. В поздних произведениях Айн Рэнд наделяет своих главных героев качествами *self-made man*, казалось бы, следуя идеалу «американской мечты», где каждый может достигнуть успеха. Но в ходе анализа рассказа доказывается, что поздние герои писательницы обладают важным качеством, благодаря которому их успех не случаен – целостностью (*integrity*). Данное качество является ключевым компонентом, формирующим личную утопию писательницы, противопоставленную «американской мечте».

Ключевые слова: Айн Рэнд; «Ее вторая карьера»; «американская мечта»; американская литература; утопия; целостность.

A.V. Grigorovskaya (Tyumen)

The Reflections on the "American Dream" in Ayn Rand's Works (On the Example of Her Story "Her Second Career")

Abstract. The article deals with not well-known early story of the American writer from Russia Ayn Rand (Alisa Rozenbaum) *Her Second Career* (about 1929). This story is analyzed within the context of discussing the "American dream" as the most impor-



tant US national concept, the major conclusion here being the extreme contradiction expressed in the crisis of the anthropological model, when the ideal of man as a creator is replaced of the man as a consumer. Published posthumously in L. Peikoff's edition, the story is the narrative about Hollywood actress Claire Nash who was offered a bet by British screenwriter Winston Ayers: to start over her stunning career. Meanwhile he promised to make a star out of an unknown extra, Heddy Leland. The first problem of the "American dream" is revealed from the analysis of the details recreating Hollywood of the 1920s: the American society does not seek talents, it is indifferent, stagnant and unable to change. Besides, even despite the fact that the protagonist finally acted in one of the biggest movies (where the main role was played by the unknown extra whom Claire Nash despised at the beginning of the story), the critics still evaluated her as the mediocre actress. In that way, the second problem related to the "American dream" becomes clear: the manipulations of the audience's consciousness via mass-media. In the latest texts, Ayn Rand gave her female protagonists the traits of self-made persons, seemingly clinging to the ideal of the "American dream", where everyone can be successful. But it is proved by the analysis of the story that the writer's latest protagonists have the essential quality making their success not an accidental one, that is their integrity. This quality is the key component forming the writer's private utopia as opposed to the so-called "American dream".

Key words: Ayn Rand; *Her Second Career*; "American dream"; American literature; utopia; integrity.

«Американская мечта» – весьма неоднозначное понятие, которым, как правило, обозначается общенациональный миф США. Будучи изначально крайне противоречивым, он включает в себя два противоположных аспекта: духовный и материальный. Первый был связан с мессианским началом, которое привнесли в данный конструкт первые поселенцы американского континента: этот аспект отражен в работах Б. Франклина и Дж. Уинтропа [Франклин 2013; Winthrop]. Второй заключается в идее социального успеха и материального достатка через самостоятельный труд (Дж.Т. Адамс). Однако именно в работе «Американский эпос» (*The Epic of America*, 1931) Дж.Т. Адамса мы обнаруживаем указание на изначальную амбивалентность «американской мечты», которая в XX в. привела США к моральной катастрофе: стремление к прибыли и материальному благополучию, формирующее человека-потребителя, вытеснили из массового сознания главную идею – о человеке-творце [Adams 1931].

С самого начала утопический конструкт «американская мечта» также обнаруживает амбивалентность другого порядка: противоречие между утверждением о всеобщем равенстве, отраженном в Декларации независимости США, и реально существующим в Америке социальным неравенством, особенно остро проявленном в аболиционистском движении. Можно сказать, что это противоречие явилось несомненным катализатором социальных проблем в США уже сегодняшнего дня.

Другое явное противоречие американского национального мифа проявилось в области антропологии: тенденция к противопоставлению обще-



ственного и индивидуального приводит к тотальному отчуждению человека – от социума и от себя самого. Американская философская антропология постулирует распад человеческой природы и превращение человека в функцию (Р. Тиллих, Р. Нибур, У. Баррет) [Tillich 1960; Niebur 1956; Barrett 1958]. Однако данная оппозиция оказывается изначально заложенной в самом понятии «американская мечта»: «Индивидуализм "американской мечты"... подразумевает возможность реализации любой личной мечты о счастье, однако возможность эта ограничена требованиями некоего коллектива, или общества, или самого государства. В Соединенных Штатах существует и определенное коллективное... понимание того, что есть счастье, таким образом, личное видение "американской мечты" всегда так или иначе противостоит коллективному» [Рабеев 2020, 10].

Пожалуй, в качестве репрезентации данного противоречия, сложившегося в середине XX в., необходимо обозначить отмеченный Д. Рисменом переход от *inner-directed man* («личности, ориентированной изнутри») к *other-directed man* («личности, ориентированной извне») [Riesman 2001]. Этот процесс в США сопровождался кризисом антропологической модели, традиционной для американской культуры – *self-made man*. Повсеместная критика данной модели, отраженная в американской литературе того периода (Т. Драйзер, С. Льюис, Э. Синклер), свидетельствует о серьезном разочаровании в «американской мечте» и осознании противоречий, в ней заключенных.

Айн Рэнд, эмигрантка из России, прибывает в США в 1926 г., будучи очарованной идеализированным образом Америки, сложившемся в ее сознании во многом благодаря кинематографу. В СССР выйдет две ее книги об американском кино: об актрисе немого кино Поле Негри (1925) и об истории Голливуда (1926). Рэнд также была студенткой Школы экранного искусства в Ленинграде до момента своей эмиграции в США (1924–1925). Работа в качестве статистки и сценаристки у культового американского кинорежиссера С.Б. Демилля, а затем – делопроизводителем в костюмерном отделе голливудской киностудии RKO, позволила ей окунуться в закулисы Голливуда.

Изучение творческого наследия Рэнд неразрывно связано со сложностью оценки ее как писателя. Так, М.Р. Гладштейн отмечает, что ученые опасались отправлять публикации о Рэнд в серьезные академические издания [Gladstein 2003]. В США «рэндоведение» начинает развиваться в 1970-е, когда выходят первые работы по поэтике ее романов (К. Коллинз, Д. Коди, П. Дин). Первые «фундаментальные» исследования творчества Рэнд приходятся уже на период после ее смерти: в 1990–2000-е гг. выходят монографии М.Р. Гладштейн, Дж. Бейкера, К.М. Шабарры, Л. Даунинг, статьи Ш. Милграм, С. Кокса, Э. Бернстайна, Б. Розенталь и др. Основными фокусами исследования становятся романтический пафос романов писательницы, ее связь с феминистским дискурсом, исследование отдельных аспектов ее поэтики (художественные образы, мотивная структура, идеосфера и др.). С 1999 г. в Пенсильвании регулярно дважды в год выходит



The Journal of Ayn Rand Studies, полностью посвященный изучению философии и творчества Айн Рэнд. В России изучение поэтики романов Айн Рэнд началось много позднее: первые серьезные работы появились в 2000-е гг. (А. Эткин, А. Цветков, С. Шишкина, К. Мирасова, А. Григоровская). В отличие от американских работ, в русских более заметным становится «русский контекст» творчества Рэнд.

Рефлексия «американской мечты» в литературе США переживает различные периоды – от «нового Адама» в творчестве Ф. Купера и трансценденталистов до *self-made man*, героя романов Г. Алджера. Крах «американской мечты» отражен в романах современников Айн Рэнд – Т. Драйзера, С. Льюиса, Э. Синклера. В отличие от них, Рэнд «реконструирует» этот концепт, утверждая в своей публицистике, что Америка никогда не видела «настоящего» капитализма – отсюда и разочарование в «американской мечте». Ставшие уже классикой в США, ее романы «Источник» (*The Fountainhead*, 1943) и «Атлант расправил плечи» (*Atlas Shrugged*, 1957) поддерживают образ идеальной Америки, страны, где каждый может добиться успеха. Представляется важным понять эволюцию взглядов Рэнд на этот конструкт, для чего стоит обратиться к ее ранним работам, опубликованным уже посмертно.

Рассказ «Ее вторая карьера» (*Her Second Career*) написан Рэнд, как отмечает в предисловии редактор Л. Пейкофф, около 1929 г. – вскоре после того, как она начала работать в костюмерной РКО. Он не был опубликован при жизни писательницы, но в 2005 г. вошел в сборник *The Early Ayn Rand* [The Early Ayn Rand. A selection from Her Unpublished Fiction, 2005] под редакцией Л. Пейкоффа. В 2012 г. вышел русский перевод данного сборника под заглавием «Муж, которого я купила»; на данный момент книга является библиографической редкостью, так как весь тираж распродан. Опубликованный текст представляет собой компиляцию ранней и поздней версии рассказа, так как три страницы поздней версии были утрачены. Сам редактор определяет тему текста как «значение нравственных ценностей в человеческой жизни» [Пейкофф 2012, 157].

Голливуд в рассказе представлен как модель США конца 1920-х гг. На примере истории о высокомерной актрисе Клэр Нэш и неизвестной статистке Хедди Леланд Рэнд демонстрирует, как на самом деле устроено американское общество и можно ли в нем добиться успеха каждому, кто прилагает для этого необходимые усилия (что является главным постулатом «американской мечты», отраженном в Декларации независимости США). Для придания данной, по сути публицистической, задаче художественной формы, писательница избирает в качестве сюжетобразующего характерный мотив «калиф на час», весьма распространенный в сказках народов мира. Сценарист Уинстон Эйерс, прибывший в Голливуд по приглашению из Англии, предлагает голливудской диве Клэр Нэш нестандартное пари: начать свою блистательную карьеру во второй раз. Сам же он обещает тем временем сделать из статистки Хедди Леланд звезду мирового масштаба.

Качества, которыми обладает актриса Клэр Нэш, казалось бы, позволя-



ют ей достичь успеха повторно, и она искренне верит в это, с энтузиазмом начиная свой путь восходящей звезды Голливуда. Однако писательница далее доказывает, что ее успех во многом случаен и зависел от протекции влиятельных людей и потакания вкусам толпы, которая в итоге ее же и уничтожила. Обивая пороги киностудий, Клэр с удивлением обращает внимание на различные мелочи, которые показывают истинное отношение Америки к начинающим актерам. Само здание офиса по подбору актеров описывается как насмешка над человеком: «Это была криво сколоченная конструкция из досок, на которую никто не хотел тратить ни освещения, ни краски. Казалось бы, весь его вид был призван донести до посетителя то, что о нем думали на студии. Клэр не заворачивала за этот угол уже долгие годы. Она остановилась, потому что ни с того ни с сего ей показалось, будто кто-то влепил ей пощечину» [Рэнд 2012, 177]. В описании съемочной площадки отношение к статистам передано через детали: «первые попавшиеся тряпки из корзин, наполненных грязными обносками» (костюмы); стул, на котором стоит табличка «Не садиться»; парик, не подходящий к цвету кожи и т.д. и т.п. Сменив огромное количество киностудий, Клэр приходит к выводу, что таланты Америке не нужны. Так формулируется **первая проблема «американской мечты»** – равнодушие людей, облеченных властью, косность их мышления и нежелание ничего менять.

Сцена из фильма, в массовке которой задействована Клэр, аллегорически выражает неприязнь писательницы к коллективизму, при котором унижаются права личности (впоследствии она напишет об этом в своих многочисленных эссе). На балкон крепости выходит королева (та самая безвестная статистка Хедди Леланд, из которой сделали звезду), возвещающая о победе народа в войне. Клэр же, которая еще вчера была на ее месте, затерялась в толпе: «А Клэр Нэш чувствовала, как ее сбивают с ног, толкают, пихают, переворачивают, бросают вправо и влево обезумевшие человеческие тела. Она пыталась сыграть радость... Она пыталась пробиться наружу. Ее отбросил назад чей-то локоть, вонзившийся под ребро, и чье-то колено, ударившее в живот» [Рэнд 2012, 190–191].

Убедившись в том, что Голливуд негостеприимен к начинающим талантам, уставшая, замерзшая и полностью разбитая после съемки в качестве статистки в массовке, звезда экрана все-таки попадает в качестве актрисы второго плана в фильм «Дитя опасности» (благодаря Уинстону Эйерсу): «Клэр Нэш собрала все силы. Она вспомнила все свои великие роли и взяла от каждой только лучшее <...> Она сделала все, что когда-либо делала, и даже больше. Она в жизни так хорошо не играла» [Рэнд 2012, 203]. Казалось бы – вот он, звездный час, а все, что было до того – лишь тернии на пути к успеху. Но нет, критики напишут после фильма: «Это одна из тех неинтересных, простодушных юных штучек, у которых нет ничего, кроме сладкой улыбки и хорошенького личика» [Рэнд 2012, 204]. Так Айн Рэнд обозначает **вторую проблему, связанную с мифом об «американской мечте»** – навязывания ложных оценок средствами массовой информации, а шире – проблему манипуляции массовым сознанием.



Помимо всего прочего, писательница обнаруживает причину кризиса «американской мечты» в области антропологии: Клэр Нэш демонстрирует отсутствие стержня внутри себя самой, из-за чего она подвержена внешним влияниям. В конце концов она оказалась легко заменима: когда пресса сообщает о ее гибели в авиакатастрофе, ей уже не удастся вернуться на кинематографический Олимп. Мистер Бамбургер, продюсер, заявляет Клэр: «Останься мертва официально, бросай Голливуд, бросай кино. Так будет лучше для твоей репутации и твоего душевного покоя. Конечно, можно легко идентифицировать твою личность. Но публика тебя не примет, ты просто выставишь себя в нелепом свете. И ни один продюсер не возьмет тебя. Поспрашивай их, они все скажут то же, что и я <...> Забудь про кино. Я гораздо опытней тебя в этих делах, и я скажу тебе – экран больше не для тебя» [Рэнд 2012, 202]. Здесь продюсер «отзеркаливает» по отношению к актрисе слова, сказанные ею ранее статистке Хедди Леланд: «Забудьте о кино. У меня больше опыта, и я знаю, отлично знаю свою профессию: экран не для вас» [Рэнд 2012, 168]. С помощью такого смыслового рефрена писательница подчеркивает шаблонность суждений, которая царит в Голливуде.

Образ идеального человека сформируется у писательницы позднее, в этом рассказе Рэнд лишь отмечает проблему внутреннего раскола большинства людей, причем Клэр Нэш не является исключением. Причиной этого является несформированность собственной модели существования: героине нечего противопоставить обществу и его коллективному сознанию, а кроме того – противоречивость ее внутреннего мира не позволяет эту модель сформировать.

Возвращаясь к тезису о том, что Голливуд в рассказе представляет из себя модель США 1920-х гг., следует отметить очевидные параллели между этой моделью и тоталитарной государственной структурой. Будучи эмигранткой из России, Рэнд отразила в рассказе свои травматические переживания, связанные с опытом подавления личности, полученным в СССР. Разумеется, Америка не была в представлении писательницы тоталитарной страной, но уже в ранних ее текстах очевидно критическое отношение к «американской мечте».

В поисках способов «реконструкции» «американской мечты» Рэнд обращается к концепции целостности человека (наиболее полно она будет сформулирована в эссе *For The New Intellectual*, 1961). В своей ранней пьесе «Идеал» (первоначально изданной как повесть) (*Ideal*, 1934) Рэнд продемонстрирует эту философскую идею также на примере истории о голливудской актрисе Кэй Гонде, ставшей «проверкой» на целостность у каждого из героев пьесы. Безусловно, целостность – это утопическая идея, человек принципиально нецелостен: «Целостность – это не данность, которая заложена в самой человеческой природе. Она не что иное, как мучительное обретение гештальта, некоей завершенности, относительной гармонии. Человек – это усилие быть человеком» [Гуревич 2004, 146]. Писательница конструирует собственную утопию, направленную, по сути,



против утопии «американской мечты».

В своих поздних текстах Рэнд создает образы героев, которые достигают успеха самостоятельно, выходя «из грязи в князи». Так, Говард Рорк («Источник») – успешный архитектор, который начинал свою карьеру из безвестности, противопоставив себя всем архитектурным школам, существовавшим на тот момент в США. Казалось бы, это пример сбывшейся «американской мечты». Но писательница последовательно следует логике изображения целостного героя: Говард Рорк идет наперекор мнению масс, руководствуясь исключительно собственной эстетической и философской концепцией архитектуры и способен внушить ее толпе. Архитектор проводит аналогии между зданием и человеком, говоря о соответствии всех частей, как в первом, так и во втором случае, друг другу. Это дает читателю понять, что успех пришел к Говарду не в результате случайности или протекции, а благодаря качествам его натуры.

В своем последнем романе «Атлант расправил плечи» писательница соединяет в Джоне Голте лучшие качества всех своих целостных героев. Называя его «атлантом», она подчеркивает, что такой человек достиг равновесия между разумом и эмоциями, а значит – по праву становится лидером. В этом ключевом романе Рэнд делает главными героями почти исключительно предпринимателей, которые также совмещают в себе качества интеллектуалов, противостоящих паразитизму окружающей их американской действительности. Автор вступает в спор как с критиками, так и апологетами «американской мечты», так как вводит новое для идеального американского героя качество, олицетворяющее для нее «американскую мечту», – целостность (*integrity*).

Таким образом, необходимо сделать вывод, который следует из анализа поэтики раннего рассказа Айн Рэнд в сопоставлении с ее более поздними текстами: она критически относилась к такому национальному конструкту, как «американская мечта», формируя собственное понимание того, как должно выглядеть идеальное общество и делая в поздних романах акцент на концепции целостности человека. В этом смысле все попытки приписать Рэнд восторг по поводу существующей в США социальной структуры являются беспочвенными и основанными на непонимании философских основ ее творчества. Немалую роль в формировании такого мнения сыграл Институт Айн Рэнд (США): например, в книге *A New Textbook of Americanism: The Politics of Ayn Rand* (2018) авторства коллектива ученых из института, утверждается, что базовым принципом США является индивидуализм (тогда как выше мы обозначили принципиальную амбивалентность «американской мечты», которая определила и социальное устройство Америки) [*A New Textbook of Americanism: The Politics of Ayn Rand*, 2018].

Разница между критикой «американской мечты» Рэнд и американских «макрейкеров» и близких к ним писателей-натуралистов (Драйзер и другие разоблачители «кровожадного капитализма») в том, что она вводит в понимание капитализма *дидактический аспект*, призывая конструиро-



вать новый тип человека. Дискутируя о возможности достижения успеха в социальных и экономических условиях, существующих в США, Рэнд призывает различать успех случайный и успех закономерный. Первый возможен в обществе, где индивид вытесняется коллективом, а идеал человека-творца подменен человеком-потребителем. Второй же достигается только человеком, который обладает качеством целостности. Указание на важность *воспитания человека* в противовес внешним социальным преобразованиям обнаруживается уже в ранних текстах писательницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенджамин Франклин. Биография. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 480 с.
2. Гуревич П.С. Проблема целостности человека. М.: ИФ РАН, 2004. 178 с.
3. Пейкофф Л. Ее вторая карьера. Предисловие редактора // А. Рэнд. Муж, которого я купила / Пер. с англ. А.В. Молоткова, А.Л. Караваевой, Т.А. Неретиной. М.: Астрель, 2012. С. 157–160.
4. Рабеах С.К.Б. Бинарные оппозиции как средство концептуализации «американской мечты» (на примере произведений литературы США вт. пол. XX – нач. XXI вв.): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Воронеж, 2019. 165 с.
5. Рэнд А. Ее вторая карьера // А.Рэнд. Муж, которого я купила / Пер. с англ. А.В. Молоткова, А.Л. Караваевой, Т.А. Неретиной. М.: Астрель, 2012. С. 157–204.
6. A New Textbook of Americanism: The Politics of Ayn Rand / Ed. by J. Hoenig. Chicago: Capitalistpig.com, 2018. 222 p.
7. Adams J.T. The Epic of America. Boston: Little, Brown and co., 1931. VIII, 433 p.
8. Barrett W. Irrational Man. New York: Doubleday, 1958. 314 p.
9. Gladstein M.R. Ayn Rand Literary Criticism // The Journal of Ayn Rand Studies. 2003. Vol. 4. No. 2. P. 373–394.
10. Niebur R. The nature and destiny of man. Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons, 1956. 255 p.
11. Riesman D. Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character. London: Yale University Press, 2001. 307 p.
12. The Early Ayn Rand. A selection from Her Unpublished Fiction / Ed. by L. Peikoff. New York: Signet, 2005. 528 p.
13. Tillich P. Love, power and justice. New York: Oxford University Press, 1960. 144 p.
14. Winthrop J. A Modell of Christian Charity. URL: <https://history.hanover.edu/texts/winthmod.html> (дата обращения: 15.12.2020).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gladstein M.R. Ayn Rand Literary Criticism. *The Journal of Ayn Rand Studies*, 2003, vol. 4, no. 2, pp. 373–394. (In English).



(Monographs)

2. Barrett W. *Irrational Man*. New York, Doubleday Publ., 1958. 314 p. (In English).
3. Gurevich P.S. *Problema tselostnosti cheloveka* [The Issue of Human Integrity]. Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences Publ., 2004. 144 p. (In Russian).
4. Hoenig, J. (ed.). *A New Textbook of Americanism: The Politics of Ayn Rand*. Chicago, Capitalistpig.com Publ., 2018. (In English).
5. Niebur R. *The nature and destiny of man*. Vol. 1. New York, Charles Scribner's Sons Publ., 1956. 255 p. (In English).
6. Riesman D. *Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. London, Yale University Press, 2001. 307 p. (In English).
7. Tillich P. *Love, power and justice*. New York, Oxford University Press, 1960. 144 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Rabeyeakh S.K.B. *Binarnyye oppozitsii kak sredstvo kontseptualizatsii "amerikanskoy mechy"* (na primere proizvedeniy literatury SShA vt. pol. 20 – nach. 21 vv.) [The Binary Oppositions as a Means of the “American Dream” Conceptualization (On the Example of the American Literature of the Second Half of 20th – the beginning of 21st centuries)]. PhD Thesis Abstract. Voronezh, 2019. 165 p. (In Russian).

Григоровская Анастасия Васильевна, Тюменский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, докторант кафедры русской и зарубежной литературы Казанского федерального университета. Научные интересы: литература и философия, утопология, творчество Айн Рэнд.

E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

ORCID ID: 0000-0002-9282-313X

Anastasiya V. Grigorovskaya, Tyumen State University.

PhD in Philology, Associate Professor of Russian and Foreign Literature Department, Doctoral Student of Russian and Foreign Literature Department (Kazan Federal University). Research interests: literature and philosophy, utopia studies, Ayn Rand's works.

E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

ORCID ID: 0000-0002-9282-313X

О.А. Маркелова (Москва)

ОСОБЕННОСТИ САГОВОГО ИНТЕРТЕКСТА В РОМАНЕ «АНГЕДОНИЯ» РУНАРА ХЕЛЬГИ ВИГНИССОНА

Аннотация. Статья посвящена частному случаю рецепции «саг об исландцах» в исландской романистике 1990-х гг. Роман Рунара Хельги Вигниссона «Ангедония» (1990) продолжает характерную для текстов исландского постмодернизма тенденцию иронического или пародийного восприятия древнеисландской литературы, которая в современной исландской культуре обладает высоким статусом. Действие «Ангедонии» разворачивается в современности, в центре повествования – фрустрированный нерешительный юноша, тёзка знаменитого древнеисландского скальда Эгиля Скаллаgrimссона. Основную часть интертекстуального плана романа составляют отсылки к «Саге об Эгиле» и частично «Саге о Ньяле». Однако отсылки к этим известнейшим в древнеисландской прозе текстам в романе не носят сюжетообразующего характера. Они сводятся к общеизвестным цитатам и образам из этих саг – зачастую не обнаруживая прочной связи с самими древними текстами. Очевидно, предметом рецепции в таком случае оказываются не сами древнеисландские саги как таковые и даже не предыдущая интерпретация древних текстов, но лишь общие представления о них. Однако при всей своей «призрачности», саговые слишком заметны в тексте романа, чтоб пренебречь ими. Даже в таком отрывочном виде их присутствие значимо, так как задает необходимое читательское восприятие и создает напряжение между саговыми персонажами (отношение к которым в исландской культуре на протяжении веков было строго положительным) и «антигероем» Эгилем Гримссоном и его окружением. Эти отсылки, кроме того, выступают в функции маркеров, призванных подчеркнуть его исландскую идентичность.

Ключевые слова: исландская литература 1990-х гг.; современный исландский роман; «саги об исландцах»; рецепция; постмодернизм.

О.А. Markelova (Moscow)

Features of the Saga Intertext in the Novel “Anhedonia” by Rúnar Helgi Vignisson

Abstract. The paper is a case-study of the reception of “the sagas of Icelanders” in the Icelandic novels of the 1990s. Rúnar Helgi Vignisson’s novel “Anhedonia” (Nautnastuldur, 1990) proceeds with the tendency of an ironic or parodying attitude towards the Old Icelandic literature, which has a high status in modern Icelandic culture. The novel is set in modern times, the main character is a frustrated irresolute young man, named after Egill Skallagrímsson, the famous Icelandic scald. The main part of the intertextual level of the novel consists of allusions to “Egils saga” and partly “Njáls Saga”. But allusions to these two most famous sagas in the novel are not plot-forming.

Strictly speaking, the subject of perception here are merely the well-known common places from the famous sagas, and the connection to these Old Norse texts in the novel is rather vague. The subject of reception here is obviously not the Old Icelandic sagas as such, and not even any previous perception of them, but just some common ideas of the sagas. But even being so vague, these saga allusions in the novel are too conspicuous to be completely ignored. Even this vague presence of the saga literature in this novel is significant, as it forms a necessary perception of the reader and creates a tension between the saga heroes (who have received positive attitude in the Icelandic culture through centuries) and the “antihero” Egill Grímsson and his environment. These allusions are also used to mark the main character’s Icelandic identity.

Key words: Icelandic literature of the 1990s; modern Icelandic novel; the Sagas of Icelanders; reception; postmodernism.

Обращение к сагам, а также другим жанрам древнеисландской словесности в исландской литературе 1990–2010-х гг. предсказуемо – в силу высокого статуса и относительно широкой известности этих древних текстов в современной исландской культуре. В силу особенностей развития исландского языка шедевры древнеисландской прозы в целом понятны его носителям в оригинале (при наличии лексического комментария), они включены в программы образовательных учреждений по литературе. Персонажи наиболее известных родовых саг, крылатые цитаты из них, известные сюжетные линии стали в современной Исландии национальными топосами, то есть осознаются как нечто знакомое каждому обладателю исландской национальной идентичности, ее неотъемлемые составляющие [см.: Jón Karl Helgason 1998].

При этом создание художественных произведений на материале саг не носит в Исландии массового характера: как показывают наблюдения за литературным процессом этой страны, количество написанных в обозначенный период крупных прозаических произведений, где в центре внимания находится взаимодействие с сюжетами и текстами родовых саг, ограничивается несколькими десятками. Это в первую очередь исторические романы, в основу которых легли известные саги (как правило, они пишутся специалистами по древнеисландской словесности и культуре) [Маркелова 2019a], меньшинство составляют романы, в которых саговый сюжет и персонажи перенесены в современность [Маркелова 2019b], разного рода экспериментальные тексты. Исландские авторы редко избирают стратегию, широко распространенную за пределами этой страны: создать оригинальный авторский сюжет по «рецептам» саговой литературы, отправной точкой для них всегда являются уже существующие древние тексты. Основной событийный ряд саг, легших в основу современных исландских романов, остается неизменным, а характеры героев и мотивировки их поступков могут обнаруживать разную степень связи с сагой-первоисточником. Современный исландский литературовед и писатель Ауртни Бергманн дал следующее объяснение желанию своих соотечественников создавать исторические романы на материале саг: «...эти древние памятники литерату-



ры, саги наши, занимают настолько видное место в сознании исландского писателя, настолько важны для его работы с языком, что вполне естественно он рано или поздно захочет проверить себя и свое искусство рассказа именно на этом материале» [Бергманн].

В период 1990-х – начала 2000-х гг. сюжеты, персонажи и крылатые цитаты из древнеисландской словесности могли подвергаться в творчестве современных исландских авторов ироническому осмыслению – как и всё, что в исландской культуре обладало высоким статусом [см.: Маркелова 2008, 93–95]. Так, в этот период в текстах рок-поэта Мегаса известные герои саг появляются в сниженном или курьезном контексте. В пьесе Хатльгрима Хельгасона «Ночь поэтов» (2000) Эгиль Скаллаgrimссон изображается маньяком, который может сочинять стихи только если кого-то убьет. «Сага о Фьельмоуде, Превзошедшем отца» Кристинна Р. Оулавссона (1996) (изначально задуманная как роман для подростков) пародирует распространенные в сагах сюжетные ходы и характерный для них стиль повествования. Пьеса Йоуна Стефауна Кристьянссона и Эльвара Лойи Ханнессона «Гисли Сурссон» (2005) пересказывает основные события соответствующей саги в манере, которую с равным успехом можно назвать как адаптацией для младшего возраста, так и тонкой пародией, адресованной знатокам древнеисландской прозы. Эпизодические упоминания саговых героев, сюжетов, узнаваемых цитат и подобного в иронических, пародийных или уничижительных контекстах многочисленны в литературе указанного периода.

Доминирующим течением в исландской литературе 1990-х – начала 2000-х гг. был постмодернизм. Общеизвестно отношение к «литературной классике», характерное для этого течения. Согласно Аустрауду Эйстейнссону, одному из крупнейших исландских специалистов по сравнительному литературоведению, «постмодернизм не боится признавать власть традиций над нами и искать материал для произведений в минувших эпохах, при этом его ироническое отношение таит в себе переработку истории. За иронией всегда стоит знание истории и культурная память. Тому, кто иронизирует, следует отлично знать традицию, чтоб быть в состоянии ее пародировать. Таким образом, он также может увидеть сам себя с исторической «дистанции» и начать диалог между своим положением в современности и местом действия в прошлом. Таким образом, в постмодернизме некоторые увидели проявление новой философии истории, в которой литературное творчество используется наряду с историческими исследованиями для того, чтобы плодотворным образом воссоздать важные аспекты прошлого и показать, какова их роль для настоящего...» [Ástráður Eysteinnsson 1999, 388].

В романе Рунара Хельги Вигниссона (род. 1959) «Ангедония» («Nautnastuldur», 1990), который станет объектом исследования в данной статье, иронический характер отсылок к сагам не вызывает сомнений.

Действие «Ангедонии» разворачивается в современности. Центральная фигура в романе – юноша по имени Эгиль Гримссон. Хотя он является



полным тезкой знаменитого викинга и скальда, любые сопоставления со знаковой фигурой древнеисландской словесности оборачиваются для героя «Ангедонии» не в его пользу: он социофоб, не способный найти свое место в жизни (закончить учебу на гуманитарном факультете, завести семью и т.д.). Герой пытается общаться со своей родней (отцом – моряком «старой закалки», религиозной матерью и «успешным» братом) и с девушками. С одной из них – Альдис – он полтора года живет в Копенгагене, пытаясь побороть свои комплексы и обустроить семейную жизнь, но порывает с ней, узнав, что она ждет ребенка от другого. Существенную часть текста занимает описание чувств персонажа (страх, смущение, экзистенциальная усталость) и физических ощущений (преимущественно неприятных, например, тошноты и жара), а также его маниакальная борьба с мокрицами в квартире, которые в романе обладают собственным голосом.

Роман обратил на себя внимание исландских литературных критиков; при этом количество посвященных ему литературоведческих исследований невелико. Наиболее интересным для исследователей оказывается образ главного героя – слабого и фрустрированного современного мужчины, неспособного найти свое место в жизни. Дагни Кристьяндоттир видит в этом герое параллель к рассказчику из романа Кнута Гамсуна «Голод», который готов предпочесть полуголодное существование физической работе [Dagný Kristjánsdóttir 2011, 236]. Хельга Биргисдоттир Кобер в статье «Сдавшийся и дезориентированный антигерой» (2007) характеризует Эгиля Гримссона как «постмодернистского антигероя» [Helga Birgisdóttir Kaaber 2007, 23] и рассматривает «Ангедонию» как «роман становления» в связи с гендерными исследованиями, посвященными «кризису мужской идентичности», популярными на рубеже XX–XXI вв.

Имя персонажа, совпадающее с именем знаменитейшего древнеисландского скальда и сагового героя, заставляет предполагать в «Ангедонии» наличие «сагового» текста, тем более что сам Эгиль подчеркивает, что его «назвали в честь литературного персонажа» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 124]. Эта особенность романа не прошла мимо внимания исследователей: по выражению одной из них, «Эгиль – истинный антигерой по отношению к своему тезке, сыну Скаллагрима» [Kolbrún Kolbeinsdóttir 1991, 12]. Саговый текст в «Ангедонии» не является сюжетообразующим фактором, а проявляется в виде отдельных аллюзий, скрытых и явных цитат.

В заглавии первых двух частей романа видны отсылки к стихам Эгиля Скаллаgrimссона. Первая часть озаглавлена «Alls konar torrek» – «Всякого рода утрата» – явная отсылка к поэме Эгиля «Sonartorrek». Заглавие этой поэмы обычно переводится на русский язык как «Утрата сыновей». Это единственный случай фиксации слова «torrek» в древнеисландском языке [см. Смирницкая 2005, 13], так что связь такого словоупотребления в романе с данной поэмой не вызывает сомнения.

Название второй части романа, «Hinsegin höfuðlausn» («Нетрадиционный выкуп головы») отсылает к названию второй знаменитой поэмы Эгиля («Выкуп головы»).



Событий, напоминающих содержание этих поэм или обстоятельства их сочинения, описанные в «Саге об Эгиле», в упомянутых частях романа не происходит. В одном эпизоде первой части как будто можно усмотреть аллюзию на историю сочинения «Утраты сыновей»: после одной из жизненных неудач герой рассуждает: «Что еще ему оставалось кроме как отдать богу душу, коль скоро он до смерти боялся всего, что влекла за собой жизнь? Забросить учебу и помереть? Заморить себя голодом» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 42]. Согласно знаменитому эпизоду «Саги об Эгиле», обречь себя на голодную смерть решил отчаявшийся скальд, когда узнал о гибели младшего сына, но дочь убедила его не ждать смерти, а вместо того сложить о погибшем песнь [Сага об Эгиле 1999, 191–194]. Однако депрессивные настроения героя Рунара Хельги Вигниссона не получают разрешения в творчестве, и отсылка к саге в данном случае все же весьма призрачна.

В портрете отца Эгиля можно уловить сходство с одним из героев саги: «Эгиль проводил отца взглядом до ванной. Старик был каким-то более мелким, чем ему помнилось, худым, тощим, и на голове сквозь волосы уже начала просвечивать кожа. Наверно, это означало, что скоро старику придется прибавить к своему имени прозвище» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 53]. Имеется в виду прозвище Грим Лысый, данное отцу скальда Эгиля.

Во второй части связи с упомянутой поэмой не прослеживаются вовсе; ее событийный ряд сводится к тому, что соседом героя становится датчанин нетрадиционной ориентации, Йенс Кристиансен, который знакомит его с девушкой по имени Альдис, и она перевозит героя в Данию.

Название третьей части романа – “Í einskönar víking” – «В своего рода викингском походе» – обнаруживает еще более условную степень связи с универсумом саг. Сама эта часть романа посвящена попыткам героя освоиться в чужой стране.

У романа также есть «Послесловие исландского издателя» (которое Кольбрун Кольбейнсдоттир называет «главой-разоблачением» [Kolbrún Kolbeinsdóttir 1991, 12]. В этом послесловии повествование от третьего лица с точки зрения главного персонажа с вкраплением точек зрения других героев, сменяется повествованием от первого лица, а границы действительности и вымысла оказываются сдвинуты: «Меня больше не зовут Эгиль Гримссон. Это имя было выдуманно, чтобы завуалировать действительность, – или, может, лучше сказать, чтоб дать простор воображению? <...> На самом деле меня назвали в честь дедушки, который послужил прототипом известного героя в известном произведении известного писателя. Это имя я ни на что не променяю...» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 220]. Далее сообщается, что некоторые описанные ранее обстоятельства жизни героя – вымысел: его братья носили другие имена, погибшей сестры (о которой они говорили с отцом) никогда не существовало, а Альдис вовсе не была беременна. Герой переехал в штат Айова, закончил вуз, успешно прошел курс психотерапии, женился и обосновался в городке с названием Normal (!). Очевидно, такое послесловие – своего рода ответ



автора на вопрос, что ждало бы героя, если бы он был «нормальным» членом общества; однако такой happy end, даже описанный от первого лица, воспринимается неправдоподобно.

Интертекстуальный план романа, имеющий отношение к древнеисландской словесности, не ограничивается одной лишь «Сагой об Эгиле» – однако отсылки к другому знаменитому образцу саговой литературы появляются там в контекстах, еще более удивительных: крылатые цитаты из «Саги о Ньяле» вкладываются в уста нечеловеческих существ. Эгилю в его подвальном жилище досаждают мокрицы, и ему кажется, что он слышит их разговоры, когда решает уничтожить их с помощью химических средств: «По нраву мне сей утес, и никуда я не уеду. Будь что будет. Великий день судьбы. (Skapadægrið mikla). – Да ты, старикан, никак с ума рехнулся? Возомнил себя эдаким Ньялем из Бергторсхволля? Ты так и собираешься, сложа ручки, ждать погибели? <...> Ну что за поведение! Брань и поношения среди бела дня! Или ты, старый пень, считаешь, что я тогда не стану твоей Бергторой? Я не оставлю тебя в этом рассаднике отравы!» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 110].

В речи этих персонажей знаменитая фраза Гуннара из Хлидаренди («Красив этот склон! Таким красивым я его еще никогда не видел: желтые поля и скошенные луга. Я вернусь домой и никуда не поеду») [Сага о Ньяле 1999, 173]) соседствует с аллюзией на гибель Ньяля и его супруги Бергторы в подожженном доме.

Еще одна отсылка к «Саге о Ньяле» возникает в разговоре героя с Йенсом в Копенгагене: нетвердо владеющий исландским языком Йенс называет Эгиля “taðskegglungur” [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 198] (это прозвище в саге употреблялось по отношению к сыновьям Ньяля, у которого не росла борода) и замечает: «Наверно, твой папа прочитал не тот сага. Наверно, тебя надо было назвать Ньяль» [Rúnar Helgi Vignisson 1990, 198].

Кроме отсылок к древнеисландской прозе в речи этих персонажей присутствуют и отсылки к исландскому фольклору Нового времени, не в последнюю очередь – к быличкам о призраках; мокрицы даже носят имена, типичные для призраков в фольклорных текстах: Mógi и Skotta. Как замечают исследователи, «их описание чрезвычайно схоже с описанием призраков, преследующих чей-либо род. Когда речь заходит о мокрицах, как правило, используется архаизированный стиль и старинные слова, как бы для того, чтоб подчеркнуть их связь с призраками <...>. Но Моури в романе упоминается и в другой связи, а именно, в воспоминаниях Эгиля о детстве. И тогда Моури – либо его отец (ср. стр. 20–21 романа), пьяный и злой, которого боялись дети, либо он – сам Эгиль (ср. стр. 33, 40–41 романа)» [Kolbrún Kolbeinsdóttir 1991, 28].

Реминисценции древнеисландской словесности в романе таковы, что вопрос о том, какого рода культурная память стоит за ними, требует уточнений. Важно, что отсылки к «Саге об Эгиле» и «Саге о Ньяле» в романе не носят нюансированного характера и сводятся к общеизвестным цитатам и образам из этих саг – зачастую не обнаруживая прочной связи с



самими древними текстами [Kolbrún Kolbeinsdóttir 1991, 32]. Очевидно, предметом рецепции в таком случае оказываются не сами древнеисландские саги как таковые и даже не предыдущая интерпретация древних текстов, но лишь общие представления о них. Здесь уместно процитировать одного из крупных исследователей рецепции древнеисландской словесности и культуры в современном мире: «Это звучит парадоксально, – но для того, чтобы то или иное литературное произведение начало считаться “классикой”, оно должно находиться в процессе постоянного пересоздания, постоянно приспосабливаться к новым временам, читателям и носителям информации. Лишь немногие из таких произведений знакомы нам в их первоизданном виде, чаще всего они приходят к нам переписанные бесчисленное количество раз. Многие из них даже прежде всего знакомы нам в виде простых и узнаваемых знаков: “Илиада” – деревянный конь, “Дон Кихот” – старик, бьющийся с ветряными мельницами, “Гамлет” – юноша, который держит в руке череп и говорит: “Быть или не быть...”» [Jón Karl Helgason 2001, 10].

Отсылки к известным древнеисландским сагам в «Ангедонии» поверхностны и фрагментарны, однако слишком заметны в тексте романа, чтоб пренебречь ими. Даже в таком отрывочном виде, в каком они представлены в романе, их присутствие значимо, так как задает необходимое читательское восприятие и создает напряжение между саговыми персонажами (отношение к которым в исландской культуре на протяжении веков было строго положительным) и неудачником Эгилем Гримссоном и его окружением [Kolbrún Kolbeinsdóttir 1991, 12]. В главах, посвященных жизни героя в Копенгагене, эти отсылки, кроме того, выступают в функции маркеров, призванных подчеркнуть его исландскую идентичность: в чуждой для себя культурной среде герой постоянно припоминает тексты, обладающие в исландской культуре высоким статусом.

Тексты, подобные «Ангедонии», показывают, что современная литература может жить одними лишь воспоминаниями о неких знаковых текстах. (Существует по крайней мере один пример такого подхода в современной исландской поэзии: стихи Тоурарина Эльдъяртна 1970–2000-х гг., в которых общеизвестные сведения о героях древнеисландской словесности, не возводимые к конкретному источнику, становятся объектом иронического осмысления и часто полностью «отрываются» от своего изначального контекста, перемещаются в современность и образуют новые смысловые связи [Маркелова 2019с]).

Само по себе помещение в неожиданные контексты образов и цитат из известных родовых саг (а «Сага об Эгиле» и «Сага о Ньяле» – без сомнения, самые известные подобные тексты) можно классифицировать как проявление иронического/критического отношения к национальным топосам, господствовавшего в исландской литературе в последние десятилетия XX в. [Guðmundur Hálfðanarson, Gunnar Karlsson 2003, 246]. Рецепция саг в исландской прозе в последующие десятилетия уже лишена иронического начала и попытки сопоставления с современностью. Как уже говорилось,



большинство подобных произведений 2000–2010-х гг. – исторические романы по мотивам саг. Среди них выделяется «Выкуп головы» Оулава Гюннарссона (2005), [см.: Маркелова 2018], действие которого происходит в начале XX в., но в этом романе связь судьбы главного персонажа с судьбой Эгиля Скаллаgrimссона носит более устойчивый характер и полностью лишена иронического начала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергманн А. Читайте роман Ауртни Бергманна «Торвальд странник» и его послание современным читателям // Официальный сайт НП «Общество дружбы Россия – Исландия». URL: <http://odri.msk.ru/?p=1994> (дата обращения: 01.06.2021).
2. Маркелова О.А. «Ироническое национальное самосознание» в современной исландской литературе и творчество Хатльгрима Хельгасона // XVI конференция по изучению скандинавских стран и Финляндии. Материалы конференции (г. Архангельск, Поморский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 9–12 сентября 2008 года). Часть 2. Москва – Архангельск: ПГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. С. 93–95.
3. Маркелова О.А. Сага об Эгиле как сюжетобразующий текст в романе Оулава Гюннарссона «Выкуп головы» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2018. №2. С. 246–251.
4. (а) Маркелова О.А. Рецепция саг об исландцах в современном исландском историческом романе // Ученые записки Петрозаводского Государственного Университета. 2019. №3 (180). С. 28–34.
5. (b) Маркелова О.А. Рецепция «саг об исландцах» в современном исландском детективе // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019. №1. С. 156–166.
6. (с) Маркелова О.А. Чипсы для белки Рататоск и походный набор для первопоселенца Ингольва. Рецепция древнеисландской культуры в поэзии Тоурарина Эльдъяртна // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2019. №60. С. 45–56.
7. Сага о Ньяле / пер. С.Д. Кацнельсона, В.П. Беркова, М.И. Стеблин-Каменского // Исландские саги: в 2 т. Т. 2 / под общей ред. О.А. Смирницкой. СПб.: Нева; Летний сад, 1999. С. 47–370.
8. Сага об Эгиле / пер. С.С. Масловой-Лашанской, В.В. Кошкина // Исландские саги: в 2 т. Т. 1 / под общей ред. О.А. Смирницкой. СПб.: Нева; Летний сад, 1999. С. 21–216.
9. Смирницкая О.А. Древнегерманская поэзия. Каноны и толкования. М: Языки славянских культур, 2005. 175 с.
10. ÁstráðurEysteinnsson. Umbrot. Bókmenntir og nútími. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1999. 485 bls.
11. Dagný Kristjánsdóttir. Öldin öfgafulla. Bókmenntasaga tuttugustu aldarinnar. Reykjavík: Bjartur, 2011. 311 bls.
12. Guðmundur Hálfðanarson, Gunnar Karlsson. Þjóðerni og sjálfsmynd. Sagnfræðiprófessorarnir Guðmundur Hálfðanarson og Gunnar Karlsson í samtali við Ólaf Rastrick í tilefni af greinasafninu “Þjóðerni í þúsund ár? // Þjóðerni í 1000 ár? / Ed. by Jón Yngvi Jóhannsson, Kolbeinn Óttarsson Proppé, Sverrir Jakobsson. Reykjavík:



Háskólaútgáfan, 2003. Bls. 237–253.

13. Helga Birgisdóttir Kaaber. Uppgefna og áttavillta andhetjan. Um karla og karlmennskur í skáldsögunni “Nautnastuldur” eftir Rúnar Helga Vignisson // *Mímir*. Blað félags stúdenta í íslenskum fræðum. 2007. Vol. 51. Bls. 23–33.

14. Jón Karl Helgason. Hetjan og höfundurinn. Brot úr íslenskri menningarsögu. Reykjavík: Heimskringla, 1998. 269 bls.

15. Jón Karl Helgason. Höfundur Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu. Reykjavík: Heimskringla; Háskólaforlag Máls og menningu, 2001. 200 bls.

16. Kolbrún Kolbeinsdóttir. Þegar engu má sleppa: athugun á formi í þremur nútímaverkum: Í sama klefa eftir Jakobínu Sigurðardóttur, Hversdagshöllinni eftir Pétur Gunnarsson og Nautnastuldi eftir Rúnar Helga Vignisson. Lokaritgerð Háskóla Íslands. Reykjavík, 1991. 35 bls.

17. Rúnar Helgi Vignisson. Nautnastuldur. Reykjavík: Forlagið, 1990. 228 bls.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Helga Birgisdóttir Kaaber. Uppgefna og áttavillta andhetjan. Um karla og karlmennskur í skáldsögunni “Nautnastuldur” eftir Rúnar Helga Vignisson. *Mímir. Blað félags stúdenta í íslenskum fræðum*. 2007, vol. 51, pp. 23–33. (In Icelandic).

2. Markelova O.A. Saga ob Egile kak syuzhetoobrazuyushchiy tekst v romane Oulava Gyunnarssona “Vykup golovy” [Egils Saga as the Plot-Forming text in the Novel „The Head Ransom“ by Ólafur Gunnarsson]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2018, no. 2, pp. 246–251. (In Russian).

3. (a) Markelova O.A. Retseptsiya sag ob islandtsakh v sovremennom islandskom istoricheskom romane [The Reception of Sagas of Icelanders in Modern Icelandic Historical Novels]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 2019, no. 3 (180), pp. 28–34. (In Russian).

4. (b) Markelova O.A. Retseptsiya “sag ob islandtsakh” v sovremennom islandskom detektive [The Reception of Sagas of Icelanders in Modern Icelandic Criminal Novels]. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskiye nauki*, 2019, no. 1, pp. 156–166. (In Russian).

5. (c) Markelova O.A. Chipsy dlya belki Ratatosk i pokhodnyy nabor dlya pervoposelentsa Ingol'va. Retseptsiya drevneislandskoy kul'tury v poezii Tourarina El'd'yartna [Chips for the Ratatosk Squirrel and a Camping Set for Ingólf the Settler. The Reception of the Old Icelandic Culture in the Poetry of Thorarinn Eldjarn]. *Vestnik Pravoslavnoy Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 3: Filologiya*, 2019, no. 60, pp. 45–56. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Guðmundur Hálfðanarson, Gunnar Karlsson. Þjóðerni og sjálfsmynd. Sagnfræðiprófessorarnir Guðmundur Hálfðanarson og Gunnar Karlsson í samtali við Ólaf Rastrick í tilefni af greinasafninu “Þjóðerni í þúsund ár? Þjóðerni í 1000 ár? Ed. by Jón Yngvi Jóhannsson, Kolbeinn Ótrrsson Proppé, Sverrir Jakobsson. Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2003, pp. 237–253. (In Icelandic).

7. Markelova O.A. “Ironicheskoye natsional'noye samosoznaniye” v sovremennoy



islandskoy literature i tvorchestvo Khatl'grima Khel'gasona [The “Ironical National Conscience” in Modern Icelandic Literature and the Works of Hallgrímur Helgason]. *XVI konferentsiya po izucheniyu skandinavskikh stran i Finlyandii. Materialy konferentsii (g. Arkhangel'sk, Pomorskiy gosudarstvennyy universitet imeni M.V. Lomonosova, 9-12 sentyabrya 2008 goda). Chast' 2* [17th Conference on the Study of Scandinavian Countries and Finland. Materials of the Conference (Arkhangelsk, Pomor State University named after M.V. Lomonosov, September 9-12, 2008). Part 2. Moscow – Arkhangel'sk, PSU named after M.V. Lomonosov Publ., 2008, pp. 93–95. (In Russian).

(Monographs)

8. Ástráður Eysteinnsson. Umbrot. *Bókmenntir og nútími*. Reykjavík, Háskólaútgáfan, 1999. 485 p. (In Icelandic).

9. Dagný Kristjánsdóttir *Öldin öfgafulla. Bókmenntasaga tuttugustu aldarinnar*. Reykjavík, Bjartur, 2011. 311 p. (In Icelandic).

10. Jón Karl Helgason. *Hetjan og höfundurinn. Brot úr íslenskri menningarsögu*. Reykjavík, Heimskringla, 1998. 269 p. (In Icelandic).

11. Jón Karl Helgason. *Höfundur Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu*. Reykjavík, Heimskringla; Háskólaforlag Máls og menningu, 2001. 200 p. (In Icelandic).

12. Smiritskaya O.A. *Drevnegermanskaya poeziya. Kanony i tolkovaniya* [The Old Germanic Poetry. Canons and Interpretations]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2005. 175 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Kolbrún Kolbeinsdóttir. *Þegar engu má sleppa: athugun á formi í þremur nútímaverkum: Í sama klefa eftir Jakobínu Sigurðardóttur, Hversdagshöllinni eftir Pétur Gunnarsson og Nautnastuldi eftir Rúnar Helga Vignisson*. Lokaritgerð Háskóla Íslands. Reykjavík, 1991. 35 p. (In Icelandic).

Маркелова Ольга Александровна, Московский государственный лингвистический университет.

Кандидат филологических наук, переводчик. Научные интересы: исландская литература XX–XXI вв., фарерская литература XX–XXI вв., рецепция древнеисландской словесности в современной художественной литературе.

E-mail: dimentionen@yahoo.dk

ORCID: 0000-0003-3640-4886

Olga A. Markelova, Moscow State Linguistic University.

Candidate of Philology, translator. Research interests: Icelandic literature of 20th – 21st centuries, Faroese literature of 20th – 21st centuries, the reception of Old Icelandic literature in modern fiction literature.

E-mail: dimentionen@yahoo.dk

ORCID: 0000-0003-3640-4886



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

Д.В. Убушиева (Элиста)

МОТИВ СМЕХА И ПЛАЧА В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ*

Аннотация. Данная работа посвящена исследованию мотива смеха и плача в калмыцком фольклоре. Актуальным является его реконструкция через типологические сравнения, поскольку он легко «узнаваем» в различных традициях. Материалом исследования послужили разножанровые фольклорные тексты калмыков – это кумулятивные сказки, реконструкция игры в числовые загадки и эпические тексты. В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Структурно-семантический анализ мотива выявил его архаические корни, восходящие к обрядовым функциям добуддийских верований о космогоническом начале. Так, в архаических верованиях калмыков и их предков ойратов обряд смеха символизировал акт воспроизведения, рождения, а обряд плача повторял обряд похорон. Беспрерывность данных актов в фольклоре передается через повтор, являющийся «наиболее архаичным приемом формирования структуры фольклорного текста». Акт коммуникации, выраженный через повторы в цепевидных структурах, является способом передачи «знаний традиции» о верованиях и представлениях из общей памяти о прошлом. Рудименты этих воззрений, разбросанные в фольклорных текстах и жанрах, при типологической реконструкции с древнегреческой буфонией и ритуалами древнетибетской религии бон обретают смысл и восполняют пробелы в нашем знании. В сказках и загадках метафорические функции смеха и плача имеют лучшую сохранность, нежели в эпических образцах фольклора, что вполне соответствует закономерностям развития народного творчества.

Ключевые слова: калмыцкий фольклор; добуддийские верования; мотив; повтор; смех; плач; смерть; возрождение.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1).



D.V. Ubushieva (Elista)

The Motif of Laughter and Weeping in the Kalmyk Folklore**

Abstract. This work is dedicated to the study of the motif of laughter and weeping in the Kalmyk folklore. Its reconstruction through typological comparisons is relevant, since it is easily “recognizable” in various traditions. The material of the research comes from different genres of the Kalmyks’ folklore texts, namely cumulative fairy tales, game reconstruction into numerical riddles and epic texts. As a result of the study, the following conclusions are made. The structural and semantic analyses of the motif revealed its archaic roots, dating back to the ritual functions of pre-Buddhist beliefs about the cosmogonic origins. Thus, in the archaic beliefs of the Kalmyks and their ancestors, the Oirat, the rite of laughter used to symbolize the act of reproduction, birth, whereas the rite of weeping repeated the rite of burial. The continuity of these acts in folklore is conveyed through repetition, which is “the most archaic method of forming the structure of a folklore text”. The act of communication, expressed through repetitions in chain-like structures, is a way of transmitting the “knowledge of tradition” about beliefs and ideas from the common memory of the past. Scattered in folklore texts and genres, the rudiments of these views having gone through typological reconstruction with the ancient Greek buffoonery and rituals of the ancient Tibetan religion Bon, acquire meaning and stop gaps in our knowledge. In fairy tales and riddles, the metaphorical functions of laughter and weeping are preserved better than in epic samples of folklore, which fully corresponds to the laws of folk art development.

Key words: Kalmyk folklore; pre-Buddhist beliefs; motif; repetition; laughter; weeping; death; rebirth.

В настоящей статье предпринята попытка провести анализ мотива смеха и плача в калмыцком фольклоре в семиотическом аспекте, изучить его семантику. Этот мотив выбран не случайно: он малоизучен, но хорошо «узнаваем» в различных жанрах народного творчества. «Узнаваемость мотива» является «для А.Н. Веселовского свидетельством его глубочайшей традиционности, корни которой уходили к архаической сказке и мифу» [Говенько 2021, 515].

В отечественной науке проводились исследования данных категорий как отдельных единиц, так и в оппозиции «смех – плач». Проблеме «смеховой культуры» посвящены работы М.М. Бахтина [Бахтин 1965], Д.С. Лихачева [Лихачев 1973], В.Я. Проппа [Пропп 1976] и других. Обрядовые функции смеха и плача исследованы О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997], Т.А. Бернштам [Бернштам 2008] и другими. Героический плач рассмотрен В.М. Жирмунским в тюркской народной поэзии [Жирмунский 1974, 405]. Семантические функции мотива одновременного смеха и плача

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number АААА-А19-119011490036-1).



рассмотрены и в сказочно-эпических повествованиях монгольских народов. Так Д.А. Носов приходит к выводу, что в монгольском сказочном фонде данный мотив восходит к обрядовой семантике [Носов 2016]. Н.Н. Николаева и Л.С. Дампилова описали бинарную оппозицию «смех/плач» в героическом эпосе бурят. Исследователи заключают, что смех и плач в бурятском эпосе связаны с обрядами перехода, а также с проявлением эмоционального состояния героев [Николаева, Дампилова 2018].

Данный мотив был предметом изучения и калмыцких исследователей. Т.Г. Басангова рассмотрела смеховую культуру калмыков в сказках и небывших [Басангова 2002] и плач в похоронной обрядности калмыков [Басангова 2007, 260–286]. Н.Б. Пюрвеева исследовала героический плач как один из компонентов эпического повествования [Пюрвеева 2003, 158–161]. Сохранность и вариативность мотива плача в разновременных записях эпической песни из «Джангара» прослежены нами ранее, в результате чего показан его устойчивый характер [Убушиева 2012].

Смеховая культура калмыков отражена в различных фольклорных жанрах – это дразнилки, прозвища, потешки, сказки и др. Обратим внимание, в первую очередь, на цепевидные структуры. Они рассмотрены в различных традициях, а преломление этих знаний применительно к монгольскому, в частности, калмыцкому, фольклору проясняет многие «темные» места. И.Ф. Амроян пишет, что «повтор – явление универсальное, охватывающее все уровни организации фольклорного текста – языковой, стиливой, ритмический, формальный, сюжетный. Кроме того, повтор в том или ином виде встречается практически в любом произведении фольклора» [Амроян 2006, 12]. Исследователем доказано, что «повтор является одним из наиболее архаичных приемов формирования структуры фольклорного текста» [Амроян 2000]. В свою очередь, Т.В. Говенько пишет о том, что «в исследовании “Типология цепевидных структур” (2000) И.Ф. Амроян подтвердила мысль А.Н. Веселовского о том, что “сюжетно-композиционные нанизывания” восходят к архаической модели сознания и речи и, следовательно, являются одним из самых древних способов организации текстов» [Говенько 2021, 514].

В калмыцких сказках таких структур немного, но отдельные сюжеты содержат цепевидную структуру, и отголоски архаической обрядности. Эти два элемента прослежены нами в финальных формулах двух калмыцких сказок. В образце «Ик архта кеңкн бор богшадан тууль» («Сказка об очень ловком и самодовольном воробье») это выражено следующим образом: «...tere šubun-ni ineyēji ineyēji ɣoɣan-ni xaɣarād ūkūji odči» [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13805, 51] («...тот воробей смеялся-смеялся, у него лопнула толстая кишка, и он умер». – Здесь и далее перевод автора статьи).

Аналогичная финальная формула содержится и в тексте «Тегтхэ өвгнэ тууль» («Сказка о старике Тегтхя»): «...teqtüxa öböğün inēji inēji ɣoɣa-ni xaɣarād ūkübe» [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13805, 133 об.] («Старик Тегтхя смеялся-смеялся и умер от разрыва толстой кишки»).

Относительно данного образца Т.Г. Басангова отмечает: «В этом сюже-



те интересен мотив умирания от смеха. У калмыков заразительный смех обозначается выражением “үктлэн инэх” – смеяться до смерти» [Басангова 2002, 120].

Наиболее показательна в этом плане сказка о воробье, которую исследователи выделяют как яркий пример кумуляции в калмыцком фольклоре [Басангова, Манджиева 2011, 178]:

050 об. (1) dörbödaqçi tüli 050 об. (2) kezenei nige baiji: öböğün emegen xoyor baiji: öböşön gertü baiji: boqşadā yaşal dere süji (3) xoşnogini xatxād okoji: čamaigi čamaigi čini toloyoigi-čin xaxxū yamān-du oči kelenei-bi (4) yamān-du odöd kelenei: yamān yamān odöd tere yaşalin toloyoi xaza: tere-ni čini yaşaligi xaxxu (5) baituyai öbörön işikisēn tejiji yadaji bainai-bi: tere boqşadā-ni čamaigi čamaigi idekü (6) činodu odči kelenei-bi: čino-du odonala: odöji okād: čino čino odöd tere yamāgi ide genelei: (7) čini yamā idekü baituyai öbörön beltriqsān tejiji yadaji bainai-bi: čamaigi čamaigi bi (8) čamaigi cokiji alaxu adučiner-tu odči keleneibi: odöd adučinar-du kelenei: adučinar (9) adučinar odöd tere činoigi cokoji abuqtan: adučinar kelenlei: čini čino cokiji alxu (10) baituyai adučinar kelenei: čini čono cokoji alxu baituyai aduyān gēji okād teneji yabunai bida(n): čamaigi čamaigi noyon-du oči kelenei-bi: (11) noyondani odöd kelenei: noyon kelenei čini adučinar cokiji cokixu baituyai örböngēn dāji yadaji (12) bainai-bi: čamaigi čamaigi čini örböngi šimkü: xuluyuna-du oči kelenei-bi: kelenei: xuluyuna 051 (1) xuluyuna odöd tere noyoni örbönggini šime: činin noyoni örböng šimkü baituyai köyegēn tejiji yadaji bainai-bi: (2) čamaigi čamaigi mis-tu oči keleneibi gene: mis-du odöd kelenei: mis mis odöd xuluyuna ide giği bile: (3) čini xuluyuna oči idekü baituyai kükedēn tejiji yadaji bainai-bi: čamaigi čamaigi tuɣul xariuldaq (4) küked-tü oči kelenei-bi gene: odöd kelenei kükedtü: küked küked mis oči abuqtan nādxād genelei: (5) čini mis oči abxu baituyai tuɣulan neilülji okād teneji yabunai- bida(n): čamaigi čamaigi eke-dü čini (6) oči kelenei-bi: eke-dü odöd kelenei: xoyor emegen nösü saibuji sūnalai: emegečüd emegečüd (7) küked tani tuɣulan neilülji okād teneji yabunai oči cokiqun: čini küked oči cokixu baituyai (8) nösān sabuji yadaji bainai bidn: čamaigi čamaigi nösü-čin tarāxu türgen salkin-du oči kelenei-bi (9) odöd türgen salkin-du kelenlei: türgen salkin kürči irēd nösü-ni ūdēni ɣarɣayād örkörni (10) orülād yabunalai: emegedni kükedēn cokid: küked-ni misigini cokid: mis-ni xuluyunan idēd xuluyuna (11) ni örbönggen šimēd: noyon-ni adučinaran-ni cokid: adučinaran-ni činān cokid: čino-ni yamān idēd (12) yamān-ni yaşalini toloyān xaxād: tere šubun-ni ineyēji ineyēji ɣoɣan-ni xaɣarād ūkūji odči: (13) yeke arɣatai kenkeling boro boqşadān tüli töğösbei [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13805, 050 об–051]. (Давно это было. Жили старик со старухой. Был у них соломенный дом. Когда воробей сел на [ветку] ясеня, она уколола его в зад. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу козе, которая откусит тебе головку. Отправился к козе и говорит: – Коза, коза, пойд и откуси головку тому ясеню. Та: – Не то что откусить головку моему ясеню, еле прокармливаю своих козлят. Тот воробей: – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу волку, который съест тебя. Пришел к волку: – Волк, волк, пойд, съешь ту козу, – говорит. – Не то что съест твою козу, еле прокармливаю своих волчат. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу табунщикам, они забьют тебя до смерти. Отправился к табунщикам и говорит: – Табунщики, табунщики, пойдите, побейте того волка.



Табунщики говорят: – Не то что убить твоего волка, сами сходим с ума, потеряв табун. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу нойону. Пошел, сказал нойону. Нойон говорит: – Не то что бить твоих табунщиков, еле поднимаю свой живот. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу мышши, которая прогрызет твой живот. Говорит: – Мышь, мышшь, походи и прогрызи живот тому нойону. – Не то что прогрызть живот твоему нойону, еле прокармливаю свой выводок. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу кошке, – говорит. Пришел к кошке и говорит: – Кошка, кошка, походи, съешь мышшь, – сказал. – Не то что есть твою мышшь, еле свое потомство прокармливаю. – Вот я тебя, вот я тебя! Пойду, скажу детям, которые пасут телят, – говорит. Пошел и говорит детям: – Дети, дети, пойдите, возьмите кошку, поиграйте, – сказал. – Не то что твою кошку взять, телят с [коровами] смешали, не знаем, что делать. – Вот я вам, вот я вам! Пойду, скажу [вашим] матерям. Пошел и говорит. Сидят две старухи и перетряхивают шерсть. – Старухи, старухи, ваши дети телят с [коровами] смешали, не знают, что делать, пойдите, побейте их. – Не то что идти и бить твоих детей, не успеваем перетрясти всю шерсть. – Вот я вам, вот я вам! Пойду, скажу быстрому ветру, который раскидает вашу шерсть. Пошел и сказал быстрому ветру. Быстрый ветер прилетел, [подхватил] шерсть, вихрем стал кружить ее, вынося через двери, заноса через дымовое отверстие, старухи побили детей, дети побили кошку, кошка съела мышшь, мышшь прогрызла живот, нойон побил табунщиков, табунщики побили волка, волк съел козу, коза откусила голову ясеню, тот воробей смеялся-смеялся, у него лопнула толстая кишка, и он умер. Сказка об очень ловком и самодовольном воробье закончилась).

По классификации В.Я. Проппа, сказка соотносима с разделом I «Ряд отсылки или насылок» [Пропп 1976, 249–250], по международной классификации соответствует сюжетному типу АТУ2030 «Старуха и ее свинья» [АТУ]. В классификации фольклорно-мифологических мотивов образец соответствует разделу «M133. Ветер-спаситель» – «Птичка поранилась о колючее растение, просит его наказать, каждый отказывается, поскольку кто-то другой что-то не сделал, последний – ветер, он дует, и все персонажи один за другим совершают необходимые действия» [Березкин, Дувакин].

Эта сказка имеет широкое распространение во всей тюрко-монгольской сказочной традиции. Аналогичная сказка есть в казахском фольклоре [Казахские сказки 1962, 191–192]. Монгольская версия бытует в четырех вариантах [Монгол ардын үлгэр 1982, 54–56], бурятская в двух [Бурятские народные... 2000, 92–95], алтайская насчитывает 12 вариантов [Алтайские народные... 2002, 403], тувинская – 13 [Тувинские народные... 1994, 412–413]. Среди калмыков впервые эта сказка была зафиксирована Г. Балингом в 1871–1872 гг. [Kalmyk folklore... 2011, 225–227], затем И.И. Поповым – в 1890–1892 гг. [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13805, 50 об.–51], далее Н. Очировым – в 1909–1911 гг. [Живая старина 2006, 83]. И она же была записана у сказителей XX в. С. Манджикова [Хальмг туульс 1968, 227–228] и Ш. Боктаева [Алгн чеежтэ келмрч Боктан Шаня 2010, 42–43]. В сказках о животных ойратов Синьцзяна также есть сказка на этот сюжет «Betege saγān



boqširyu» (Белозобый воробей) [Betege saγān boqširyu 1981, 1–5]. Кроме того, в книге Намкай Норбу «Друнг, Дэу и Бон. Традиции преданий, языка символов и бон в древнем Тибете» (1998) в I главе «Друнг – предания» IX параграф назван «Сказки о воробье». Намкай Норбу пишет, что «даже если такие сказания, как “Золотой Мертвец”, “Легенды о масанг” и “Старый воробей”, не связаны с мифами Бон, они, тем не менее, составляют часть древнего друнг. Если говорить о роли традиции друнг в древнем тибетском обществе, то она, на мой взгляд, заключалась в распространении и формировании культуры, то есть примерно соответствует роли средств массовой информации в наше время. <...> Я никогда не видел письменных вариантов “Сказок о старом крапчатом воробье”, в которых повествуется о подвигах старого воробья, чрезвычайно ловкого и смышленного, вечно занятого изобретением каких-то новых хитростей. В детстве я слышал три разных эпизода о старом воробье: первый от своей бабушки по матери Цогел, когда ей было сто шестнадцать лет, а два других, составляющих часть отдельного рассказа, от своей бабушки по отцу Лхундруб Цо (1864–1945). Позже я слышал другие истории от горожан-тибетцев, но заметил некоторые отличия, что заставляет предположить, что существует множество разнообразных историй об этом эксцентричном персонаже. В будущем я надеюсь найти время записать известные мне эпизоды и считаю, что было бы очень полезно собирать эти истории непосредственно из уст старых тибетцев» [Намкай Норбу 1998].

«Узнаваемость» сюжета и ее цепевидная структура приводят к мысли об архаическом ядре сказки. Так, И.Ф. Амроян пишет, что при помощи слова человек осуществлял акт коммуникации с природой, а также отмечает: «Вероятно, именно в рамках этой коммуникации и на основе ее фундаментальных законов стали оформляться первичные архаические тексты» [Амроян 2006, 6].

Итак, в данном случае мы имеем – птицу, дерево (шип) и цепевидную структуру. Цепевидная структура архаических ритуалов отмечается исследователями в древнееврейских пасхальных песнопениях [Померанцева 1963, 81], древнегреческих буфониях [Толстой 1966], сказках [Пропп 1976], заговорных текстах [Амроян 2006] и др.

Именно она позволяет нам обратиться к типологическому сравнению с древнегреческой буфонией. О.М. Фрейденберг пишет, что «в греческой обрядности существовал чрезвычайно архаический, потерявший всякий смысл обряд, который ведет нас, несмотря на свои очень своеобразные и беспримечательные формы, к первичным стадиям обрядов типа майской пары и Ярилы. Я имею в виду буфонии, праздник обрядового убийства священного быка» [Фрейденберг 1997, 88–89].

Сюжет сказки о воробье в целом такой же, как и у легенды буфонии: воробей укололся шипом – быка режут ножом, воробей, жаждущий наказания, начинает поиски того, кто может это сделать, – такие же поиски виновного идут в буфонии. А тот, кто мог бы наказать, перекладывает эту миссию на другого, как и вину за убийство быка. И в сказке, и в буфонии



наказываются невинные. Важным моментом является финал, в котором выясняется, что воробей затеял все как игру: так и в буфонии все оказывается розыгрышем. Но в сказке воробей умирает от смеха. О.М. Фрейденберг объясняет: «дело в том, что буфонии, как и майская обрядность, как свадьба, еда, похороны и т.д., никакой причинно-следственной фабулы не имеют; перед нами известное количество параллельных метафор полистадиального характера, которые различно интерпретируют основной образ 'жертвоприношения', смерти для воскресения» [Фрейденберг 1997, 89].

Если шип, уколотивший воробья и запустивший всю цепь, рассматривать как фаллический символ, то смех – это зарождение, смерть же – это не конечный этап, а «рождающее начало», что в космогоническом масштабе соответствует цикличности природных систем, круговороту природы: восходу и закату, смене зимы на весну, старого года на новый, а, по О.М. Фрейденберг, «первоначальному браку» неба и земли [Фрейденберг 1997, 68], который также преломляется в сюжете калмыцкой сказки о воробье. Если смех – это солнце, которое, в свою очередь, тождественно небу, смерть – это земля, а шип дерева/дереву – это фаллический символ, соединяющий их. Вся эта реконструкция усиливается цепевидной структурой сказки, символизирующей непрерывную смену воспроизведений.

Другим жанром калмыцкого фольклора, содержащим, на наш взгляд, не менее архаические воззрения калмыков, являются загадки.

И.И. Попов подробно описал бытование игры и зафиксировал важный элемент, относящийся к нашей теме, – это акт осмеяния проигравших. Приведем краткое описание игры:

«Загадки, называемые по-калмыцки тайльгатай (по выговору тэльгэтэ) туулись, т.е. сказки (смысл которых надо разузнать) распутать – есть одна из игр калмыцкой молодежи. Мальчики и девочки собираются преимущественно в зимнее время в одну кибитку, разделяются на две партии и начинают предлагать друг другу загадки <...>. Партия А дает ответ и сама снова начинает предлагать загадки партии В и так дальше до тех пор, пока у какой-либо партии выйдет запас ее загадок. А так как у ней непременно есть уже одна загадка, неразгаданная ею, то противная партия начинает посмеиваться над ней за то, во-первых, что она не отгадала загадки, и за то, во-вторых, что не может предложить загадки. Эти посмеихи и называются *йандакь*. Как они производятся будет видно из примера, который мы приведем. Посмеихами и оканчивается игра.

Итак, приведем пример игры: играющих собралось 11 человек: 1) Күгүльтэ; 2) Бйвэ; 3) Мүшка; 4) Сангаджи; 5) Шарко; 6) Дорджи; 7) Лиджи; 8) Пүтя; 9) Унджу; 10) Аюда; 11) Нәнү. Толгачи 1-й партии, состоящей из 6 человек, – Күгүльтэ, толгачи 2-й из остальных пяти – Лиджи. Положим начинает партия Лиджи: «Нэгинь – ола» предлагает вопросы она. «Нэги юзсюнь күгэнъ тавхий-чи» (т.е. вопрос: один – разгадай – ответ: разве не угадают раз виденного человека). Партия Күгүльтэ следовательно отгадала (надо заметить, что на загадку можно дать не больше 3 ответов, если ни один из них не будет отгадкой, то хотя бы в четвертый раз и отгадана была загадка, это не принимается в расчет). Тогда партия Лиджи



снова спрашивает: «Хойир?» (Два?). Партия Күгүльтэ отвечает: «Хойир гартанъ бэрсэнь тавхийчи?» (Разве упустишь то, что держишь обеими руками?). Снова партия Лиджи говорит: «Гурвунъ?» (Три?). Партия Күгүльтэ не может отгадать. Тогда начинает спрашивать уже партия Күгүльтэ: «Дөрвөнъ?» (Четыре?). Партия Лиджи отвечает: «Юкуурин дөрвөн көкөнъ» (Четыре соска у коровы). Партия Күгүльтэ снова спрашивает: «Тавунъ?». Партия Лиджи отвечает: «Гаринъ тавунъ хургунъ» (Пять пальцев на руке). Партия Күгүльтэ спрашивает: «Зурганъ?» (Шесть?). Партия Лиджи не знает отгадки. Тогда его партия должна сказать отгадку на «Гурбанъ?» (Три?), которую не знала партия Күгүльтэ: «Гурванъ көлини чидырлесэнь мөринъ хэранъ одху билэ?» (Куда уйдет конь, у которого спутано три ноги?). А дальше снова начинает давать загадки партия Күгүльтэ: «Доланъ?» (Семь?). Партия Күгүльтэ говорит: «Одонъ долонъ бурханъ» (Семь звезд Большой Медведицы). Партия Лиджи продолжает: «Найманъ?» (Восемь?). Партия Күгүльтэ говорит: «Найманъ көкөтэ өлөкчинъ кичигүдэнъ эсэ тэждэджи чадхувий?» (Разве не может прокормить своих щенят сучка, когда у ней 8 сосков?). Партия Лиджи спрашивает: «Йэсүнъ?» (Девять?). Партия Күгүльтэ не знает отгадки. Партия Лиджи спрашивает отгадку «Зурганъ?» (Шесть?). «Зурганъ юкөрэнъ сасанъ эмэгэнъ өвөгөнъ хойоръ айракъ чигэ эсэ кэджи үджи чадху билу?» (Разве не могут сделать и пить вдоволь айраку и кумысу бабка и дед, которые доят шесть коров?). Дальше же партия Күгүльтэ не знает загадки. Тогда толгачи 1-й партии Лиджи говорит: «Шулугаръ кэлэ, эсэ кэльхлэ-чинъ, чамайги йандагалнава» (Говори скорей, если не скажешь, я назначу над тобой посмеяние). Партия Күгүльтэ все-таки не говорит новой загадки. Тогда толгачи Лиджи начинает спрашивать у кого-либо из своей партии, например, Пүтя: «Йандакъ йундакъ йугини абунайчи» (Йандак, йундак, что возьмешь?). Пүтя отвечает: «Толлагини авна-ва» (Возьму голову). Лиджи: «Тэрёгёръ йу кэнэ-чи?» (Что с ней будешь делать?). «Шавуръ кэнэ-вэ» [Сделаю колотушку], – говорит Пути. Лиджи: «Шавраръ йу кэнэ-чи?» (Что будешь делать той колотушкой?). Пути отвечает: «Гаса цокна-ви» (Забью прикол). Тогда толгачи Лиджи спрашивает у другого члена своей партии, например, Унджу: «Йандак йундак йугини авна-чи?» (Что возьмешь?). Унджу: «Гарини авна-ва» (Возьму руки). Лиджи: «Гарарэнъ йу кэнэ-чи?» (Что будешь делать с руками?). Унджу: «Гаса кэнэ-ви» (Сделаю прикол). Лиджи: «Гасаръ йу кэнэ-чи?» (Что будешь делать с этим приколом?). «Гэртэнъ чикидху авна-ви» (Привяжу к нему арканами кибитку [во время сильного ветра]). Затем толгачи Лиджи спрашивает у третьего члена своей партии, например, Аюды: «Йандак, йундак, йугини авна-чи?» (Что возьмешь?). Аюда: «Көлини авна-ви» (Возьму его ноги). Лиджи: «Көлэрэнъ йу кэнэ-чи?» (Что будешь делать с его ногами?). Аюда: «Көшү кэнэ-би» (Сделаю подпорку [для кибитки во время ветра]). Лиджи: «Көшүгёръ йу кэнэ-чи?» (Что будешь делать с подпоркой?). Аюда: «Гэрэнъ салькинъ болхолойги тулна-би» (Когда будет ветер, подопру кибитку) и так дальше по числу играющих разбирается все тело на части при чем даются те или другие ответы для смеха» [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13807, 2–4].

Как пишет С.В. Мирзаева, «концепция наказания проигравших, которая, несмотря на разные названия (у калмыков – осмеяние, у бурят и



алтайцев – “продажа”), имеет одинаковую семантику выкупа частей тела проигравшего и трансформации их в различные предметы» [Мирзаева 2020, 796]. Также исследователь отмечает, что «загадка (дэу) в широком смысле как тайный, символический, язык была одним из символов государственности у древних тибетцев» [Мирзаева 2020, 793].

В этой связи важно отметить, что описанная И.И. Поповым игра в числовые загадки от одного до десяти, возможно, берет свое начало в добуддийском «ритуале оленя с ветвистыми рогами», смысл которого заключается в подношении выкупа ради продолжения жизни [Намкай Норбу 1998]. Аналогии прослеживаются в основных элементах – это выкуп и числа от одного до десяти. В ритуале – выкуп человеческой жизни, а в загадке – выкуп частей человеческого тела. А также можно указать трансформацию частей тела человека в предметы с фаллической символикой в игре в загадки, а с деревянными рогами оленя с той же семантикой – в ритуале.

Кратко перескажем сюжет: «Вначале, у истоков бытия было три измерения пустого пространства, было Светоносное Видение, была Сияющая тьма. <...> Светоносное Видение сделал небытие бытием, заставил появиться зарю и взойти солнце. Сияющая Тьма сделал бытие небытием, заставил спуститься ночь, заставив умирать живых. Из нижней части своего тела Сияющая Тьма (произвел) царя, министра и вассала дуд и все время требовал выкуп и проявлений магии» [Намкай Норбу 1998]. Далее следует, что для выкупа людей было сделано подношение из парящей птицы, раскачивающегося дерева и бродящего по земле оленя как дар божествам и духам. Затем следуют вопросы и ответы между божествами, духами и птицей, оленем и деревом.

Диалог между божествами, духами и оленем имеет числовые ряды, параллели к которым прослеживаются в игре в числовые загадки. Оленя спрашивают: «О, ты, олень, поднесенный как выкуп, почему у тебя рога, ветвящиеся на десять отростков...?» [Намкай Норбу 1998]. Олень отвечает: «Что касается десяти отростков, ответвляющихся от каждого рога, то первый – выкуп за тело, второй – выкуп за речь, третий – выкуп за ум, четвертый – выкуп за четыре вида рождения, пятый – выкуп за пять скандх, шестой – выкуп за шесть разрядов существ, седьмой – выкуп за “семь раз рожденных”, восьмой – выкуп за восемь составляющих сознания, девятый – выкуп за основу всего, десятый – выкуп за того, ради которого делается этот ритуал. Вот почему у меня десять отростков рогов...» [Намкай Норбу 1998].

Очевидна и цепевидная структура, построенная на ряде вопросов и ответов, как и сказка о воробье, и легенда буфонии.

К тому же отдельные элементы ритуала перекликаются опять же со сказкой и легендой. Для проведения ритуала изготавливают глиняного оленя: его правый рог делают из «мужского дерева» (береза), левый рог – из «женского дерева» (разновидность ивы), требуются ритуальные стрелы, штыри и многое другое. Внутри оленя также помещаются разные символические предметы. Центральным является выкуп (подношение) за детей.



Олень находится на шерстяной кошке или рассыпанном ячмене [Намкай Норбу 1998] (~ древнегреческий бык, съевший пшеницу). Если объяснять, почему в греческой легенде о буфонии в жертву приносят живого быка, а в тибетском ритуале олень глиняный, то Намкай Норбу допускает, что «Бон оленя, предположительно, служил также и источником ритуалов, совершаемых приверженцами жертвоприношений животных» [Намкай Норбу 1998].

Возвращаясь к насмеханиям в игре в загадки, О.М. Фрейденберг пишет, что суд был частью погребальной обрядности, акт обвинения – тот же акт убийства для воскресения, а суд и смех с игрой, инсценировкой являются обрядовой жертвой Смаху как божеству. В свою очередь, ‘смех’, ‘улыбка’ семантизируются сначала как новое сияние солнца, как солнечное рождение [Фрейденберг 1997, 89–92].

В этой связи становится ясным значение слова *яндаг*, которым обозначают насмешки в игре с загадками среди калмыков. В современном калмыцком языке это слово утрачено, но, если отталкиваться от того, что смех – это божество, в тибетском языке слово *yang dag* означает «совершенный» [Рерих 1986, 229], в монгольском языке лексема ‘яндаг’ имеет значение «святой-пресвятой» [Большой академический монгольско-русский словарь 2001, 465], то, на наш взгляд, можно трактовать его семантику как «божества Смахы» (в терминологии О.М. Фрейденберг).

Если в сказках и загадках смех и плач имеют неразрывную связь, то в эпосе она утрачена. Единственным примером, в котором проявляются обе категории, может служить пословица, обнаруженная в Малодербетовском цикле (далее М.Ц.) «Джангара»:

И песня М.Ц. – 25 об. (20) *emgen emgen uliqsiyigi suryān inēqsigi sura gedüq bišiyü* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 4, 1 тетрадь, 25 об.] (Старуха, старуха, плачущего поучай, смеющегося спроси, не так ли говорят).

В этой пословице, по всей видимости, отразилось архаическое представление калмыков о смехе и плаче. Так, Т.Г. Басангова указывает, что «громкий беспричинный смех всегда настораживал, о чем свидетельствует пословица – “У смеющегося спроси причину, а плачущего успокой” или “Не каждый, кто смеется – друг, не каждый, кто сердится – враг”. Речь, сопровождаемая смехом, – признак обманщика» [Басангова 2002, 120].

И песня М.Ц. – 40 об. (24) *araq ulan* (25) *xongyor ali zūn dundan kötölöd* (26) *xargni geji yobanai bi araq ulān* (27) *xongyor böqšed inebi: ulan šara birmed* (28) *surbā ūlisiggi surayu inesi-* (29) *gi sura gebe: zarā sūsan* (30) *utu saγani mini nāda kebei* 41 (1) *zaraqdād yobaqsan ulain šara* (2) *birnad biyēr mini nāda baribiči* (3) *zarād sūqsan utu saγanārči* (4) *čigi nād barigsen ügei bi zaraq-* (5) *dād yobuqsan biyerčini nāda* (6) *bariqsen ügei bi: altan tugin* (7) *yozūrāsu araq ulān xongyoriği* (8) *abanai bi: gekülečin örgön tolγā* (9) *xoyorčün yaγād ese zarād odanai* (10) *gēd inēbū* [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 4, 2-я тетрадь, 40 об.–41] (Еду я с намерением встретить и увести к себе [Алого Хонгора]. Алый Хонгор расхохотался. Шара Бирмен из гор спросил: «Плачущего учи, смеющегося спроси», – сказал. Не над Уту Цаганом ли, что



заставил меня [отправиться], насмехаешься? Не надо мной ли, Шара Бирменом из гор, веление исполняющим, насмехаешься? Я не насмехаюсь ни над Уту Цаганом, что отправил тебя. Не насмехаюсь ни над тобой, веление исполняющим. Я насмехаюсь над тем, что челюсть твоя не отделилась от головы, когда сказал ты о том, что хочешь увести Алого Хонгора из-под золотого знамени).

В данном примере можно усмотреть драматический смех, или же гомерический смех Хонгора над тем, кого он не считает сильным противником, что, по нашему мнению, также может являться отголоском обрядового смеха в эпосе.

В Багацохуровском цикле песен «Джангара» нами не обнаружены какие-либо проявления смеха, но цикл содержит плачи, восходящие к обрядовым действиям.

Так, мы выделили несколько эпизодов с плачем. В двух из них плач предвещает временную смерть, т.е. смерть и новое рождение.

Джангар плачет перед отправлением в Нижний мир к кузнецу Кёке:

II Б. Ц. 31 (25) – *aγari zandan armān cuqlūlji abād aranzala* (26) *zērde dēren dūrēd aba: aršān xara nilbusiyūān cuburūlen xāilēd*: [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 31] (Огромное свое сандаловое копье собрав и перекинув через *аранзала* Зерде, священные прозрачные слезы стал проливать).

Джангар плачет по своему табуну, угнанному в нижний/водный мир, но в этом случае подразумевается временная смерть богатыря Савара, переходящего между мирами для возвращения табуна:

I песнь Багацохуровского цикла (далее – Б.Ц.) – 46 (7) *mōn ulān xaçir* (8) *dēgēren mōndör xara nilbusān cacala* (9) *xalēbai* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 46] (По румяным щекам своим град прозрачных слез роняя, плакал).

В другом событии противник Джангара рождается с плачем, что можно расценить как предвестник его гибели:

III песнь Б.Ц. – 39 (28) *tere mangγus xāni xatuni* (29) *tere söi kūkülji baiji: köbün γarād ulid unuqsan dūgini sonsuba* (30) *bi: busu saradan töröbebi: bolzoq saradān dungši γarbabi*: [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 39] (В ту ночь *хатун* того хана *мангаса* рожала. Я услышал плач родившегося мальчика: «Не в тот месяц родился я. Не в срок родился я»).

В Багацохуровском цикле отразился известный жанр «плач-слава», в котором дается краткое изложение деяний и заслуг богатыря:

I песня Б.Ц. 17 (26) – *xān jangγarın zergedü: γaqca köbü-* (27) *gēn γasalangtu mangγūsın oron tala γaqcar odnai gekelēni: abçi süqsan* (28) *arkın kölbörülēd xayji orokoba: aldar jangγar xāni ömñöni ulin* (29) *angxarayaji sūnai: γazar dundu γaqca ese bilü: γalab dundu öñçin* (30) *ese bilü: debeküdüni jibir ügei ese bilü: deqderküdüni nököd ügei* (31) *es bilü: dübirin çilün mini ese bilü: dürkülunğın naran mini* (32) *ese bilü: döşi altan ulān beldüni: xada çilüni xabçilāsu γaqcār* (33) *uruyūqsan narin ulān bura mini bilü: biyēn tablji baiγād* (34) *dobotoldoq tas γaridın şürülge mini ese bilü: 18* (1) *ergeji dobotolduq ere bürgüdün degdēmel mini ese bilü: soyani* (2) *kücēd ügei şobşür ulān bodong γaxai mini ese bilü: γaqca üre* (3) *mini γasalangtu mangγasın oron-*



du yabülji orkōd: aldar jangγar (4) *xatatāyān amin metü bāturmūdtaγān arkēn üγād süxu bolnai çin* (5) *törö şajın xoyūlagičin ken töbkünülüqsun bi: tömör sumun amiçin* (6) *ken batalād öqsan bi: jē tesşi ügei mangγosın oron-du: tenngseşi ügei* (7) *şulmu: lobosorya nöködtei xāni oron-düni ilgebeçi: xalinngi ulān* (8) *xonngyorei ügei gekelē: xari dörbön oroni çamdu omoqlüzai: yertüm-* (9) *jın törögi xada metü baiγüldüq küçin çini: burxani şajigi naran* (10) *metü mandulüldağ küçin çini: döçi ulü kürkü nasundān dörbön üzügein* (11) *döçin tümen xāgi: dörotei köldēn mörgüldüq küçin çini kenē küçin* (12) *bilē gēd uliba: boqşoryan dūngge möndör xara nilbusan cubürülba*: [РО БВФ СПбГУ. Calm. С. 17, 17–18] (Рядом с ханом Джангаром [пребывая], услышал, как сказал он о том, что единственного сына его в страну *мангасов* одного отправляет. *Араку*, которую держал, выкинул. Перед славным ханом Джангаром слезы проливая, обратился: – На всей земле, не один ли он? Во все времена, не сирота ли он? Для взмаха крыльев ведь нет у него? В [момент] нерешительности подмоги ведь нет у него? Не моя ли он гордость? Не мое ли торжествующее солнце он? У широкого подножия горы Алтан, из расселины скалы одиноко выросшая тонкая лоза для меня? Не хватка ли он самого себя направляющего и нападающего гаруды? Не птенец ли он мой, кружась нападающего самца беркута? Не молодой ли трехлетний вепрь он мой с неокрепшими клыками? Единственного моего ребенка отправив в страну *мангасов*, Славный Джангар с *хатун* своей и богатырями, дорогими, как жизнь, будешь сидеть и *араккой* угощаться? Кто укрепил державу и религию твою? Кто жизнь твою, что в железной стреле, укрепил? *Дже!* В страну невыдержанного *мангаса*, в помощниках *шулмусов* и *лубсурга* имеющего, в страну этого хана отправляешь? Если сказать, что нет горячего Улан Хонгора, как бы чужеземные четыре стороны не вдохновились! Укрепляющий как скалу правление окружающим миром – мощь твоя! Веру в бурханов, как солнце, возвеличивший – мощь твоя! Сорока лет едва достигнув, сорок *туменов* ханов четырех сторон света к своим ногам в стреманах поклониться заставивший – мощь твоя! Все это чья заслуга была? – говоря, плакал. С воробья величиной град прозрачных слез проливал).

В нашем случае «плач-слава» по богатырю Хонгору исходит от его отца Бёке Мёнген Шигширги, тем самым сужаясь до определения «мужской плач». Следует отметить, что «жанр мужского плача <...> полностью исключает прославление живых» [Абаев 1995, 19]. Но эпический текст подразумевает отправление героя на битву с грозным противником, что влечет за собой неминуемую гибель богатыря. Здесь плач предвещает гибель героя, что и подтверждается «временной смертью» богатыря Хонгора.

Все эпизоды с плачем в Багацохуровском цикле связаны с временной смертью, которая подразумевает смерть и рождение, что соответствует изначальной семантике мотива смеха и плача.

Таким образом, структурно-семантический анализ мотива смеха и плача в калмыцком фольклоре выявил его архаические корни, восходящие к обрядовым функциям добуддийских верований о космогоническом начале. О.М. Фрейденберг пишет, что «обряд плача дублирует обряд похорон <...>; обряд смеха дублирует акт воспроизведения <...> И то и другое в генезисе – не частный акт частного человека, а факты коллективной обще-



ственности, осмысляемое как космогоническое начало, метафоры которого – “плач” и “смех”» [Фрейденберг 1997, 105].

Акт коммуникации, выраженный через повторы в цепевидной структуре, является способом передачи «знаний традиции», куда, по мнению М. Хоппала, «в первую очередь входит набор верований и представлений участников коммуникации, а также их общая память, общая информация о прошлом» [цит. по: Неклюдов].

Следовательно, мы имеем крупницы архаических реликтов с разностадийными напластованиями, и наш семантический анализ носит вероятностный характер, ведь, как пишет С.Ю. Неклюдов, «семантика существует как бы “за текстом”, скорее “вне его”, чем “внутри него”, хотя, конечно, надо помнить, что все подобные определения являются лишь метафорами, позволяющими более или менее наглядно представить этот практически непредставимый предмет» [Неклюдов].

ИСТОЧНИКИ

1. Алтайские народные сказки / сост. Т.М. Садалова. Новосибирск: Наука, 2002. 455 с.
2. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / Сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 172 с.
3. Бурятские народные сказки: О животных. Бытовые / сост. Е.В. Баранникова, С.С. Бардаханова, В.Ш. Гунгаров, Б-Х.Б. Цыбикова. Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 2000. 304 с.
4. ГА РО – Государственный архив Ростовской области. Оп. 1. Ф. 55. № 13805, 13807. Рукопись на ойратской письм.
5. Живая старина. Мөңк дееж: из литературного наследия / сост. Н. Очиров; вступ. ст., коммент. Б.А. Бичеева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2006. 397 с.
6. Казахские сказки. Т. II / сост. и ред. В.С. Сидельникова. Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962. 447 с.
7. Монгол ардын үлгэр / сост. Д. Цэрэнсоднома. Улаанбаатар: Улсын хэвлэлийн газар, 1982. 343 с.
8. НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15 – Научный архив Русского географического общества. Оп. 1. Разряд 53. Д. 15. Л. 1–30 об. Рукопись на ойратской письм.
9. РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 17 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сalm. С. 17. Ед. хр. 1770. Л. 1–28. Строки 30–31. Рукопись на ойратской письм.
10. РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 4 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сalm. С. 4. Ед. хр. 1834. 1-я тетрадь. Л. 1–30. Строки 28–30. Рукопись на ойратской письм.
11. Тувинские народные сказки / перев., сост. и прим. М. Ватагина. М.: Наука, 1971. 208 с.
12. Хальмг туульс. Калмыцкие сказки. 2-гч боть / барт белдснь А.Ц. Бембеева,



Ц.-Д. Номинханов. Элст: Хальмг дегтр haphач, 1968. 264 х.

13. Betege sayān boqşiryo. Şinjiyang-giyin monyol arad-yin aman zokōl. Urumçi: Şinjiyang-giyin arad-yin keblel-yin xorō, 1981. 100 х.

14. Kalmyk Folklore and Folk Culture in the mid–19th Century. Philological Studies on the Basis of Gábor Bálint of Szentkatolna’s Kalmyk Texts. Ed. by A. Birtalan with the collaboration of T.G. Basangova (Bordzanova) and with the assistance of V.B. Gorjajeva. Budapest, 2011. 380 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев В.И. Жанровые истоки «Слова о полку Игореве» // Абаев В.И. Избранные труды. Т. 1. Религия. Фольклор. Литература. Владикавказ: Ир, 1990. С. 509–537.
2. Амроян И.Ф. Типология цепевидных структур. Тольятти: Междунар. акад. бизнеса и банк. дела, 2000. 122 с. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm> (дата обращения: 01.11.2021).
3. Амроян И.Ф. Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов): автореф. дис. ... канд. филол. н. М., 2006. 46 с.
4. Басангова Т.Г. Смеховая культура калмыков (предварительные замечания) // Смех: истоки и функции. СПб.: Наука, 2002. С. 119–126.
5. Басангова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2007. 592 с.
6. Басангова Т.Г., Манджиева Б.Б. Калмыцкая кумулятивная сказка: проблемы классификации и сохранности текста // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. Т. 4. № 1. С. 177–181.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
8. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения 01.11.2021).
9. Бернштам Т.А. Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2. СПб.: Наука, 2008. С. 298–376.
10. Большой академический монгольско-русский словарь. Монгол орос дэлгэрэнгүй их толь. Т. 4. Х-Я / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. М.: Academia, 2002. 532 с.
11. Говенько Т.В. Теория А.Н. Веселовского о мотиве и сюжете в отражении фольклорной сказки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 3. № 3. С. 511–518.
12. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. 727 с.
13. Лихачев Д.С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 1973. С. 84–92.
14. Мирзаева С.В. О народно-бытовой традиции загадывания загадок у донских калмыков (по материалам И.И. Попова) // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 3. С. 790–803.



15. Намкай Норбу. Друнг, Дэу и Бон: традиции преданий, языка символов и бон в древнем Тибете / пер. с англ. Ф. Маликова и др. М.: Либрис, 1998. 362 с. URL: <https://www.twirpx.org/file/2465175/> (дата обращения: 01.11.2021).
16. Неклюдов С.Ю. Семантика фольклорного текста и «знание традиции». URL: <https://ruthenia.ru/folklore/neckludov14.htm> (дата обращения: 01.11.2021).
17. Николаева Н.Н., Дампилова Л.С. Мотив смеха/плача в героическом эпосе бурят // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 12 (90). Ч. 2. С. 244–248.
18. Носов Д.А. Семантика одновременного плача и смеха в народных сказках монголов, бурят и калмыков // MONGOLICA–XVI. СПб.: Петербургское востоковедение, 2016. С. 51–54.
19. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 128 с.
20. Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: избранные статьи / сост., ред., пред. и примеч. Б.Н. Путилова. М.: Наука, 1976. С. 174–204.
21. Пюрвеева Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар». Элиста: Джангар, 2003. 240 с.
22. Рерих Ю.Н. Тибетско-русско-английский словарь с санскритскими параллелями. Вып. 8. М.: Наука, 1986. 311 с.
23. Толстой И.И. Обряд и легенда афинских буфоний // Толстой И.И. Статьи о фольклоре. М.; Л.: Наука, 1966. С. 80–96.
24. Убушиева Д.В. Сохранность и вариативность эпического текста (материал трех вариантов песни «О том, как не покоренный в семи поколениях свирепый Хара Кинес пленил Алого Хонгора благородного, льва из львов» (1862, 1969, 1971 гг.) // Давид Кугультинов – поэт, философ, гражданин. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения выдающегося российского поэта. Элиста: Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, 2012. С. 132–138.
25. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
26. Uther H.J. The types of international folktale: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson / ed. staff S. Dinslage. Helsinki: Suomal. tiedekat., 2004. 619 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Basangova T.G., Mandzhieva B.B. Kalmyckaya kumulyativnaya skazka: problema klassifikatsii i sohrannosti teksta [The Kalmyk Cumulative Fairy Tale: Problems of Classification and Preservation of the Text]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*. 2011, vol. 4, no. 1, pp. 177–181. (In Russian).
2. Govenko T.V. Teoriya A.N. Veselovskogo o motive i syuzhete v otrazhenii fol'klornoy skazki [A.N. Veselovsky's Theory of Motif and Plot in the Reflection of a Folk Tale]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturve-*



deniye. Zhur-nalistika, 2021, no. 26(3), pp. 511–518. (In Russian).

3. Mirzaeva S.V. O narodno-bytovoy traditsii zagadyvaniya zagadok u donskikh kalmykov (po materialam I.I. Popova) [The Don Kalmyks: the Folk Tradition of Riddle-Telling Revisited (a Case Study of I. Popov's Materials)]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 3, pp. 790–803. (In Russian).
4. Nikolaeva N.N., Dampilova L.S. Motiv smekha/placha v geroicheskom epose buryat [The Motif of Laughter / Crying in the Heroic Epic of the Buryats]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2018, no. 12 (90), part 2, pp. 244–248. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Abaev V.I. Zhanrovye istoki “Slova o polku Igoreve” [The Genre Origins of “The Tale of Igor’s Campaign”]. Abaev V.I. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 1. Vladikavkaz, Ir Publ., 1990. (In Russian).
6. Basangova T.G. Smekhovaya kul'tura kalmykov (predvaritel'nye zamechaniya) [The Laughter Culture of the Kalmyks (Preliminary Remarks)]. *Smekh: istoki i funktsii* [Laughter: Its Origins and Functions]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002, pp. 119–126. (In Russian).
7. Bernshtam T.A. Fenomen “smekh-plach” v russkoY narodno-pravoslavnoY kul'ture [The Phenomenon of “Laughter-Crying” in Russian Folk Orthodox Culture]. *Khristianstvo v regionakh mira* [Christianity in the Regions of the World]. Issue 2. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008, pp. 298–376. (In Russian).
8. Likhachev D. S. Drevnerusskiy smekh [Old Russian Laughter]. *Problemy poetiki i istorii literatury* [The Issues of Poetics and Literary History]. Saransk, Mordovian State University named after N.P. Ogarev Publ., 1973, pp. 84–92. (In Russian).
9. Nosov D.A. Semantika odnovermennogo placha i smekha v narodnykh skazkakh mongolov, buryat i kalmykov [The Semantics of Simultaneous Crying and Laughter in the Folk Tales of the Mongols, Buryats and Kalmyks]. *MONGOLICA-XVI*. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 2016, pp. 51–54. (In Russian).
10. Propp V.Ya. Ritual'nyy smekh v fol'klоре [Ritual Laughter in Folklore]. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost': izbrannye stat'i* [Folklore and Reality: Selected Articles]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 174–204. (In Russian).
11. Tolstoy I.I. Obryad i legenda afinskikh bufoniy [The Rite and the Legend of the Athenian Buffoonery]. Tolstoy I.I. *Stat'i o fol'klоре* [Articles about Folklore]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, pp. 80–96. (In Russian).
12. Ubushieva D.V. Sokhrannost' i variativnost' epicheskogo teksta (material trekh variantov pesni “O tom, kak ne pokorenniy v semi pokoleniyakh svirepyy Khara Kines plenil Alogo Khongora blagorodnogo, l'va iz l'vov” (1862, 1969, 1971 gg.) [The Preservation and Variability of the Epic Text (On the Material of Three Versions of the Song “About How the Fierce Hara Kines, Who Had Not Been Conquered in Seven Generations, Captured the Noble Scarlet Hongor, the Lion of Lions” (1862, 1969, 1971)]. *David Kugul'ti-nov – poet, filosof, grazhdanin. Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu so dnya rozhdeniya vydayushchegosya rossiyskogo poeta* [David Kugultinov – a Poet, Philosopher, Citizen. Materials of the All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of the Outstanding



Russian Poet]. Elista, Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov Publ., 2012, pp. 132–138. (In Russian).

(Monographs)

13. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennanssa* [The Works of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. M.: Khudozhestvennaya literature Publ., 1990. 543 p. (In Russian).

14. Basangova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [The Ritual Poetry of the Kalmyks (Genre System, Poetics)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2007. 592 p. (In Russian).

15. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labyrinth Publ., 1997. 445 p. (In Russian).

16. Namkay Norbu. *Drung, Deu i Bon: traditsii predaniy, yazyka simvolov i bon v drevnem Tibete* [Drung, Deu and Bon. Narrations, Symbolic Languages, and the Bon Tradition in Ancient Tibet]. Moscow, Libris Publ., 1998. 362 p. Available at: <https://www.twirpx.org/file/2465175/> (accessed 01.11.2021). (In Russian).

17. Pomerantseva E.V. *Russkaya narodnaya skazka* [Russian Folk Tale]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1963. 128 p. (In Russian).

18. Pyurbeyev G.Ts. (ed). *Bol'shoy akademicheskiy mongol'sko-russkiy slovar'* [Large Academic Mongolian-Russian Dictionary]. Vol. 4. Moscow, Academia Publ., 2002. 532 p. (In Russian and Mongolian).

19. Pyurveeva N.B. *Poetika geroicheskogo eposa "Dzhangar"* [The Poetics of the Heroic Epic "Dzhangar"]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. (In Russian).

20. Rerikh Yu.N. *Tibetsko-russko-angliyskiy slovar' s sanskritskimi parallelyami* [Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels]. Vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 1986. 311 p. (In Tibetan, Russian and English).

21. Uther H.J. *The types of international folktale: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson* / ed. staff S. Dinslage. Helsinki, Suomal. tiedekat., 2004. 619 p. (In English).

22. Zhirmunskiy V.M. *Tyurkskiy geroicheskiy epos* [The Turkic Heroic Epic]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 727 s. (In Russian).

(Electronic Resources)

23. Amroyan I.F. *Tipologiya tsepevidnykh struktur* [The Typology of Chain-like Structures]. Tol'yatti, Mezhdunarodnaya akademiya biznesa i bankovskogo dela Publ., 2000. 122 p. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm> (accessed 01.11.2021). (In Russian).

24. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog* [The Thematic Classification and Territorial Distribution of Folklore-related Mythological Motifs. An Analytical Catalog]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 01.11.2021). (In Russian).



25. Neklyudov S.Yu. *Semantika fol'klornogo teksta i "znaniye traditsii"* [Semantics of Folklore Text and "Knowledge of Tradition"]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/neckludov14.htm> (accessed 01.11.2021). (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

26. Amroyan I.F. *Povtor v strukture fol'klornogo teksta (na materiale russkikh, bolgarskikh i cheshskikh skazochnykh i zagovornnykh tekstov)* [Repetition in the Structure of a Folklore Text (Based on the Material of Russian, Bulgarian and Czech Fairy-tales and Conspiracy Texts)]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2006. 46 p. (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монголоязычных народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Danara V. Ubushieva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, Mongolian epic tradition, typology and poetics of the epos.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Б.Б. Манджиева (Элиста)

КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕСЕН МАЛОДЕРБЕТОВСКОГО ЦИКЛА ЭПОСА «ДЖАНГАР»*

Аннотация. В статье рассматривается композиционное своеобразие трех песен Малодербетовского цикла эпоса «Джангар»: 1. «Песнь о том, как *богдо* Джангар мангаса Уту Цагана покорил»; 2. «Песнь о том, как *богдо* Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил»; 3. «Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил». Композиция эпического произведения строится как последовательное повествование, способствующее созданию целостной картины. Основная идея песен Малодербетовской трилогии «Джангара» – прославление героического подвига богатырей Бумбы во имя защиты родной державы, а в заключительной поэме – еще и освобождения угнанного народа от иноземного захватчика Шара Гюргю-хана. Одной из особенностей Малодербетовского цикла является присутствие в нем важной композиционной части – пролога. Отправной точкой к завязке действия является пир во дворце хана Джангара. Сцена пира, выполняя определенную композиционную роль, выделяет героя, которому предстоит отправиться в боевой поход. Конфликтная ситуация, возникшая в завязке песни, вызывает действие. Прежде чем герои вступят в открытый конфликт, необходимо решение одной из противоборствующих сторон. В решающий момент богатыри проявляют храбрость и мужество в борьбе с многократно превосходящим силой и численностью врагом. Кульминацией песен является поединок богатырей. Сцены битвы героя и джангаровых богатырей с могучим, уверенным в своем превосходстве противником изображаются *джангарчи* яркими художественно-изобразительными средствами, создавая панорамную картину сражения, что, в свою очередь, всецело завладевает вниманием слушателей. Победа, добытая ценой нечеловеческих усилий, воспринимается как победа духа – морального превосходства хана Джангара и богатырей Бумбы над храбростью и силой захватчика. Несмотря на сюжетную самостоятельность, песни Малодербетовского цикла взаимосвязаны между собой и располагаются в строго определенном порядке. Единство песен цикла поддерживается таким композиционным элементом, как развернутый, обширный пролог – повторяющаяся в каждой поэме в почти неизменном виде вступительная часть песни. Отличительной чертой цикла также является внутреннее сюжетно-структурное единство песен, последовательность которых определяется взаимосвязанным сюжетом.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; джангарчи; песнь; композиция; завязка; конфликт; кульминация; развязка; богатырь; герой.

* 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)

B.B. Mandzhieva (Elista)

Baga Dorbet Cycle of the Jangar Epic: Compositional Features Revisited**

Abstract. The article examines compositional peculiarities inherent to the three songs that compile the Baga Dorbet cycle of the Jangar Epic, namely: 1) *The Song of How Bogdo Jangar Defeated Mangas Utu Tsagan*; 2) *The Song of How Bogdo Jangar Defeated the Mangas Khan Kürül Erdeni*; 3) *The Song of How the Famed Ulan Shovshur Defeated the Mangas Khan Shara Gürgü the Furious*. Compositionally, the epic work is a sequential narrative that creates a coherent picture. The Baga Dorbet trilogy primarily seeks to glorify the deeds of valor performed by Bumba's heroes in the name of Motherland, and the final poem also rhapsodizes the liberation of people enslaved by the foreign invader Khan Shara Gürgü. The Baga Dorbet cycle is distinguished by the presence of an important compositional part – prologue. It is the feast at Khan Jangar's palace that serves as a starting point for the plot and action. The feast scene plays a certain compositional role: it is meant to single out a hero who ought to go to a crusade. The conflict situation to arise in the beginning of the song triggers action. Before the characters come into an open conflict, one of the opponents should reach a decision (solution). At a crucial moment, the heroes display courage and spirit in the struggle against their enemy who outnumbers and outperforms them. Each song is pinned by a duel of leading warriors. The *jangarchi* depicts scenes of the battle between the hero (accompanied by Jangar's warriors) and a self-confident enemy with vivid artistic and pictorial means to create a panoramic picture of the battle aimed at capturing the listeners' attention. The victory gained at the cost of inhuman efforts is perceived as a victory of spirit – the moral superiority of Khan Jangar and Bumba's heroes over the bravery and strength of invaders. Being independent in terms of plots, the songs of the Baga Dorbet cycle are interconnected and arranged in a strictly defined order. The unity of the songs is maintained by such a compositional element as an extensive prologue – an introductory part repeated virtually unchanged in each poem. Another distinctive feature of the cycle is that the songs are characterized by internal plot-and-structural unity and are sequentially arranged to shape an interconnected narrative.

Key words: Jangar Epic; jangarchi; song; composition; set; conflict; culmination; denouement; bogatyr; hero.

Композиция в эпосе способствует созданию единой целостной картины эпического произведения. «Композиция – это дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое и поворачивалось в дополнение его мысли» [Палиевский 1979, 10]. Композиция песен калмыцкого героического эпоса «Джангар» построена как последовательное повествование, способствующее реализации главной

** The reported study was funded by a government subsidy – project title 'Oral and Written Heritage of the Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions' (state reg. no. АААА-А19-119011490036-1).



идеи – прославления героического подвига богатырей во имя защиты родной страны Бумбы от иноземных посягательств.

В джангароведении вопросы изучения композиции песен эпоса «Джангар» рассматривались в работах Б.Я. Владимирцова [Владимирцов 1923], С.А. Козина [Козин 1940], А.Ш. Кичикова [Кичиков 1974; 1976; 1992], Э.Б. Овалова [Овалов 2004; 2008], Н.Ц. Биткеева [Биткеев 1980; 1990], Т.Г. Басанговой (Борджановой) [Борджанова 1982; Басангова 2021], А.А. Бурькина [Бурькин 2002], Н.Б. Пюрвеевой (Сангаджиевой) [Сангаджиева 1998; Пюрвеева 2003], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2020], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2019] и др.

Основная идея песен-поэм «Джангара» выдвигает на первый план эпическую героику, события от начала до конца повествования разработаны как напряженное противоборство сторон, как борьба с могучим, уверенным в своем превосходстве противником, и конечная победа воспринимается как победа духа – морального превосходства хана Джангара и богатырей Бумбы над храбростью и силой захватчика.

Композиция песен Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» имеет последовательную структуру. Первая песня «Ут Цаһан маңһисг богд Жаңһр дөрәцүлгән белг» ('Песнь о том, как *богдо* Джангар мангаса Уту Цагана покорил') состоит из следующих композиционных эпизодов:

1. Описание сооружения дворца;
2. Описание бумбайской страны;
3. Описание празднования *Цаган Сар*;
4. Пир во дворце Джангара;
5. Ясновидение Алтан Чеджи о вражеском посланце;
6. Выбор богатыря для отправки в поход (Самовыбор Хонгора);
7. Отправление Хонгора в боевой поход;
8. Единоборство Хонгора с посланцем Уту Цаган-хана;
9. Временное поражение богатыря Хонгора;
10. Весть Джангару о поражении Хонгора;
11. Отправление Джангара и богатырей на помощь Хонгору;
12. Сражение Джангара и богатырей с противником;
13. Поломка копья Джангара;
14. Отправка Джангара к кузнецу для восстановления копья;
15. Единоборство Джангара с Уту Цаганом;
16. Победа Джангара;
17. Пир.

Каждый из эпизодов имеет свое развитие. Так, первые четыре эпизода представляют экспозиционную часть песни. Пролог, изображающий картину мирной жизни бумбайского государства и его целостности, подготавливает слушателя к развитию эпического действия. Как пишет Э.Б. Овалов: «Завязка действия происходит на пиру. Пир – символ мирной, привольной жизни – нередко нарушается прибытием вражеского посланника» [Овалов 2008, 207]. Так, завязкой первой песни Малодербетовского цикла служит сообщение ясновидца Алтан Чеджи о том, что посланец вражеского Уту



Цаган-хана Улан Шара *бирмен* направляется в Бумбу, чтобы захватить в плен богатыря Хонгора, и, надев ему на шею такую цепь, что никому не поднять, ноги и руки ему связав, и привязав к хвосту его Кёке Галзана, увести. Хонгор, услышав о намерениях противника, тут же выступает на встречу личному врагу-оскорбителю, чтобы отстоять свою честь.

«Эмоциональное, действенное развитие характера проявляется в такой момент жизни богатыря Хонгора, когда оказываются затронутыми самые важные вопросы кодекса богатырской чести и долга, когда решается судьба и богатыря, и его народа. Хонгор готов отстоять свои принципы в смертельном поединке с врагом» [Пюрвеева 2003, 30]. Начиная с этого момента конфликт двух противоборствующих сторон становится началом развития эпического действия. Хонгор вступает в единоборство с вражеским богатырем Улан Шара *бирменом*. Поединок двух равных по силе богатырей отличается яркостью описания. Но в продолжительной схватке Хонгор все же терпит поражение: противник, надев ему на шею цепь, уводит его в свою страну. Мальчик-сирота, увидевший, как уводят в плен богатыря Хонгора, доставляет Джангару эту весть.

Дальнейшие действия развиваются стремительно: Джангар, узнав о поражении Хонгора, вместе с богатырями спешит ему на выручку. Богатырь Савар, прибыв первым, освобождает Хонгора из плена. Кульминацией песни является битва двух противоборствующих сторон – джангаровых богатырей и войска Уту Цагана, начавшаяся по истечении трех дней, отведенных для принятия решения. Войско Уту Цагана окружает богатырей Хонгора и Савара. Сцена битвы двух джангаровых богатырей в окружении вражеского войска изображается в гиперболических тонах:

«Хоюрн / Дунд бухар дэврэд орв, / Сэн, мууһинь йилһн чавчад, / Саадг талкинь сәвн чавчад, / Холтлуһин туг ахта һучн хойр тугинь хуһлад, / Хурвн миңһн бәэринь эвдэд одв. / Байн хар цусн ундн болад, / Баатр цаһан арһн хуйг болад, / Эн хойр көвүн / Долан хонг чавчлдв. / ('Вдвоем они / В середину войска ворвались, / Лучших и слабых [воинов] различая, рубили, / Лучников взмахом одним рубили, / Державное и еще тридцать два знамени сломали, / Три тысячи воинов положили. / Обильно пролитая темная кровь утолением жажды мести стала, / Богатырские белые тела их словно [дырчатая] кольчуга, стали. / Эти два сына [Бумбы страны] / Семь суток рубились')» [Калмыцкий героический эпос 2020, 120–123].

Битва богатырей, окруженных врагом наполнена напряженным динамизмом развития событий с неожиданными поворотами, сменой в перевесе противоборствующих сторон. Когда силы двух богатырей были уже на исходе, на выручку приходит Джангар со своей дружиной. Апофеозом битвы двух противоборствующих сторон является поединок ханов. Победа уже была близка, но в самый решающий момент, когда Джангар копьем пронзив Уту Цагана, поднял его, древко не выдержало и переломилось. Это момент наивысшего развития событий, «в повествовательно-эмоциональном плане захватывающий внимание аудитории и держащий ее в наивысшем напряжении» [Кичиков 1992, 282].



Восстановление кузнецом оружия Джангара подводит последующие события к развязке – победе над могучим врагом Уту Цаганом. Угроза, нависшая над Бумбой, миновала. Противоборствующие стороны приходят к разрешению конфликтной ситуации:

«Хойр нүр болһв. / Суулһад, Ут Цаһан ахтад / «Баатр Жаңһра» гих / Бамбин алтн тамһ тэвв. / Ут Цаһана неринь таслад, / Баатр Жаңһра гих неринь дуудулад, / Нучн тавн бийэр богд ахта / Ар нутган темцэд, / Шигэд һарв. ('Две стороны когда сошлись, [всех] / Рассадив, *сайдам* с Уту Цаганом во главе / «Богатыря Джангара [подданные]» – гласящую так / Бумбайскую золотую *тамгу* выжгли. / Уту Цагана имя забвению предав, / Храброго Джангара имя провозгласив, / Тридцать пять [богатырей] с *богдо* во главе / К родной стороне устремились, / С радостью в сердце устремились')» [Калмыцкий героический эпос 2020, 130–131].

Признание врагом-агрессором себя подданными бумбайского государства является завершением развития действия. «Конфликт как своеобразный аналог определенного жизненного процесса всегда имеет начало, развитие и завершение. Разрешение конфликта является показателем завершенности сюжета» [Пюрвеева 2003, 31]. Целостность Бумбы сохранена, конфликт, назревший в завязке, разрешен, наступает счастливая развязка. В бумбайском государстве восстанавливается мир, эпическая песня завершается картиной пира. Исходная ситуация – пир во дворце Джангара, обрвав композиционное кольцо, завершает эпическое повествование.

Композиционная структура второй песни «Күрл Эрднь маһс хааг богд Жаңһр дөрэцүлгсн бөлг» ('Песнь о том, как *богдо* Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил') Малодербетовского цикла состоит из следующих элементов:

1. Описание сооружения дворца;
2. Описание бумбайской страны;
3. Описание празднования Цаган Сар.
4. Пир во дворце Джангара;
5. Сообщение табунщика Шара Мангаса об угоне табуна;
6. Весть Джангара об угонщике табуна;
7. Отправление Джангара и богатырей за угнанным табуном;
8. Единоборство Джангара с Кюрюл Эрдени-ханом;
9. Поломка копья Джангара;
10. Исчезновение Джангара;
11. Пленение Джангара Кюрюл Эрдени-ханом в верхнем мире;
12. Разговор плененного Джангара со слугой Иниг;
13. Освобождение плененного Джангара дочерью Солнца;
14. Джангар получает помощь от дочери Солнца;
15. Джангар расправился с Кюрюл Эрдени-ханом;
16. Уничтожение Джангаром змеи и встреча с ханом Гаруда;
17. Возвращение Джангара в средний мир;
18. Превращение Джангара в плешивого мальчика;
19. Усыновление плешивого бездетными стариком и старухой;



20. Выигрыш золота в игре с ханскими детьми;
21. Участие и победа плешивого в состязаниях по борьбе;
22. Плешивый с Мёнген Герел прибывают в Бумбу;
23. Неузнанный Джангар возвращается в страну Алтан Гюргю;
24. Возвращение Джангара и Мёнген Герел в бумбайскую страну;
25. Пир во дворце Джангара.

Вторая песня Малодербетовской трилогии, как и первая, начинается развернутым прологом, повествующим о прекрасной эпической стране Бумбе, в центре которой воздвигается величественный дворец хана Джангара, изображаются родовые земли и реки богатырей-*нойонов*, описывается пир в честь празднования *Цаган Сар*.

«Песнь о том, как *богдо* Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил» относится к «эпосу поиска» [Кичиков 1992, 224] и имеет прочную связь с богатырской сказкой.

Завязкой песни является весть о похищении табуна Джангара. В отличие от богатырской сказки, где объектом похищения является жена или невеста героя, в эпосе объектами притязания оказываются богатырские кони, табуны скакунов, которые представляют могущество эпической державы [Кичиков 1992, 225].

Джангар, узнав об угоне табуна, вспоминает давно минувшие события: как он, семь стран нижнего мира вере своей подчинив, возвращался домой, как встретился ему мус, как сразившись с ним, сорок четыре головы ему снес, а когда стал уходить, душа муса поклялась отомстить ему. Поэтому Джангар встревожен тем, что, возможно, он и есть тот враг. По мнению Э.Б. Овалова, «в эпосе в качестве основных противников фигурируют демонические существа – мангасы, мангдахай и шулмусы» [Овалов 2008, 219]. Это обстоятельство дало основание Э.Б. Овалову сделать заключение, что «ядро героического эпоса монгольских народов сложилось в догосударственный период» [Овалов 2008, 219].

Конфликт двух противостоящих сторон становится источником развития эпического действия. Джангар, а вслед за ним и богатыри отправляются на поиски исчезнувшего табуна. В ходе длительных поисков Джангар, оказавшись на пограничье, взбирается на гору Цаган и, всмотревшись, видит очертания табуна, который, напоив в море Цаган, противники угоняют прочь.

Дальнейшее развитие эпического действия требует перехода героя в иной мир – мир похитителя Кюрюл Эрдени-хана. Иной мир, разделенный морем, опасен для Джангара, будучи не в силах перейти его, он «двенадцать суток в страхе просидел». Но герой, преодолев свой страх, вступает в пределы иного мира. Раскрытию конфликта подчинена противоположность между положительным и отрицательным героями. Решение Джангара вступить в борьбу с вражеским ханом Кюрюл Эрдени является толчком для дальнейших действий героя и развития эпического сюжета.

Поединок двух богатырей-противников в эпосе является кульминацией. Но в рассматриваемой песне Малодербетовского цикла поединок двух



противоборствующих ханов завершается исчезновением Джангара, Кюрюл Эрдени-хан забирает героя в верхний мир, чтобы отомстить за свое прежнее поражение.

Угон табуна, послуживший завязкой сюжета, в действительности явился лишь поводом к столкновению. Конфликт, зародившийся на земле, с развитием сюжета переносится в верхний мир.

Кюрюл Эрдени-хан подвергает плененного Джангара нечеловеческим мучениям и страданиям:

«Күүни кеврдгин чинэн / Күрл болдар хасг төмр тергнд күлэд, / Нээмн миңн шулмин харт өгв. / Өдр дундан нээмн миң цокад, / Нээмн миң цольгад бээв, / Эмсхлд арвн хойр тамин зовлц / Жаңһр үзв. (‘С человеческое туловище [толщиной] / Стальной [цепью] к огромной, железом обитой телеге приковав, / Восьми тысячам шулмусам его передал. / На дню восемь тысяч ударов они наносили, / Восемь тысяч раз каленым железом жгли его, / В каждое мгновение двенадцати преисподних нестерпимые муки / Джангар испытывал’») [Калмыцкий героический эпос 2020, 192–193].

Младшая хатун (дочь Солнца) Кюрюл Эрдэни-хана выступает в роли помощника героя, освобождает Джангара, разрезав стальные оковы ножницами. Но Джангар не готов принять свободу из рук женщины, тогда хатун объясняет герою, что когда-то она, резвясь, собирала цветы и была проглочена сорокачетырехговым мусом, спасителем же ее явился Джангар. В благодарность за ее спасение дочь Солнца помогает герою расправиться с ханом-оборотнем, указывает, как и где следует раздобыть его душу.

Дальнейшие действия Джангара являются кульминацией песни. Герой, следуя подсказке дочери Солнца, расправляется с могущественным противником Кюрюл Эрдени-ханом. Враг уничтожен, но для завершения эпического действия герою необходимо вернуться на родину.

Эпическое повествование продолжают дальнейшие приключения героя в верхнем мире. Так, Джангар встречает хана Гаруду, который в благодарность за спасение его птенцов от змеи помогает ему спуститься на землю, где герой тщетно ищет свою страну и, приняв облик плешивого (тарха), остается в стране некоего Алтан Гюргю-хана. Войдя в доверие к хану, Джангар – плешивый мальчик становится приближенным ханского сына Мёнген Герела, который поддается его уговорам вместе пуститься в странствия по далеким землям. После долгого путешествия Джангар находит свою страну, куда впоследствии приглашает перекочевать Мёнген Герела.

Рассматриваемая песня имеет явную связь с богатырской сказкой. Противник Джангара является представителем иного мира, мангасом-оборотнем, принявшим человеческий облик в лице Кюрюл Эрдени-хана. Сказочный сюжет о нападении и похищении насильником жены героя из каравана в тексте эпоса явно трансформирован. Мотив похищения табуна, заявленный в начале песни, не получил своего развития. Однако повествование содержит развернутый сюжет о похищении Джангара его врагом



Кюрюл Эрдени.

Композиционная структура заключительной песни «Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрэцүлгсн бөлг» (‘Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил’) Малодербетовского цикла разворачивается вокруг идеи защиты родной державы, героизма богатырей, отражающих вероломное нападение врага Шара Гюргю-хана. Композиция рассматриваемой песни Малодербетовской трилогии имеет следующую структуру:

1. Описание сооружения дворца;
2. Описание бумбайской страны;
3. Описание празднования Цаган Сар;
4. Пир во дворце Джангара;
5. Печаль Джангара;
6. Джангар покидает бумбайскую страну;
7. Шара Гюргю-хан бросает плененного Хонгора на дно моря;
8. Шара Гюргю-хан угоняет народ Бумбы;
9. Джангар встречает красавицу-рагни;
10. Рождение сына Шовшура;
11. Первая встреча Шовшура с богатырями Джангара;
12. Вторая встреча Шовшура с богатырями Джангара;
13. Рассказ Джангара о богатырях и стране Бумбе;
14. Джангар велит Шовшуру отвезти свою мать к ее родным;
15. Джангар отправляется в Бумбу;
16. Джангар отправляется на поиски богатыря Хонгора;
17. Прибытие Шовшура в Бумбу, встреча с Шавдал хатун;
18. Шовшур отправляется в страну Шара Гюргю-хана;
19. Встреча Шовшура с мальчиком;
20. Битва богатырей Бумбы с войском Шара Гюргю-хана;
21. Поединок Шовшура с Шара Гюргю-ханом;
22. Пленение Шара Гюргю-хана;
23. Клеймение Шара Гюргю-хана;
24. Возвращение народа в страну Бумбу;
25. Пир;
26. Встреча Джангара с двумя юношами и старухой-шулмуской;
27. Джангар расправляется со старухой-шулмуской;
28. Джангар в подземном мире;
29. Борьба Джангара с сыновьями старухи-шулмуски;
30. Единоборство Джангара с младшим сыном старухи-шулмуски;
31. Исцеление раненого Джангара в подземном мире;
32. Битва Джангара с шулмусами, охранявшими Хонгора;
33. Освобождение и исцеление Хонгора;
34. Возвращение Джангара и Хонгора в страну Бумбу;
35. Пир во дворце Джангара;
36. Наречение Шовшура богатырским именем Могущественный Бадма.



Пролог, повторяющийся во всех песнях Малодербетовской трилогии, представляет слушателям эпическую страну Бумбу, ее героев – богатырей-нойонов, владеющих удельными землями с родовыми горами и реками-морями. В прологе детально описывается построение дворца властелина, приводится эпическая биография Джангара, дается характеристика главным богатырям бумбайской державы, изображается грандиозное празднование *Цаган Сар*, и включает пролог клятвы богатырей на верность хану Джангару.

Завязкой песни «Догшн Шар Гүргү маңс хааг дуут Улан Шовшур дөрэцүлгсн бөлг» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил») является печаль, охватившая властелина Джангара.

Загадочное поведение хана Джангара воспринимается собравшимися на совет как нечто, имеющее глубинный смысл, они пытаются вывести властелина из состояния скорбного молчания, но все тщетно. Оскорбленные молчанием хана, многочисленные богатыри оставляют его, а Джангар приказывает Боро Мангна седлать Зерде-скакуна. Поручив державу Хонгору, он покидает страну и в пути встречается с оставившими родину богатырями правой руки во главе с Алтан Чеджи, который выражает свою обиду словами: «Если Бумба страна вам не нужна, то и мне она не нужна!» [Калмыцкий героический эпос 2020, 287]. То же самое говорит и Гюмбе, покинувший Бумбу во главе богатырей левой руки.

Таинственное поведение Джангара становится началом развития конфликта. Богатырская семья, своим единством казавшаяся крепкой, вследствие загадочного поведения Джангара распалась. Из богатырей в осиротевшей Бумбе остался один преданный своему хану, Хонгор, чем и воспользовался давний враг Бумбайской державы, владыка всех мангасов и шулмусов – Шара Гюргю-хан. Он двинул на незащищенную страну «муравьев многочисленнее войско» [Калмыцкий героический эпос 2020, 293], сломил упорное сопротивление Хонгора и, лишив жизни, отправил его в нижний мир, а народ Бумбы угнал в полон. Державная гора Цаган была разрушена, Бумба океан иссушен, имя прославленного Джангара предано забвению, страна опустела [Калмыцкий героический эпос 2020, 305]. Так представлена катастрофа Бумбы – некогда могучей и непобедимой державы.

Дальнейшее развитие действия дает представление о возможных путях разрешения конфликта. Композиционная структура песни складывается из взаимосвязанных компонентов и представляет собой последовательное, стройное повествование.

Сюжетная линия, связанная с отъездом Джангара, продолжается в повествовании о встрече его после долгих скитаний с небесной рагией и сооружении белокаменного дворца.

Ни новое супружество, ни рождение сына на чужбине внешне не связаны с мотивом «мировой скорби» Джангара – его молчанием перед тем, как покинуть родную страну. Но есть скрытая мотивировка для объясне-



ния поведения, вызвавшего недоумение, а затем и обиду всех его приближенных, и раскрывается она в словах, с которыми Джангар обращается к своему сыну Шовшур: «В жизни мне не хватало только тебя! / Чтобы тебя найти, я отправился в путь, / Северную Бумбу страну мне заменивший / Трехлетний Улан Шовшур мой!» [Калмыцкий героический эпос 2020, 315].

В двух предыдущих песнях цикла среди активно действующих богатырей отсутствует юный богатырь Шовшур, потому что он еще не родился. Но в них есть мотивы, взаимосвязанные с сюжетом последней. Так, в первой песне («Песнь о том, как *богдо* Джангар мангаса Уту Цагана покорил») говорится о том, что, когда Мёнген Герел, дочь Джангара, отправилась к Сандал-хану, кобылица богатыря Савара подбила ногу и захромала. То есть здесь показано, что Джангар и Шавдал – супруги, имеющие взрослую дочь, но не имеющие сына-наследника. Согласно сюжету второй «Песни о том, как *богдо* Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил», Джангар, потерпев поражение в сражении с противником, длительное время находился на чужбине. Вернувшись на родину, он застаёт свою ханшу состарившейся, седой как лунь. В таком трансформированном виде мы обнаруживаем в эпосе мотив бездетности престарелых родителей, который распространен в калмыцких богатырских сказках.

Следует заметить, что своеобразное смещение функций персонажей влечет за собой развитие двух сюжетно-параллельных линий двух героев – Джангара и Шовшура. Согласно первому сюжетному ходу богатырской сказки, будущий герой-наследник престарелых родителей рождается дома. Получив предназначенного коня, герой спешит к своей суженой и, одержав победу над соперником, женится и возвращается к родителям. Второй сюжетный ход связан с возвращением угнанных в рабство родных героя.

Сюжетно-композиционное развитие «Песни о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил» не совпадает с традиционной конструкцией богатырской сказки. Сюжет песни построен в соответствии с новыми функциями героев. Произошла подмена одного героя другим: Джангар выступает в той роли, в которой, согласно сказочному сюжету, должен выступать его сын. В соответствии с конструкцией богатырской сказки наследник, то есть Шовшур, родившись в Бумбе от престарелых Джангара и Шавдал, должен сам отправиться в страну суженой, но этого не происходит. Смещение функции Шовшура явилось результатом реалистической трактовки образа Шавдал, которая вследствие своей естественной старости не может родить наследника.

Функцию юного героя выполняет сам Джангар: он отправляется в «иной мир» и после бесцельных скитаний в состоянии забытья прибывает в страну будущей молодой ханши – красавицы-*рагни*. По прошествии десяти лунных месяцев у них рождается сын.

Рождение Шовшура восстанавливает традиционное развитие сюжета богатырской сказки: сын-наследник выступает в роли помощника главно-



го героя – побратима или брата.

Кульминацией песни является сражение юного Шовшура и тридцати пяти богатырей с бесчисленным войском Шара Гюргю-хана. Поединок Шовшура с Шара Гюргю-ханом явился наивысшей точкой развития сюжета песни. Ценой неимоверных усилий юный Шовшур, укротив могучего хана Шара Гюргю, бросает его Алтан Чеджи, но тот не смог его поймать, и враг устремляется к своему войску. Сцена поединка с переменным перевесом двух противоборствующих сторон держит аудиторию в напряжении. Поединок завершается победой Шовшура над грозным и могучим врагом Шара Гюргю-ханом.

Как отмечалось выше, повествование богатырской сказки в реконструкции состоит из двух сюжетных ходов: первый – это описание брачной поездки героя, второй – рассказ о поисках его родных, угнанных врагом. Второй ход сказочного повествования в идеале представлен двумя параллельными линиями: одна линия – поездка в иной мир центрального героя за угнанными подданными и родителями или за семьей старшего брата; вторая линия – возвращение жены с караваном и связанные с ним приключения по пути к своим кочевьям.

Линия Шовшура, идентичная второму сюжетному ходу повествования богатырской сказки, включает две параллельные линии: линию главного героя Джангара, переживающего приключения в связи со спасением и возвращением Хонгора из нижнего мира, и линию помощника главного героя Шовшура – повествование о победе над Шара Гюргю-ханом и возвращении ханши Шавдал и народа Бумбы на родину.

Возвращение народа есть возрождение Бумбы. Изображая возрожденную Бумбу, *джангарчи* восстанавливает эпическую гармонию, возвращая слушателей к началу повествования – прологу.

Таким образом, рассмотрение песен Малодербетовского цикла показало, что композиция эпического произведения строится как последовательное повествование, способствующее созданию целостной картины. Отправной точкой к завязке действия является пир во дворце хана Джангара. Сцена пира, выполняя определенную композиционную роль, выделяет героя, которому предстоит отправиться в боевой поход. Так, завязкой первой песне послужила весть о намерениях посланца враждебного хана Уту Цагана пленить главного богатыря Хонгора. Во второй песне – сообщение табунщика Шара Мангаса о похищении табуна Джангара. В третьей заключительной песне завязкой повествования явилась «мировая скорбь» Джангара, который без объяснений покидает Бумбу.

Композиция песен подчинена раскрытию конфликта, возникшего в завязке песни. Кульминацией песни является поединок богатырей. Сцены битвы героя и джангаровых богатырей с могучим, уверенным в своем превосходстве противником изображаются *джангарчи* яркими художественно-изобразительными средствами, создавая панорамную картину сражения, что, в свою очередь, всецело завладевает вниманием слушателей. Победа, добытая ценой нечеловеческих усилий, воспринимается как победа



духа – морального превосходства хана Джангара и богатырей Бумбы над храбростью и силой захватчика. Кульминация предшествует завершающему действию моменту – развязке: разгром вражеского войска и устранение угрозы независимости Бумбы. Конфликт, возникший в завязке повествования, в результате развития действия оказывается исчерпанным, и клеймение хана-антагониста является развязкой песни.

Несмотря на сюжетную самостоятельность, песни Малодербетовского цикла взаимосвязаны между собой и располагаются в строго определенном порядке. Единство песен цикла поддерживается таким композиционным элементом, как развернутый, обширный пролог – повторяющаяся в каждой поэме в почти неизменном виде вступительная часть песни. Отличительной чертой цикла также является внутреннее сюжетно-структурное единство песен, последовательность которых определяется взаимосвязанным сюжетом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Образ кузнеца в «Джангаре» – героическом эпосе монгольских народов // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2021. № 2 (22). С. 33–40.
2. Биткеев Н.Ц. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: проблемы типологии национальных версий. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1990. 155 с.
3. Биткеев Н.Ц. Сюжетная структура «Джангара» (Композиция эпического повествования калмыцких и монгольских джангарчи) // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов: материалы Всесоюз. науч. конф., г. Элиста, 17–19 мая 1978. М.: Наука, 1980. С. 220–228.
4. Борджанова Т.Г. К вопросу изучения ойратской эпической традиции // Эпическая поэзия монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1982. С. 106–115.
5. Бурькин А.А. Индивидуализация образов персонажей как средство композиции и сюжетообразования в калмыцком героическом эпосе «Джангар» // *Studia culturae*. Альманах кафедры философии культуры и культурологи и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Вып. 3. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 79–94.
6. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. Пг.; М.: Светоч, 1923. 253 с.
7. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
8. Кичиков А.Ш. Баатрлг дуулвр «Жаңһр». Баатрлг дуулврин һарлһн, баг бөлгүдин, теднә һоллгч баатрмудын, утх багтаврин шинжлһн. Элиста: Калмыц-



кое книжное издательство, 1974. 160 с.

9. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1992. 320 с.

10. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар»: вопросы исторической поэтики. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 156 с.

11. Козин С.А. Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской версии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 249 с.

12. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.

13. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: Джангар, 2004. 183 с.

14. Палиевский П.В. Литература и теория. М.: Советская Россия, 1979. 288 с.

15. Пюрвеева Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар». Элиста: Джангар, 2003. 240 с.

16. Сангаджиева Н.Б. Поэтика фольклорных жанров: эволюция жанровых форм калмыцкой народной поэзии. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1998. 128 с.

17. Селеева Ц.Б. Героическое сватовство в синьцзян-ойратской версии «Джангара»: сюжетный состав и композиционная структура // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 65–78.

18. Убушиева Д.В. Воинские коллизии в Багацохуровском цикле эпоса «Джангар» // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 5. С. 1456–1464.

19. Хабунва Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Basangova T.G. Obraz kuznetsa v “Dzhangare” – geroicheskom epose mongol’skikh narodov [The Image of a Blacksmith in “Dzhangar” – the Heroic Epic of the Mongolian Peoples]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal’nogo universiteta im. M.K. Ammosova. Seriya: Eposovedeniye*, 2021, no. 2 (22), pp. 33–40. (In Russian).

2. Seleeva Ts.B. Geroicheskoye svatovstvo v sin’tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara”: syuzhetnyy sostav i kompozitsionnaya struktura [“Heroic Matchmaking” in Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”: Story Construction and Compositional Structure]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 2 (49), pp. 65–78. (In Russian).

3. Ubushiyeva D.V. Voinskiye kollizii v Bagatsokhurovskom tsikle eposa Э«DzhangarЭ [Military Collisions in the Bagatsokhurov Cycle of the Epic “Dzhangar”]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1456–1464. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bitkeev N.Ts. Syuzhetnaya struktura “Dzhangara” (Kompozitsiya epicheskogo povestvovaniya kalmytskikh i mongol’skikh dzhangarchi) [The Plot Structure of



‘Dzhangar’ (Composition of the Epic Narrative of the Kalmyk and Mongolian Dzhangarchi)]. *“Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva tyurko-mongol’skikh narodov* [‘Dzhangar’ and the Problems of the Epic Creativity of the Turkic-Mongol Peoples]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 220–228. (In Russian).

5. Bordzhanova T.G. K voprosu izucheniya oyratskoy epicheskoy traditsii [To the Question of Studying the Oirat Epic Tradition]. *Epicheskaya poeziya mongol’skikh narodov* [The Epic Poetry of the Mongol Peoples]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel’stvo Publ., 1982, pp. 106–115. (In Russian).

6. Burykin A.A. Individualizatsiya obrazov personazhey kak sredstvo kompozitsii i syuzhetoobrazovaniya v kalmytskom geroicheskom epose “Dzhangar” [The Individualization of Characters’ Images as a Means of Composition and Plot Formation in the Kalmyk Heroic Epic ‘Dzhangar’]. *Studia culturae. Al’manakh kafedry filosofii kul’tury i kul’turologii i Tsentra izucheniya kul’tury filosofskogo fakul’teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Studia culturae. Almanac of the Department of Philosophy of Culture and Cultural Studies and the Center for the Study of Culture of the Faculty of Philosophy of St. Petersburg State University]. St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society Publ., 2002, vol. 3, pp. 79–94. (In Russian).

(Monographs)

7. Bitkeyev N.Ts. *Kalmytskiy geroicheskiy epos “Dzhangar”. Problemy tipologii natsional’nykh versiy* [The Kalmyk Heroic Epos “Dzhangar”. The Problems of Typology of National Versions]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel’stvo Publ., 1990. 155 p. (In Russian).

8. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”: poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel’noye izucheniye natsional’nykh versiy)* [The Heroic Epos ‘Dzhangar’: The Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, North Caucasian Scientific Center of Higher Education Publ., 2006. 256 p. (In Russian).

9. Kichikov A.Sh. *Baatrlg duulvr “Ganhr”: (baatrlg duulvrin harlhin, bag bölgüdin, tednä hollgc baatrmudyn, uth bagtavrin singllhn* [The Heroic Epic Poem “Dzhangar”: Questions of Origin, Cyclization, Main Plots and Topics]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel’stvo Publ., 1974. 160 p. (In Kalmyk).

10. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”. Sravnitel’no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos “Dzhangar”. Comparative and Typological Research of a Manuscript]. Moscow, Nauka Publ., vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

11. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa “Dzhangar”: voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic “Dzhangar”: Questions of Historical Poetics]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel’stvo Publ., 1976. 156 p. (In Russian).

12. Kozin S.A. *Dzhangariada. Geroicheskaya poema kalmykov. Vvedenie v izucheniye pamyatnika i perevod torgutskoy versii* [Dzhangariada. The Heroic Poem of the Kalmyks. Introduction to the Study of the Monument and Translation of the Torghut Version]. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1940. 249 p. (In Russian).

13. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose “Dzhangar” i ego versiyakh*



[The Plot and Style Traditions in the Epic Poem “Dzhangar” and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

14. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [The Typology of Motives and Plots in the Epos of the Mongolian People]. Elista, Dzhangar Publ., 2004. 183 p. (In Russian).

15. Paliyevskiy P.V. *Literatura i teoriya* [Literature and Theory]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 288 p. (In Russian).

16. Pyurveyeva N.B. *Poetika geroicheskogo eposa “Dzhangar”* [The Poetics of the Heroic Epic “Dzhangar”]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 240 p. (In Russian).

17. Sangadzhieva N.B. *Poetika fol'klornykh zhanrov: evolyutsiya zhanrovyykh form kalmytskoy narodnoy poezii* [Poetics of Folklore Genres: Evolution of Genre Forms of Kalmyk Folk Poetry]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1998. 128 p. (In Russian).

18. Vladimirtsov B.Ya. *Mongolo-oyratskiy geroicheskiy epos* [The Heroic Epic of the Oirat Mongols]. Petrograd; Moscow, Svetoch Publ., 1923. 253 p. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

Bayrta B. Mandzhieva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: folklore, epic studies, the heroic epic poem “Dzhangar”, epics of the Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340



Д.Н. Музраева (Элиста)

О ПРИМЕТАХ, СВЯЗАННЫХ С СОРОКОЙ (На материале монголоязычных письменных источников из Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва)*

Аннотация. *Введение.* Собрание старописьменных памятников на монгольском языке из Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва представляет для исследователей большой интерес в плане изучения истории бытования буддийской традиции у тувинцев и в то же время дает материал для реконструкции, представления обо всем богатстве буддийской литературы, которая имела хождение в среде священнослужителей и мирян и дошла до наших дней. Отдельные образцы монголоязычных письменных источников из музейной коллекции введены в научный оборот, но все еще большой пласт литературы не известен широкому кругу исследователей-буддологов и монголоведов. *Цель.* Рассмотреть рукописные материалы, в которых описаны приметы, связанные с сорокой, провести текстологический и тематический анализ, выявить общее и особенное в текстах, в которых описываются приметы, связанные с птицами. *Методы.* Автор осуществил подборку текстов из музейной коллекции, включая вновь описанные, в которых упоминается сорока, а также приметы, связанные с другими птицами, провел анализ их содержания, определил характерные особенности. *Результаты.* Проведен анализ шести рукописных текстов на старомонгольской графике, взятые из разных коллекций и подборок текстов, хранящихся в фондах Национального музея Тывы. Все эти тексты включают приметы, связанные с сорокой. К ним тесно примыкают сочинения, содержащие описания поведения и криков вороны. Несмотря на то, что пока сложно установить первоисточники рассмотренных текстов, но можно предположить, что одним из источников может быть сочинение из состава канонического свода «Данджур» под названием «*Kākajariti*», в котором кратко излагается индийский метод гадания по крику вороны. *Заключение (выводы).* Рассмотренные тексты позволяют сделать вывод о том, что приметы, связанные с птицами, имеют древние корни, являются результатом наблюдений кочевников-скотоводов над природой, окружающим миром, представляют собой своего рода способ его познания и комментирования происходящих в нем событий, т.е. отражали мировосприятие и мировоззрение народа. Они складывались на протяжении веков, в них приводятся универсальные формулы, содержащие описание явлений природы, связанные с поведением птиц (сороки, вороны), а также разъяснения, вскрывающие закономерности происходящих в этом мире событий. Этим объясняется устойчивость этих формул в устной традиции, получившей письменную фиксацию, а в дальнейшем заимствованной буддийскими проповедниками, включившими эти образцы в состав текстов с приметами и гаданиями.

* 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).



Ключевые слова: буддизм; старописьменная литература; монгольская письменность; приметы; гадания; язык птиц; сорока; ворона.

D.N. Muzraeva (Elista)

**On Omens Associated with the Magpie
(On the Material of Old Mongolian Written Sources from the National
Museum Named after Aldan-Maadyr of the Republic of Tyva)****

Abstract. The collection of old Mongolian written monuments in from the National Museum named after Aldan-Maadyr of the Tyva Republic is of great interest to researchers in terms of studying the history of the Buddhist tradition among the Tuvans. Moreover, it provides material for reconstructing and depicting in full detail all the richness of Buddhist literature that was circulating among the clergy and laymen and has survived up to now. Although some samples of Mongolian written sources from the museum collection have been introduced into scientific circulation, still a large layer of literature is not known to a wide circle of Buddhist and Mongolian scholars. The author aims at considering handwritten materials that describe the signs associated with the magpie, and conducting textological and thematic analyses, as well as identifying the general and special in the texts that describe the signs associated with birds. The author made a selection of texts from the museum collection, including the newly described ones, in which the magpie is mentioned, as well as signs associated with other birds, analyzed their content, and determined the characteristic features. A description is given of 7 handwritten texts written in Old Mongolian graphics, which include descriptions of signs associated with the magpie. The considered texts allow us to conclude that the signs associated with birds have ancient roots, are the result of observations of nomadic pastoralists over nature, the surrounding world, represent a way of understanding it and commenting the events taking place in it, i.e. reflected the worldview and worldview of the people. Having evolved over the centuries, they now provide universal formulas containing a description of natural phenomena associated with the behavior of birds (magpies, crows), as well as explanations that reveal patterns of events occurring in this world. This explains the stability of these formulas in the oral tradition, which was codified in writing, and later borrowed by Buddhist preachers, who included these patterns in the texts with signs and fortune-telling.

Key words: Buddhism; old-written literature; Mongolian writing; omens; fortune-telling; language of birds; magpie; crow.

Введение

Изучение и введение в научный оборот письменных памятников буддийского содержания, сосредоточенных в российских и зарубежных музейных фондах, остается важным направлением монголоведения. Собрание старописьменных памятников на монгольском языке из Национально-

** The reported study was funded by government subsidy — project name ‘Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions’ (state reg. no. AAAA-A19-119011490036-1).



го музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва представляет для исследователей большой интерес в плане изучения истории бытования буддийской традиции у тувинцев и в то же время дает материал для реконструкции, представления обо всем богатстве буддийской литературы, которая имела хождение в среде священнослужителей и мирян и дошла до наших дней. Отдельные образцы монголоязычных письменных источников из музейной коллекции введены в научный оборот [Митруев 2019 и др.], но все еще большой пласт литературы не известен широкому кругу исследователей-буддологов и монголоведов.

При первоначальном знакомстве с рассматриваемой коллекцией обращает на себя внимание наличие большого количества текстов, отчасти фрагментарных, содержание которых составляет описание примет и гаданий, связанных с животными, птицами, явлениями природы и проч. Это неслучайно, поскольку с древности людям было свойственно пытаться узнать, что ожидает их в будущем, искать подсказки в окружающем мире. Исследователи монгольской мантики (предсказаний) отмечают, что «приметы определялись традиционным образом жизни – скотоводством, охотой и вообще погруженностью в природу. Поэтому в прорицаниях часто встречаются ссылки на поведение птиц и животных, как диких, так и домашних, тонкие наблюдения над природными феноменами» [Тугутов 2011, 27]. О том, что в гаданиях используются широко распространенные в быту предметы (бараньи лопатки, шагай (овечьи суставные бабки), монеты и проч.), а также приметы и знаки в поведении чаще всего встречающихся птиц и животных (ворон, сорока, лошадь, верблюд, собака, волк, лисица), писал Д. Очирбат [Очирбат 1990, 78–82].

Данное исследование опирается на письменные источники, зафиксированные на старой монгольской графике, имевшие хождение в среде тувинских буддийских священнослужителей. Нас в особенности заинтересовали тексты, связанные с птицами, в первую очередь с сорокой, с ее стрекотанием и полетом. Два текста представлены в коллекции известного священнослужителя Куулар Оруса (о нем см. [Сарыылдыг өгбениң алдын үүжези 2016]). По некоторым грамматическим формам можно предположить, что данные тексты восходят к более раннему первоисточнику, но установить определенно какой-то пратекст довольно сложно. В письменной литературе приметы передаются словом *iru-a* (‘знак, примета’) (см. напр. [23 үјел: л. 2а]).

Тексты, содержащие описание примет, связанных с сорокой

Среди текстов, рассмотренных нами, есть такие тексты, в которых сорока выступает главным объектом, с которым связываются приметы и гадания. Одним из них является текст из разряда сутр (от санскр. *sūtra* ‘сочинение, авторство которого приписывается Будде’), полностью посвященный описанию примет, связанных с сорокой. Он озаглавлен «Сутра знания языка сороки» (монг. *Šayačayai-yin kele medekii sudur*) [Šayačayai-yin kele], В нем говорится о том, что может означать стрекотание сороки, которое



кем-то было услышано в определенное время суток и которое исходило с определенного направления. В нем, в частности, говорится следующее:

«Если прокричит в час зайца с южной стороны, то будет прибыль. Если прокричит с юго-востока, то исполнится все задуманное. + [=Если прокричит] с восточной стороны, то все будет хорошо. [=Если прокричит] с северо-восточной стороны, явится человек, услышишь добрую весть. [=Если прокричит] на северо-западе, то случится болезнь, начитывай молитвы. [=Если прокричит] с западной стороны, если для скота совершишь обряд воскурения, то божества-хранители окажут покровительство. [=Если прокричит] с юго-запада, то услышишь плохую весть» [Šayačayai-yin kele: л. 1a].

В рассматриваемых текстах имеются пропуски в местах повторов одних и тех же слов, которые на письме отмечаются знаком крестика. В процитированном выше фрагменте, к примеру, крестик проставлен в местах пропуска слова *dongyudbasu* 'если прокричит'.

Как видно из приведенного фрагмента, важно было знать и ориентироваться не только по четырем основным сторонам света, но и определять на местности четыре промежуточных направления.

Приметы, связанные с голосами птиц (сороки и вороны)

В музейной коллекции представлено сочинение, в котором дается описание голосов птиц. Этим сочинением является «Сутра распознавания голосов птиц» (монг. *Sibaγun-ü dayun-u šinjin-u sudur*) [Sibaγun-u sudur]. Судя по нему, следует различать крики сороки в зависимости от времени суток:

«Если [прокричит] на рассвете, то придут мясо, горячительные напитки, вещи. Если [прокричит] на восходе солнца, то издали придут гости. Если [прокричит] в сумерках, услышишь интересную новость. Если [прокричит] в обед, погода будет обычной. <...> Если [прокричит] на склоне дня (т.е. когда солнце склонится к закату), то будет падеж скота» [Sibaγun-u sudur: л. 3b–3a].

Содержание этого сочинения не ограничивается перечислением примет со стрекотанием сороки, в нем также есть приметы, обусловленные карканьем вороны. Примечательно, что эти приметы сгруппированы: сначала перечисляются те, которые характеризуют разновидности крика (карканья) вороны (а), далее те, что связывают с направлением, откуда эти звуки исходят (б), а также те, которые зависят от времени суток (в):

(а) «Язык вороны [таков]. Если [прокричит] «хонг-хонг», то услышишь приятные слова. Если [прокричит] «донг-донг» («дунг-дунг»), то найдешь еду и питье. Если [прокричит] «данг-данг», то это значит спешит посланник (посол). Если [прокричит] «хайс-хайс», то нагрянут воры или волки. Если [прокричит] «хайна-хайна», то для власти [будет означать] спокойствие» [Sibaγun-u sudur: л. 1b].

Небольшим уточнением к приведенному описанию карканья вороны может послужить пример из другого текста, о котором будет сказано далее; в нем сказано, что на приближение посланника (посла) указывают

крики «*dong dang*» [Keriy-e šayačayai-yin bičig: л. 7a].

(б) «Если [прокричит] с востока, то значит приближается посланник неприятеля. Если [прокричит] с севера, то нападут враги или же воры. Если [прокричит] с запада, то придет женщина с ребенком. Если [прокричит] с юга, то будет большое празднество» [Sibaγun-u sudur: л. 1b–2a].

(в) «Если [прокричит] в час мыши, то будет плохо другу, детям. Если [прокричит] в час быка, то будет падеж среди овец. Если [прокричит] в час тигра, то случится хорошее дело. Если [прокричит] в час зайца, то привезут мясо и горячительные напитки. <...> Если [прокричит] в час обезьяны, то придут гости. Если [прокричит] в час курицы, то вечером поднимется ветер» [Sibaγun-u sudur: л. 1b–2b].

В этой же сутре мы встречаем небольшой фрагмент гадания по полету вороны: «Если, каркая, сложит свои крылья плашмя и быстро улетит, то явно будет пыльно (поднимется пыль)» (монг. *qarkirun qoyar jigür-iyen qabsurun türgen odbasu ilede (=iledte) tosun bolqu bui:.*) [Sibaγun-u sudur: л. 1b–2b].

Подробная инструкция, как следует разгадывать крики птиц, как они связаны с особенностями обитания в той или иной природной среде, заключена в другом тексте из музейной коллекции, название которого можно передать как «Распознавание карканья вороны и стрекотания сороки» (монг. *Keriy-e dongyudqu ba: šayačayai šaγšiqu-yi šinjikü anu:.*):

«Распознавание карканья вороны и стрекотания сороки таково: Когда ворона или сорока кричат, это означает, что призывают своих птенцов или пару. Это означает, что будут бороться за еду и гнездо. Следует оценивать все, что заставляет волноваться. В тот момент, когда издают крики, если произносят звуки странно, склонившись на одну сторону (на один бок), то тем самым [показывают, что] являются посланниками хранителя-тенгрия. Нет никаких оснований, чтобы не придавать этому значения. В писаниях и сутрах сказано, что они передают благоприятные или неблагоприятные признаки (приметы). Когда разгадываешь, то прежде следует выяснить, с какого направления летят, издавая звуки, а также в какое время издают крики, следует последовательно распознавать» [Keriy-e dongyudqu, šayačayai šaγšiqu: л. 1a].

Тексты примет с элементами буддийского содержания

Примечательно, что среди интересующих нас текстов встретилась версия, вобравшая в себя сразу две сутры. В этом сочинении, озаглавленном «Сутра знания языка вороны и языка сороки, представленные вместе» (монг. *Keriyen-u kele ba šayačayai-yin kele medeku sudur qamtuda orušiba*) [Keriyen-u šayačayai-yin sudur], мы находим фрагменты, сходные с содержанием первых двух из рассмотренных ранее текстов. В целом содержание этих текстов совпадает, но обращает на себя внимание такая особенность этого сводного текста, как отражение социальной иерархии того общества, в котором они были востребованы. Это явно проявляется в таких описаниях примет, связанных с воронами: «Если [прокричит] «хайна-хайна», то



для власти [будет означать] спокойствие. Ночью не издают звуки, но, если прокричит (закаркает), какому-то хану будет плохо» [Keriyen-u šayačayai-yin sudur: л. 3b].

В той части сводной сутры, где описываются приметы, связанные с сорокой, наглядно просматривается буддийская составляющая, что прослеживается в следующих строках: «Если [прокричит] с востока, то приедут ламы и нойоны» (монг. *bariyun-eče dongyudbasu blam-a ba noyad irekü:*) [Keriyen-u šayačayai-yin sudur: л. 6b], «Если [прокричит] с юго-востока, то явится лама (монах) в красном одеянии, отыщется и скот, и имущество» (монг. *baraγun emün-e жүг-eče dongyudbasu ulayan debeltei blam-a bayši irekü ed mal olduqu.*) [Keriyen-u šayačayai-yin sudur: л. 9a] и далее: «Если [прокричит] с северо-запада, то будут болезни» [Keriyen-u šayačayai-yin sudur: л. 7a]. Средством, способным оказать помощь при болезнях, являются молитвы, которые следует произносить: «Начитывай [молитвы] Дара Эхэ (или Таре) и [Обладающей] белым зонтом (или Ситатапатре)» (монг. *dar-a eke čaγan šikürtü ungši*) [Keriyen-u šayačayai-yin sudur: л. 7a]. Речь идет о молитвенных текстах, обращенных к женским божествам буддийского пантеона – Таре (от санскр. *Tāra* ‘Спасительница’) и Ситатапатре (от санскр. *Sitapatra* ‘Тара, обладающая белым зонтом’). Здесь также предписывается совершить обряд вознесения тринадцати воскурений, чтобы божества-покровители проявили заботу и милосердие. В случае несчастья, беды (монг. *γai bolqu*) сказано, что следует читать тексты Праджняпарамиты – сочинения, содержащие разъяснение доктрины о запредельной или совершенной мудрости.

Несмотря на то, что установить первоисточники проанализированных текстов пока представляется сложным, можно предположить, что одним из них может быть сочинение из состава канонического свода «Данджур» под названием «О криках вороны» или «Исследование звуков, [издаваемых] вороной» (санскр. *kākajariti*, тиб. *bya-rog-gi skad brtag-par bya-ba*), в котором кратко излагается индийский метод гадания по крику вороны (см. [Laufer 1914, 7–30]). Примечательно, что Б. Лауфер в своей статье, посвященной гаданиям по птицам у тибетцев, упоминает и сороку как одну из птиц, знающих будущее [Laufer 1914, 31].

Тексты примет, связанные с времяисчислением и календарем

Знакомство с содержанием текстов примет, связанных с птицами, демонстрирует, насколько важно было уметь не только ориентироваться в пространстве, на местности, но и правильно определять отрезок времени дня и ночи, устанавливая час в сутках. Для того чтобы найти правильный ответ, необходимо было точно представлять, в какое время суток произошло то или иное событие. В этой связи следует сказать несколько слов о том, как определяли кочевники время дня и ночи. Отметим, что повсеместно в текстах упоминается время суток, которое определяется по привязке к животному: например, «в час мыши» (монг. *quluγun-a čay-tu*), «в час коровы (или быка)» (монг. *iker čay-tu*) и т.д. Названия месяцев указы-



вают на лунно-солнечный календарь, основанный на 12-летнем животном цикле, получивший распространение среди тувинцев вместе с буддизмом [Тувинцы 2008, 120].

В этнографической литературе вопрос о способах определения дневного времени по движению солнечного луча по внутренним частям конструкции традиционного жилища кочевников монголов описывался Н.Л. Жуковской [Жуковская 1988, 35], о точке отсчета в делении суток писала Э.П. Бакаева [Бакаева 1997, 98–99]. Все исследователи отмечают, что сутки у монголов делились на 12 двойных часов [Бакаева 1997, 98; Скородумова 2004, 58].

Что касается рассматриваемых текстов, то наше внимание привлекло еще одно сочинение, связанное с криками вороны и сороки, в котором разъясняются такие основополагающие моменты, как определение времени суток, содержатся указания относительно того, какие месяцы в году и какие дни бывают неблагоприятными (монг. *qar-a* букв. ‘черные’). Это сочинение имеет заглавие «Протяженность времени дня и ночи» (монг. *Edür söni-yin čay-un kemjiy-e: Keriy-e šayačayai-yin kele medeku bičig orušiba*) [Keriy-e šayačayai-yin bičig]. Помимо этого, в нем дается описание того, какие месяцы какого времени года рассматриваются «черными» (т.е. неблагоприятными), а также какие дни и даже часы в сутках могут быть «черными» или неблагоприятными. Включение перечисленных фрагментов в данное сочинение делает его очень ценным источником традиционной культуры тувинцев, которые пользовались этим и подобными текстами, своего рода справочником (мини-энциклопедией) знаний примет на основе тонких наблюдений над окружающей природой. Из него мы, в частности, узнаем, что:

«В [продолжение] шести месяцев **весны** и **осени** часы [речь идет о сдвоенных часах] определяются так: “Когда восходит солнце, это час зайца, когда солнце взошло (когда рассвело), это час дракона, час перед полуднем – это час змеи, полдень – это час лошади, когда минует полдень, наступает час овцы, когда солнце клонится к закату, это час овцы, солнце перед заходом – час обезьяны, когда солнце заходит, это час курицы, перед появлением звезд – час собаки, когда появляются звезды (при наступлении сумерек), это час свиньи, полночь – это час мыши, после полуночи час коровы, когда рассветает, это час тигра. В три **летних** месяца, когда восходит солнце, это час дракона, рассвет – час тигра, когда солнце взошло, то это час зайца, когда солнце взойдет высоко, это час дракона, перед обедом час змеи, полдень – это час лошади, солнце клонится к закату – это час овцы, солнце перед заходом – час обезьяны, когда солнце на заходе – час курицы, перед появлением звезд – час собаки, когда появляются звезды, это час свиньи, полночь – это час мыши, забрезжил рассвет – это час коровы. В три **зимних** месяца, когда восходит солнце, это час дракона, когда солнце взошло, это час змеи, в полдень – час лошади, когда минует полдень, наступает час овцы, солнце заходит – это час обезьяны, перед появлением звезд – час курицы, когда появляются звезды, это час собаки, перед полу-



ночью час свиньи, полночь – это час мыши, после полуночи – час коровы, когда забрезжил рассвет, это час тигра, на рассвете, когда начинает светать, это час зайца» [Keriy-e šayašayai-yin bičig: л. 1b–2b].

Дальнейшее рассмотрение текстов показало, что значение придается цвету оперения залетевшей в дом птицы, при этом не менее важно знать, в какой именно день месяца произошло это событие. Так, в тексте «23 приметы» мы находим такие описания:

«[О том,] какая птица залетит в дом. Если в день мыши в дом залетит птица с синим, черным или желтым оперением, то будет прибыль, если оперенье белого цвета, то умрет человек. Если в день коровы в дом залетит птица с синим, белым или желтым оперением, то будут страдания от злословия и смерти, если с черным оперением, то оскудеет скот. <...> Если в день зайца в дом залетит птица с синим, черным или красным оперением, то будет опасность от злословия или же случится пожар, но если оперенье будет желтого или серого цвета, то испытаешь радость» и т.д. [23 үјел: л. 1b–2a].

Таким образом, человек при распознавании той или иной приметы, а значит, и решения какой-либо проблемы, волновавшей его, мог воспользоваться знаниями, содержащимися в подобных сочинениях, вооружиться ими и, основываясь на опыте, который давал традиционный образ жизни (скотоводство, охота), найти соответствующее решение, отгадку.

Как показывают рассмотренные тексты, в приметах даются отсылки на поведение птиц, которые часто встречались в окружающей природе. В данном случае – это сорока и ворона.

Все привлеченные тексты представляют большой интерес в первую очередь для этнографов, но следует признать, что материалы, содержащиеся в них, будут интересны фольклористам и литературоведам.

Выводы

Приметы, связанные с птицами, а также основанные на них системы гадания, имеют древние корни, являются результатом наблюдений кочевников-скотоводов над природой, окружающим миром, представляют собой своего рода способ его познания и комментирования происходящих в нем событий, т.е. отражают мировосприятие и мировоззрение народа. Они складывались на протяжении веков, в них содержатся универсальные формулы, описание явлений природы, связанные с поведением птиц (сороки, вороны), а также разъяснения, вскрывающие закономерности в происходящих в этом мире событиях. Этим объясняется устойчивость этих формул в устной традиции, получившей письменную фиксацию, а в дальнейшем заимствованной буддийскими проповедниками, включившими эти образцы в состав текстов с приметами и гаданиями.

Следует различать пророческие приметы, а также приметы, для которых, помимо примечания того или иного явления, характерна воспитательная функция, выраженная формулой предостережения. Как выясняется, важное место в приметах отводится семантике цвета одежды, масти



скота (домашних животных), цвету оперенья птиц.

Дальнейшее изучение представленных в данной работе текстов позволит сделать выводы обобщающего характера относительно индо-тибетских заимствований в монгольскоязычной литературе.

ИСТОЧНИКИ

1. Sibayun-u sudur – Sibayun-u dayun-u šinjün-u sudur (‘Сутра распознавания голосов птиц’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр М-194. 3 л.
2. Šayašayai-yin kele – Šayašayai-yin kele medekü sudur (‘Сутра знания языка сороки’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр 3-10. 4 л.
3. Keriyen-u šayašayai-yin sudur – Keriyen-u kele ba šayašayai-yin kele medeku sudur qamtuda orušiba (‘Сутра знания языка вороны и языка сороки, представленные вместе’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр М-11. 12 л.
4. Keriy-e dongyudqu, šayašayai šayšiqu – Keriy-e dongyudqu ba: šayašayai šayšiqu-yi šinjikü anu (‘Распознавание карканья вороны и стрекотания сороки’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр М-31. 1 л.
5. Keriy-e šayašayai-yin bičig – Edür söni-yin čay-un kemjü-e: Keriy-e šayašayai-yin kele medeku bičig orušiba (‘Отрезки времени дня и ночи. Письмо знания языка вороны и сороки’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр М-21. 8 л.
6. 23 үјел – 23 үјел orušiba (‘23 приметы’). – Монгольский фонд Национального музея РТ. Шифр М-339. 11 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. К вопросу об особенностях лунно-солнечного календаря у калмыков // Степь и Кавказ (культурные традиции). Труды Государственного Исторического музея. Вып. 97. М.: ГИМ, 1997. С. 93–99.
2. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М.: Наука, ГРВЛ, 1988. 196 с.
3. Митруев Б.Л. О фрагменте монгольского перевода «Заново переведенных “Записей нефритовой шкатулки” для разных дел» из Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва // Монголоведение. 2019. № 4. С. 751–813.
4. Очирбат Д. Мэргэ, төлгө (‘Гадания и предсказания’). Улан-Батор: Улсын хэвлэлийн газар, 1990. 151 с.
5. Сарыылдыг өгбениң алдын үүжези (Орус Кууларның 100 чыл оюнга) (‘Драгоценное наследие мудрого старца’ (к 100-летию Куулара Оруса Донгур-ооловича): фольклорно-исторические материалы и воспоминания). Кызыл: Тываполиграф, 2016. 240 с.
6. Скородумова Л.Г. Монгольская астрология Дзурхай. Улан-Батор: Бемби Сан, 2004. 102 с.
7. Тувинцы // Тюркские народы Восточной Сибири / Отв. ред. Д.А. Функ, Н.А. Алексеев; сост. Д.А. Функ. М.: Наука, 2008. С. 19–261.
8. Тугутов А.И. Монгольская мантика // Восток (Oriens). 2011. № 3. С. 26–37.



9. Laufer B. Bird Divination among the Tibetans (Notes on Document Pelliot No. 3530, with a Study of Tibetan Phonology of the Ninth Century) // *T'oung Pao*. Vol. 15. No. 1, 1914. P. 1–110.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Laufer B. Bird Divination among the Tibetans (Notes on Document Pelliot No. 3530, with a Study of Tibetan Phonology of the Ninth Century). *T'oung Pao*, vol. 15, no. 1, 1914, pp. 1–110. (In English).

2. Mitruv B.L. O fragmente mongol'skogo perevoda "Zanovo perevedennykh "Zapisey nefritovoy shkatulki" dlya raznykh del" iz Natsional'nogo muzeya imeni Aldan-Maadyr Respubliki Tyva [About a Fragment of the Mongolian Translation of "Newly Translated "Records of a Jade Box" for Various Cases" from the National Museum Named after Aldan-Maadyr of the Tyva Republic]. *Mongolovedeniye*, 2019, no. 4, pp. 751–813. (In Russian).

3. Tugutov A.I. Mongol'skaya mantika [The Mongolian Mantle]. *Vostok (Oriens)*, 2011, no. 3, pp. 26–37. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bakayeva E.P. K voprosu ob osobennostyakh lunno-solnechnogo kalendarya u kalmykov [To the Question of the Peculiarities of the Kalmyks Lunisolar Calendar]. *Step' i Kavkaz (kul'turnyye traditsii)*. *Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya* [The Steppe and the Caucasus (Cultural Traditions). Proceedings of the State Historical Museum]. Moscow, State Historical Museum Publ., 1997, is. 97, pp. 93–99. (In Russian).

5. Tuvinty [Tuvans]. Funk D.A., Alekseyev N.A. (comp.), Funk D.A. (ed.). *Tyurkskiye narody Vostochnoy Sibiri* [The Turkic Peoples of Eastern Siberia]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 19–261. (In Russian).

(Monographs)

6. Ochirbat D. *Mjergje, tolgo* [Divination and Predictions]. Ulan-Bator, Ulsyn hjev-ljelijn gazar, 1990. 151 p. (In Mongolian).

7. *Saryyldyg ogbeniñ aldyn yzhezi (Orus Kuularnyñ 100 chyl ojunga) ('Dragot-sennoye naslediyе mudrogo startsa' (k 100-letiyu Kuulara Orusa Dongur-oolovicha): fol'klorno-istoricheskiye materialy i vospominaniya)* [Precious Heritage of the Wise Old Man' (to the 100th Anniversary of Kuular Orus Dongur-oolovich): Folklore-historical Materials and Memoirs]. Kyzyl, Tyvapoligraf Publ., 2016. 240 p. (In Tuvan).

8. Skorodumova L.G. *Mongol'skaya astrologiya Dzurkhay* [The Mongolian Astrology Dzurkhay]. Ulan-Bator, Bembi San Publ., 2004. 102 p. (In Russian).

9. Zhukovskaya N.L. *Kategorii i simbolika traditsionnoy kul'tury mongolov* [The Categories and Symbols of the Traditional Culture of the Mongols]. Moscow, Nauka. Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1988. 196 p. (In Russian).



Музраева Деляш Николаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, источниковедение, каталогизация, текстология, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8619-9369

Delyash N. Muzraeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Dr. Sc. (History), Associate Professor, Leading Researcher of the Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, source study, cataloging, textology, 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 вторая*

Аннотация. Бестиарий калмыцкой басни XX столетия, как выясняется, характеризуется узнаваемыми зверями (волк, лиса, заяц, медведь, верблюд, черепаха и др.), птицами (орел, ласточка, журавль, аист, гуси и др.), рыбами (сом, щука, ерш и др.), насекомыми (червяк, муха, муравей и др.), разными гадами (змея, лягушка и др.) или домашними животными (бык, корова, овца, козел, лошадь, петух, куры, собака, кошка и др.). Недостаточная изученность объекта исследования определяет его актуальность. Предметом данного исследования на примерах избранных произведений С. Каляева, М. Ханинова, П. Дарваева, Б. Джимбинова являются, во-первых, редкий для калмыцкой басни бестиариальный материал (крот, рысь, осел), во-вторых, аполог как краткая форма анималистической басни калмыцких авторов. Целью статьи стало выявление новых героев и конфликтов, формы и содержания аполога, дидактических формул, авторских интенций. В результате в историко-литературном ракурсе рассмотрены особенности иносказательной поэтики басни и аполога калмыцких поэтов, раскрыты общие и различные стратегии и тактики в сравнительно-сопоставительном аспекте басен о кроте С. Каляева и Эзопа, И. Дмитриева, В. Жуковского, Г. Чимитова, басен о собаке и лисице Б. Джимбинова и Эзопа, Лафонтена, И. Крылова, А. Сумарокова, Ф. Кривина. Русский перевод произведений калмыцких баснописцев показал, с одной стороны, близость к оригиналу, с другой – привнесение новых деталей и смысловых акцентов конечной морали в оценке сплетни, глупости, самозванства, несправедного суда.

Ключевые слова: описательная поэзия; дидактические жанры; бестиарий; бестиариальный материал; калмыцкая басня; калмыцкий аполог; поэтика; традиция; фольклор.

R.M. Khaninova (Elista)

The Bestiary of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature

Article Two**

Abstract. The bestiary of the Kalmyk fable of the twentieth century, as it turns out, is characterized by a host of recognizable animals (wolf, fox, hare, bear, camel, turtle,

* 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” (state registration number АААА-А19-119011490036-1)



etc.), birds (eagle, swallow, crane, stork, geese, etc.), fish (catfish, pike, ruff, etc.), insects (worm, fly, ant, etc.), various reptiles (snake, frog, etc.) or pets (bull, cow, sheep, goat, horse, rooster, chickens, dog, cat, etc.). Dearth of research in that regard determines the relevance of studying the bestial images. The subject of this study (based on the examples of selected works by S. Kalyaev, M. Khoninov, P. Darvaev, B. Jimbinov) involves, firstly, rare bestial material (mole, lynx, donkey), and, secondly, apologue as a short form of the animalistic fable of Kalmyk authors. The purpose of the article was to identify new heroes and conflicts, the form and content of an apologue, didactic formulas, author's intentions. As a result, in historical and literary perspective, the features of the allegorical poetics of fable and apologue by Kalmyk poets are considered, general and various strategies and tactics are revealed in the comparative aspect of the fables about the mole by S. Kalyaev and Aesop, I. Dmitriev, V. Zhukovsky, G. Chimitov, the fables about the dog and fox by B. Jimbinov and Aesop, Lafontaine, I. Krylov, A. Sumarokov, F. Krivin. The Russian translation of the works of the Kalmyk fabulists showed, on the one hand, proximity to the original, on the other – the introduction of new details and semantic accents of the ultimate morality in the assessment of gossip, stupidity, imposture, unjust judgment.

Key words: descriptive poetry; didactic genres; bestiary; bestiariial material; Kalmyk fable; Kalmyk apologist; poetics; tradition; folklore.

У калмыцких поэтов есть опыты как в жанре басни (обычно большого объема), так и в жанре аполога (краткой басни малого объема) с сохранением традиции национальной версификации, иногда с включением «лесенки». Сюжет калмыцкой басни основан на национальном фольклоре монголоязычных народов – мифе, сказке, предании, пословице, поговорке, загадке, а также обращен к современной действительности [Ханинова 2018]. «Бродячие сюжеты» транслируют национальный колорит в калмыцких баснях, трансформируя темы и мотивы, коды и символы, проецируя быт, обычаи и культуру. Зоонимы, как правило, не имеют человеческих имен. Типажи, с одной стороны, соответствуют зоологическому поведению, нравам и повадкам, с другой – являют аллегорические фигуры и жанровые сцены. Обращение к русской басенной традиции XIX в. опосредованно знакомит калмыцких авторов с европейскими аналогами (Эзоп, Лафонтен), менее востребована советская басня. В то же время нет пародийных образцов, структурного и семантического переигрывания басенных текстов.

Санджи Каляев (1905–1995) отдал дань в начале творческого пути сатирическим штудиям: антиклерикальная басня «Бөөргэ Жоһа гелң» («Бериков Джога-священник») и шарады-загадки («Тежгин үгмүд» = «Иносказательные слова»), вошедшие в его книгу «Стихэн социализмин делдлхнд» («Стихи созиданию социализма», 1932) [Колэн 1932], а затем с некоторой правкой переизданные в первом томе собрания сочинений [Калян 1980].

Каляевское стихотворение «Сохр-номн» («Крот», 1964) вводит новый бестиариальный материал в зоопарк калмыцкой басни – крота. Калмыцкое именование этого животного имеет два написания: «сохр номн» [Жижян



1995, 170] и «сохр нумн» [Калмыцко-русский словарь 1977, 456; Манджикова 1995, 68]. По-монгольски «крот» – «сохор номин» [Большой академический монгольско-русский словарь 2001, 111].

В калмыцком именовании животного есть определение слепоты: «сохр» – «слепой» [Калмыцко-русский словарь 1977, 456]. Ср. в русских диалектных названиях (слепец, слепой, слепух, слепушок, слепушонок) [Гура 1997, 262]. Как известно, у кротов зрение неразвито, они едва различают свет от тьмы, большинство из них ведет подземный образ жизни, активно в ночные часы или круглосуточно, копают туннели. «В космогоническом плане крот ассоциируется с подземным царством и миром мертвых, поэтому, как и ряд других подземных животных, крот – символ смерти и, по законам Моисея, относится к “нечистым животным”» [Орел 2008, 141]. Этот хтонический персонаж редко встречается в калмыцком фольклоре. Миф «Сохр номин күсл» («Мечта крота») объясняет, почему это животное до сих пор остается слепым: «Эн аң сохрчн. Эн тегэд сөөнь дуусн зун нүк малтхла өр цээтл, тегэд энүнд нүдн орхм гисн заята юмнчн. Бурхнь тиигж заяж.

Не, эн көөрк, мел өр цээтл йирн йисн нүк малтад, өр цээхэд, зуудгч нүкэн эс күцэж чаддгчн, тегэд сохр бээхэд бээдг. <...> Этот зверек слеп. Свыше предопределено было ему: если до рассвета за ночь он выроет сто ямок, то к нему вернется зрение. Так предопределил бурхан.

И он, бедненький, до рассвета успевает вырыть девяносто девять ямок, а сотую – не успевает, поэтому остается слепым» [Мифы, легенды... 2017, 80–81]. Здесь нет объяснения, почему крот слеп.

Ср.: «по русскому поверью, Бог ослепил крота за то, что он копал землю на Благовещение», согласно русской легенде, «Бог пообещал дать кроту глаза тогда, когда он выроет столько бугров, сколько звезд на небе. Поэтому кроты до сих пор роют землю» [цит. по: Гура 1997, 262].

Несколько калмыцких загадок характеризуют внешний облик, силу и род деятельности: «Нүдн уга нөкчүр. (Сохр номн). Роющий проходчик без глаз. (Крот)»; «Һазр дораһур хаха гүүж. (Сохр номн). Под землей бегают свинья. (Крот)»; «Бөк күн хойр дертэ. (Сохр номн). У силача две подушки. (Крот)» [Пословицы, поговорки... 2007, 536]. В третьей загадке сравниваются расширенные передние лапы крота, напоминающие лопаты, чтобы рыть и отгребать почву.

«В славянском фольклоре крот также ассоциируется с часто грешившим человеком» [Орел 2008, 141]. «Народные легенды связывают происхождение крота с человеком, часто с согрешившим» [Гура 1997, 263].

С. Каляев сравнил с кротами сплетников, видящих окружающий мир через замочную скважину, отсюда абберация их зрения. Кротовой норой становятся дома. Поэтому название басни в кавычках метафорически характеризует таких людей-кротов. С самого начала поэт определяет крота как странное ночное животное, которое заявляет, что короткой летней ночью сделает во сто раз больше: «Соньн жигтэ юмн / Сөөни сохр-номн / Зуни ахр сөөд / “Зун үлэр һарһнав” – гиж» [Каляев 1965, 6]. Авторское недо-



умение объясняется тем, что он считает работу крота бесполезной, которой некому восхищаться; тем не менее, среди людей найдутся подобные кроту: «Керг уга көдлмшт / Кен түүнд бахтх; / Болв, оln-дунд / Бас тиимнь – олдх» [Каляев 1965, 6]. Их пустопорожние разговоры тратят чужое время, затрудняют жизнь других людей. Языком без костей («яс уга келэр») такие «кроты» будоражат людей, устраивая базар. Использование словосочетания «язык без костей» указывает на калмыцкую поговорку: «Келнэ махнд ясн уга. В языке нет кости» [Калмыцко-русский словарь 1977, 292].

Среди таких пустомелей поэт называет двух антигероев – Шалдр и Балдр. Их имена становятся нарицательными. Так, «шал» означает «болтовня» (Шалдр – Болтун), другое значение слова «шал» в устной форме – «бесплодный» [Калмыцко-русский словарь 1977, 661]. Слово и имя «балдр» – «полукровка, помесь» [Калмыцко-русский словарь 1977, 79; Монраев 2007, 139]. Семантика этого имени в басне неясна, указывает, вероятно, на противоречивую природу человека. Шалдр и Балдр смотрят в замочную скважину и спешат всем поведать об увиденном, заваливая бумажной перепиской. Так, для подтверждения одной убийственной новости в степи они ссылаются на Лошадь и Верблюда, на то, что об этом можно спросить и у колес телеги. Этой деталью автор напоминает о калмыцкой поговорке: у лгуна свидетели рядом («Худлчин герчнь хажуднь») [Пословицы, поговорки... 2007, 536]. Другим примером, как малое характеризует человека, стал диалог о том, что необходимо приветить Манджи Эрдниева, подарившего вчера Санджи карандаш с резинкой наверху. Это вызывает сомнение собеседника в правдивости новости, поскольку человек, у которого не выпросишь зимой снега, вдруг даром отдал карандаш. В ответ слышит, что вряд ли это собственный карандаш Манджи, вероятно, чужой. И эта пустячная новость, разлетается, будоражит людей. Фразеологизм «хорха көндэж» («возбудить желание») [Фразеологический словарь 2018, 239] (букв. “тронуть червя”) метафорически развернут поэтом: «Хотна эмт шуугулж, / Ховин хорха көндэж» [Каляев С. 1965, 7] («тронул червя сплетен»). Сколько бед приносят сплетни, черня и пороча людей, укорачивая жизнь («Харадан бээсиг будад, / Хажуднь суусиг хавчулад, / Нернднь немр өгэд, / Наснднь һас цокад»), останавливая нужные дела, считает баснописец, напоминая в подтексте о калмыцких пословицах и поговорках на эту тему: «Ховд үнн уга, / худлд сэн уга. В сплетне нет правды, во лжи нет добра», «Худлчиг хов дахдг. У лжи ноги коротки (букв. лжеца сопровождает сплетня)» [Калмыцко-русский словарь 1977, 591], «Күүнэ келнд күр чолун чигн хамхрдг. От человеческого языка трескается даже бульжник», «Маян шарх эдгдг, үгин шарх эдгдг уга. Рана от плети излечивается, рана от слов не излечивается» [Котвич 1972, 79].

Поэтому после риторических вопросов автор восклицает: «Нүкн уга оньсмуд / Нүл болтха!.. кегдхш. / Айстан сунсн амсмуд / Амһалдг хазар олдхш» [Каляев 1965, 7] («Нельзя сделать грешными замки без отверстий. На болтливые рты не найти уздечки»). Но он призывает бороться со сплетниками, считая, что меч может одолеть их, только дайте точило: «Засгин



месе даах: / Зуг, бүлү өгтн, бүлү!» [Калян 1965, 7]. Упоминание меча отсылает к фразеологизму, характеризующему язык («Келнь ханурас хурц. Язык его острее лезвия») [Фразеологический словарь 2018, 107], и к поговорке: «Келн үлдд орхнь хурц. Язык острее меча; Хов – утх, / Хорн – жид. Сплетни – нож, / Яд – копьё» [Пословицы, поговорки... 2007, 255, 522]. Холодным оружием баснописец метафорически обозначает сатиру, острою которой призвана искоренять людские недостатки. Таким образом, в конце басни авторская сентенция прямолинейна, он не возвращается к началу текста, к зооперсонажу; его произведение включает представителей фауны и мира людей. Стихотворение структурировано 22 катренами, организованными разными видами анафоры – парной, сплошной, перекрестной рифмовкой, риторическими фигурами, диалоговой формой, фразеологизмами, метафорами.

Напротив, в басне И.И. Дмитриева (1760–1837) «Рысь и Крот» хищница жалеет бедного слепца, с утра до вечера спящего или зевающего, ни о чем не рассуждающего, в то время как она готова пересказать ему все, что видит вокруг. Крот с иронией прерывает рассказ болтуни: «Утешно ль зрячим быть для ужасов таких? / Довольно и того, что слышал я об них» [Русская басня XVIII и XIX века 1949, 234].

У В.А. Жуковского (1783–1852) басня «Сурки и крот» начинается с морали: «Свои нам недостатки знать / И в недостатках признаваться – / Как небо и земля; скорей от бед страдать, / Чем бед виною называться!» [Русская басня XVIII и XIX века 1949, 295]. Услышав, как играют в жмурки, крот выполз из норы и стал играть с сурками. Когда же выпало ему ловить, обиделся на предложение сурков не давить его глаза повязкой, потребовав стянуть потуже, так как все видно.

Мораль этой басни перекликается с моралью басни Эзопа «Крот». Когда крот однажды сказал своей матери, что прозрел, она, проверив, пожурила его: он не только зрения не получил, но еще и нюх потерял. «Так иные хвастуны обещают невозможное, а сами оказываются бессильными и в малом» [Эзоп 2001, 243].

Ср. стихотворение бурятского поэта-баснописца Гунги Чимитова (1924–2014) под названием «Крот» в русском переводе А. Щитова. В отличие от калмыцкой басни здесь аллегория человека-крота передана иными средствами. Характеристика крота подчеркивает его старый возраст, одинокий образ жизни, ворчливость, брюзжание, неприятие окружающего мира. «В норе угрюмой круглый год / Живет ворчливый старый Крот. / Вокруг Крота кипит работа, / Но у него одна забота: / Пусть трудится лесной народ – / Охает всё брюзжащий Крот» [Антология литературы Бурятии 2010, 160]. На всякое действие зверей (строительство дома, моста, увеличение поголовья скота, богатый урожай) у крота негативная вербальная реакция в диалоговой форме: «Везде разруха, недостачи, / Все в мире ложь и суета, / Вас ждут сплошные неудачи, – / Лишь это слышат от Крота» [Антология литературы Бурятии 2010, 160]. Мораль басни передана в конце также авторской сентенцией: «Но хочет иль не хочет Крот, / А жизнь как



шла, так и идет» [Антология литературы Бурятии 2010, 160]. Бурятский баснописец не акцентирует природную слепоту животного, поскольку в бурятском наименовании «мана хоходор» уже есть определение незрячести «хоходор», тем и определяется нежелание крота принять создающий мир. Поэтому выбор главного зооперсонажа отвечает теме басни.

В зверинец калмыцкой басни Михаил Хонинов (1919–1981) ввел рысь: по-калмыцки «шилүсн» [Калмыцко-русский словарь 1977, 673; Манджилова 1995, 84], в гендерном плане рысь-самец – «эр шилүсн», рысь-самка – «эм шилүсн» [Калмыцко-русский словарь 1977, 673]. В национальном фольклоре рысь является редким зверем. Так, в эпосе «Джангар» «фигурируют “три могучих” – лев (арслн), медведь (отг) и барс. <...> Общими наименованиями для диких животных и зверей являются аң гөрэсн, хортн ‘хищники’, хумстн ‘когтистые’» [Пюрбеев 2015, 44].

Басня М. Хонинова «Умелый вор» (1979) в переводе Лазаря Шерешевского, не будучи опубликованной в 1970-е гг., сохранилась в семейном архиве калмыцкого писателя. Сюжет хониновской басни, с одной стороны, традиционен: звериный суд, частый в фольклоре и литературе [Фрейденберг 2007, 142]. Рысь, задравшую десяток овец, прокурор-медведь приговорил к тюремному заключению. С другой стороны, как выясняется из диалога зайца с ежом, есть другие хищники на воле: заяц услышал, как волк бахвалился, что сгубил тысячи овец, а рыси поделом – пусть не ворует, коль не знает в этом толк. Заяц и собрался донести прокурору о волк-убийце. Еж пытался вразумить правдолюба: «– Для волка кары ты решил добиться?! / Подумать можно – рос ты не в лесу! / Идти к медведю с жалобой на волка? / Да если волк барана загрызет, / Медведю-прокурору втихомолку / Кусочек самый лучший отнесет!» [Хонинов 1979]. Заяц в недоумении: ведь рысь наказана по суду. И на это нашлось объяснение мудрого ежа: «– Самонадеянна уж больно рысь: / Не хочет соблюдать медвежьих правил: / Коль что урвал – с медведем поделись!» [Хонинов 1979]. И вновь заяцье удивление: «Да ведь медведь в рот не берет мясного!» [Хонинов 1979]. Еж заметил: «Открыто – нет, а потихоньку – да!» [Хонинов 1979]. Действительно, в природе медведь всеяден. Мораль басни вынесена в конец: «И от порядка этого лесного / Не знает заяц убежать куда!» [Хонинов 1979]. Поэтика заглавия стихотворения «Умелый вор» также способствует выявлению авторской интенции.

«В психологическом плане такие качества рыси, как непримиримость, кровожадность, агрессивность, коварство были перенесены на человека и стали характеристиками людей определенного типа» [Орел 2008, 213]. Вопреки расхожему представлению в фольклоре о глупости волка, в этой басне серый хищник умен и хитер. Еж, имеющий в фольклоре монгольских народов репутацию мудрого советчика, наставника [Убушиева 2021], сохраняет эту особенность и в хониновской басне.

В бестиарии калмыцкой басни сайгак, на удивление, тоже редкий персонаж несмотря на то, что представляет степную фауну региона. «Сайгак-прыгун» в русском переводе А. Внукова, опубликованный в сатирической



книжке М. Хонинова «Хавал-бахвал» (1973), развивает тему самозванства. В названии басни определение «прыгун» актуализирует характеристику карьериста, рвущего к своей цели. «Сайгаку-прыгуну / стать первым лестно, / С вершины / наплевать на всех / ему, / Ему бы лишь занять / повыше место, / Он места / не уступит никому» [Хонинов 1973, 23]. В этой борьбе сайгак не терпит соперничества: «Теперь он там – / над всем сайгачьим стадом, / Рога / навстречу братьям повернул, / Чтоб ни один сайгак / не стал с ним рядом, / Чтоб ни один / с вершины не столкнул» [Хонинов 1973, 23]. Иллюзорность его власти подтверждается смещением с кургана, на который взлетел рогаль: «Откуда ни возьмись / владыка местный – / Орел / на самозванца налетел! / Тут наш сайгак-рогаль – / вожак сайгачий – / Почувствовал удар / и в тот же миг / Слетел с кургана, / как футбольный мячик, / И где-то под вершиною / затих...» [Хонинов 1973, 23–24]. Сравнение с футбольным мячом вносит в произведение современный элемент, а сравнение опущенных сайгачьих рогов с мечом сраженным передает поражение вожака, оставшегося без стада. «Стоит рогаль, / безмолвьем окруженный, – / Сородичи покинули его. Обида запеклась / в глазах печальных, / Остался он один / на целый мир...» [Хонинов 1973, 24]. Слепая гордость не дала ни чести, ни добра. Сентенция развенчивает самозванца: «Без подчиненных – / выскочка-начальник, / Без армии – / бездарный командир...» [Хонинов 1973, 24].

Присутствие представителей степного ландшафта (сайгаки, орел), топографический локус (курган), описание поведения животных и птицы придают жанровой сценке национальный колорит.

Тема самозванства продолжена в хониновской басне «Хар һалзн бүрү» (букв. «Черно-лысый бычок-двухлетка», 1967). Подкармливая сеном двухлетнего бычка, волы надеялись, что со временем он подрастет, поумнеет, перестанет задирааться и драться с ними, станет трудиться. Но тот пожелал отправиться им на мясокомбинат, потому что план по мясу не выполняется, начальник в затруднении: «Шулуһар комбинат ортн, / Шууган ик болжана – / Махна зура күцлго, / Мана ахлач түржәнэ» [Хоньна 1976, 96]. Волы, пытаясь вразумить зарвавшегося подопечного, стали спрашивать его, кто же тогда будет возить ему корм, если он отправит их на мясо, или он собирается получить медаль, как племенной бык? Позднее ветеринар, поняв, что не справится с таким скотом, кастрировал его. В итоге кастрата-бездельника раньше всех отвезли на комбинат. Калмыцкие поговорки характеризуют таких животных: «Му бух толһа деерән шора цацдг. Плохой бык-производитель посыпает пылью свою голову. Хар болсн гелнҗгэс зээл, бух йовсн царас зээл. Избегай гелнонга, перешедшего в миряне, избегай вола, бывшего быком-производителем» [Калмыцко-русский словарь 1977, 124]. Так эти поговорки влияют на басенный сюжет и на типаж заглавного персонажа. Необузданных хулиганов, подобных такому бычку, хватает и среди людей, заключает автор: «Әср бүрүлэ әдлн / Әмтн дундчн бээнэ» [Хоньна 1976, 98].

В переводе А. Внукова история бычка, с одной стороны, оброста-

ет новыми деталями (отдельная кошара, опытный пастух, особая еда), с другой – утрачивает мотив кастрации животного: «Так расправляется / со всеми, / Что мнение одно / у всех: / Не оставлять его / на племя, / А отправлять / в колбасный цех! / Закончилась / в цеху колбасном / Карьера / глупого быка...» [Хонинов 1973, 35]. Мораль в «Выдвиженце» прямолинейна: «Возиться с дураком / опасно: / Терпенье портит / дурака!» [Хонинов 1973, 35].

Ср. с басней бурятского поэта Г. Чимитова «Скакун» (пер. М. Макарова), в которой колхозный конь, признанный районным чемпионом на скачках, благодаря поборникам пустой «заботы» лишился всяческой работы, жирел в конюшне. «И где тут скачки – к водопою / Ветврач водить строжайше запретил» [Антология литературы Бурятии 2010, 160]. Мораль автора фокусирует мир людей: «Подобное с людьми бывает тоже: / Иные в громкой славе – на скакуна похожи» [Антология литературы Бурятии 2010, 160].

Среди стихотворных жанров иносказательной типологии в калмыцкой поэзии помимо басни есть аполог. Так, например, краткие басни Михаила Хонинова, Петра Дарваева, Бемби Джимбинова по своей структуре и содержанию близки к аполлогу простыми узнаваемыми ситуациями, животными и растениями, двухчастной композицией – выведением общего суждения из конкретного примера, аллегорией и понятным поучением [Иванюк 2018, 20].

Если верблюд в калмыцкой басне частый персонаж, то осел (калм. элжгн) [Калмыцко-русский словарь 1977, 697; Манджикова 1995, 85] упоминается реже. Характеристика осла в калмыцких пословицах и поговорках полна иронии в отношении его ума и поведения: «элжгнэ сүл һазрт күрсн цагт погов. когда хвост осла коснется земли = когда рак свистнет; элжгниг чикэрнь таньдг, эргүг үгэрнь меддг погов. осла узнают по ушам, а глупого – по его словам; элжгн тарһларн, эзэн ишклдг посл. когда осел поправляется, то он лягает хозяина» [Калмыцко-русский словарь 1977, 697]. В пословице ойратов Синьцзяна подчеркиваются глупость и упрямство животного: «В уши осла сыпать песок или сыпать золото – все равно» [Тодаева 2001, 472]. Несмотря на амбивалентную семантику и символику осла у многих народов, «через литературу, басни и другие источники осел вошел в повседневную жизнь как символ глупости и упрямства» [Орел 2008, 210].

В аполлоге Михаила Хонинова «Хамаһас, теегт...» («Откуда ни возьмись...», 1974) осел, откуда ни возьмись появившийся в степи, увидел верблюда, лежавшего среди колочек. Разбрызгивая маленьким копытом грязь, он взревел, как сайгак, в изумлении: «О, нег бөкн / маштг бэәж / Энчн нанас» [Хоньна 1974, 125] («О, этот ниже меня на целый горб!»). Авторская мораль полна сарказма: «О, хээрхн, нанд / акадар соңсгдв. / Эргү ухатаһас / аршм үлсэр» [Хоньна 1974, 125] («О боже, мне странно было слышать. Глупый выше умного на целый аршин»). В переводе Андрея Внукова «Хоть на аршин» вместо осла фигурирует ишак. Домаш-



ний осел, или ишак – прирученный потомок дикого осла. «Ишак увидел / спящего Верблюда, / И, на Верблюда / глядя свысока, / Так заорал, / что слышно было всюду: / “На целый горб / он ниже ишака!”» [Хонинов 1973, 47]. В оригинальном тексте автор подчеркнул появление редкого гостя в степи, степной ландшафт (колючки), сравнение рева осла с ревом сайгака (степная фауна), ослиное изумление. У переводчика вместо изумления передан восторг животного: «И в этом заявлении, / не скрою, / Услышал я / восторженность глупца, – / Вот так глупец / становится порою / Хоть на аршин / да выше мудреца!» [Хонинов 1973, 47]. При этом А. Внуков использовал наречие «порой», отсутствующее в исходном тексте, чтобы передать абсурдность ситуации. У автора ослиное изумление акцентирует его глупость – непонимание разницы между стоящим и лежащим верблюдом. Антитеза спящего верблюда и ослиного ора, по мысли переводчика, актуализирует миролюбие и задиристость каждого из участников встречи. Верблюд показан в пассивной роли. Старинная русская единица измерения (71,12 см) в оригинале и переводе обращена к показу разницы между высотой двух животных, вызывая по ассоциации выражение «на свой аршин мерить». Высота верблюда с горбами может достигать 270 см, высота осла разной породы – от 90 до 163 см. Такой выбор зооперсонажей в произведении «провокационен», поскольку известны как физическая величина животных, так и «репутация» глупости осла. Стихотворение построено «лесенкой» (по два слова в строчке), с парной и перекрестной анафорой, включением прямой речи, сравнениями.

Тему глупости в апологе «Яман цецг үзчкэд...» («Коза, завидя цветок...», 2017) Петр Дарваев (1947–2017) передал через флористические образы минимальными средствами: «Яман цецг үзчкэд, / Яахан медж ядад, / Яшлин бүчр дуралнад / Ясх болж шиидв» [Дарваев 2017, 105] («Коза, завидя цветок, не зная, что с ним делать, решила, что надо его поправить наподобие ясеня»). «Яман» означает «коза» [Калмыцко-русский словарь 1977, 709; Манджикова 2007, 87], «яшл» – яшень, «бүчр» передает три значения: 1) листва, листья, 2) верхушка, 3) ветвь, побег [Калмыцко-русский словарь 1977, 712, 132].

Приемом умолчания поэт указал на то, что в результате такого действия могло получиться: «Тер цецг яһсинь / Тадн меддг болхт» («Что после этого случилось с цветком, вы сами понимаете»). Поскольку козы поедают травы и молодые побеги кустарников и деревьев, то участь этого растения, которое не имеет даже названия, очевидна. Заключительная мораль басни однозначна: «Тиим ясвр күмн дунд / Түрл уга олхт» [Дарваев 2017, 105] («Таких исправителей среди людей найдете без затруднений»). Противопоставлением цветка и дерева автор соизмерил любопытство и глупость животного, название которого в мировой басенной традиции имеет нарицательный характер, в том числе и у другого калмыцкого поэта – Хасыра Сян-Белгина («Ямрхг Серк», «Темэн Яман хойр»). Два катрена структурированы сплошной анафорой, аллитерацией, свободной рифмой и рифмовкой, обращением к читателю.



Бахвальство с глупостью приводит к неловкой ситуации, когда есть невольный свидетель, как в апологе Бемби Джимбинова (1914–1986) «Донта ноха» (1962). «Донта ноха сарур / Догшар хуцж бээхлэнь, / Деегүрнь шовун нисж...» [Жимбин 1962, 68] («Когда собака свирепо лаяла на луну, наверху пролетала птица...»). «Если бы я не была на привязи, схватив <луну>, съела бы», – виляя хвостом, бахвалилась собака: «– Би уята эс болхла, / Бэрэд идчкх билэв, – гиж / Бардмнж ноха шарвадж» [Жимбин 1962, 68]. Определение «донта» означает «психопат», в переносном смысле «вспыльчивый» [Калмыцко-русский словарь 1977, 207]. В контексте «донта ноха» передает возбужденное состояние животного. Известно, что гравитационные поля луны влияют на собачью психику, кроме того, ночью до приручения человеком собака выходила на охоту, этот инстинкт сохранился и у домашней собаки. Для этой басни неважны детали, уточняющие породу собаки и вид птицы. Важнее другое: у собаки оказался свидетель ее странного поведения. Шестистишие отличается сплошной анафорой первых трех строк с аллитерацией на «д» (донта, догшн, деегүрнь), сплошной анафорой последних трех строк с аллитерацией на «б» (би, болхла, бэрэд, билэв, бардмнж), прямой речью.

Сюжет джимбиновского произведения напоминает сюжет басни И.А. Крылова «Лисица и виноград», когда голодная лиса, не достав высоко висевшие сочные ягоды, потратив попусту целый час, с досадой заявила, что виноград не созрел. Эта басенная мораль («Хоть видит око, / Да зуб неймет» [Крылов 1946, 141]), восходя к басне Ж. де Лафонтена в крыловском переводе [Лафонтен 2005, 155], претворилась в калмыцком тексте ссылкой хвастливой собаки на привязь.

Ср. в одноименной басне А.П. Сумарокова, в которой лисица также ворчит, что, дескать, виноград хорош на вид, но кислый, то есть находит отговорку: «Довольно таковых / Лисиц на свете / И гордости у них / Такой в ответе» [Русская басня XVIII и XIX века 1949, 60]. В этих сюжетах лисица, хотя и не имела свидетелей ее неудачи, тем не менее, предпочла оправдаться. Мораль в эзоповской басне, ставшей источником для поэтов, такова: «Так и у людей: иные не могут добиться успеха по причине того, что сил нет, а винят в этом обстоятельства» [Эзоп 2001, 141].

Традиционный сюжет известной басни современный поэт Феликс Кривин (1928–2016) переиначил с философской точки зрения. Лиса так сумела себя переубедить, что с тех пор не ест никакой виноград. «Что попусту желать? Желаньям нет предела, / А счастье только там, где есть предел» («Лиса и виноград») [Кривин 1976, 298]. Таким образом, классическая мораль дополняется новым смыслом.

Другим примером стал советский мультфильм В. Левандовского «Лиса и виноград» (1936) по мотивам крыловских басен, в котором Лиса, не сумев достать спелый виноград, уговорила Ворону сорвать ягодную гроздь. Далее контаминирован сюжет басни «Ворона и лисица»: Лиса принялась хвалить птицу, та каркнула, гроздь выпала из клюва, плутовка убежала с добычей.



Итак, бестиариальный материал формирует такие жанры дидактической типологии, как басня и аполог [Иванюк 2011, 29], в калмыцкой поэзии [Ханинова 2021]. Репрезентация бестиариального материала, связанная с поэтикой, явлена разными средствами. Так, в басне С. Каляева «Сохр-номн» она показана посредством зоометафоры: описание ночного труда крота в начале текста, а затем развернутой псевдодеятельности людей-сплетников, видящих мир через замочную скважину своей кротовой норы-дома, заваливающих инстанции бумажной лавиной клеветы и доносов. Поэтика заглавия басни «Крот», взятая в кавычки, нарицательные типы сплетников (Шалдр и Балдр), мотивы замочной скважины и слепоты (физической и нравственной) постулируют семантику тьмы как зла. У Г. Чимитова басенный зооперсонаж брюзжит, не принимая всего, что творится на белом свете, оправдывая свои природные свойства: одиночество, пребывание во тьме, туннельную жизнь, таким образом, проводятся сюжетные параллели между жизнью зверей и людей, между словом и делом («Крот»). Персонажные метаморфозы в баснях М. Хонинова «Выдвиженец» и Г. Чимитова «Скакун» превращают быка и коня из любимцев и фаворитов в прямую противоположность: одного в кастрата и сырье для мясокомбината, другого в ожиревшего инвалида. Если С. Каляев ввел бестиарий калмыцкой басни крота, то М. Хонинов – рысь и сайгака. Хониновский «Умелый вор» – это неподсудный волк, делящийся с прокурором-медведем добычей, а рысь, взятая под стражу за свои преступления, не хотела жить по правилам. Мотив подобного – рыбьего – суда явлен в баснях Т. Бембеева «Эс медхлэ...» («Если не знать...») и С. Байдыева «Заһсна зарһ» («Рыбий суд»). Сайгак, названный прыгуном в басне М. Хонинова «Сайгак-прыгун», продолжает галерею карьеристов-руководителей в сатирической традиции производственной тематики. Речевой стиль басен являет разговорный язык посредством диалоговой формы.

Среди зооперсонажей апологов калмыцких поэтов – осел, верблюд, коза, собака, птица. Образ осла не характерен для национального фольклора, несмотря на пословицы и поговорки о глупости и упрямстве животного. По своей структуре и содержанию апологи М. Хонинова, П. Дарваева, Б. Джимбинова схожи узнаваемыми ситуациями, выведением общего суждения из конкретного примера, аллегорией, поучением в форме заключительной морали (эпифимий – «Хоть на аршин», «Яман цецг үзчкэд...») или имплицитным подтекстом («Донта ноха»).

Басенная традиция в калмыцкой поэзии, продемонстрировавшая усталость жанра в конце прошлого века, сегодня не востребована.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. 1. Поэзия / сост. Б.С. Дугаров; вст. ст. Л.С. Дампиловой, Б.С. Дугарова. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2010. 608 с.
2. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. Т. 3. О-Ф / отв.



ред. Г.Ц. Пюрбеев М.: Academia, 2001. 440 с.

3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
4. Дарваев П.А. Моя жизнь в стихах. На рус. и калм. яз. Элиста: Изд-во Калмыцкого университета, 2017. 184 с.
5. Жижян Э. Краткий калмыцко-русский словарь «Угин эрке». Элиста: Джангар, 1995. 191 с.
6. Жимбин Б.О. Ончта одн: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1962. 72 х.
7. Иванюк Б. П. Дидактические жанры описательной поэзии: плантарий, бестиарий, лапидарий // ФИЛОЛОГОС. 2011. № 2(9). С. 23–31.
8. Иванюк Б.П. Стихотворные жанры иноязычной типологии: аполог, басня, загадка (словарный формат) // ФИЛОЛОГОС. 2018. № 2(37). С. 19–25.
9. Калмыцко-русский словарь / сост. Б.Д. Муниев. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
10. Калян С. «Сохр-номн» // Теегин герл. 1965. № 3. Х. 6–7.
11. Калян С. Бөөргэ Жосоһа // Калян С. һурвн ботьта үүдэврмүдин хураңһу. 1-ч боть. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1980. Х. 38–40.
12. Колэн С. Стихэн социализмин делдлхнд. Шарту: Н.В. Крайин издательств, 1932. 32 х.
13. Котвич В.Л. Калмыцкие загадки и пословицы. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1972. 92 с.
14. Кривин Ф. Очень старые басни // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 298–299.
15. Крылов И.А. Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1946. 618 с.
16. Лафонтен Ж. де. Басни. М.: Белый город, 2005. 672 с.
17. Манджикова Б.Б. Хальмг орс терминологическ толь (урһмлмудын болн мал-адусна нерэдлһн). Калмыцко-русский терминологический словарь (флора и фауна). Элиста: КИГИ РАН, 2007. 98 с.
18. Мифы, легенды и предания калмыков / пер. Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурыкин и др. М.: Наука – Восточная литература, 2017. 367 с.
19. Монраев М. Калмыцкие личные имена: семантика; на рус. и калм. яз. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2007. 224 с.
20. Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. 584 с.
21. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая. Составление, перевод Б.Х. Тодаевой. Элиста: Джангар, 2007. 839 с.
22. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык. На калм. и рус. яз. Элиста: Джангар, 2015. 280 с.
23. Русская басня XVIII и XIX века. М.: Советский писатель, 1949. 528 с.
24. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна (По версиям песен «Джангара» и полевым записям автора). На ойратском и русском языках. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2001. 493 с.
25. Убушиева Д.В. Мифология ежа в калмыцком фольклоре // Новый филологический вестник. 2021. № 2(57). С. 392–403.



26. Фразеологический словарь калмыцкого языка / Э.Ч. Бардаев [и др.]. Элиста: Калмыкия, 2019. 286 с.
27. Фрейденберг О.М. Басня // Синий диван. 2007. № 10–11. С. 126–156.
28. Ханинова Р.М. Бестиарий басни в калмыцкой поэзии XX в. Статья первая // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 514–531.
29. Ханинова Р.М. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2018. № 4(47). С. 58–68.
30. Хонинов М.В. Умелый вор. Перевод Л. Шерешевского. Из семейного архива М.В. Хонинова. 1979.
31. Хонинов М.В. Хавал-бахвал: стихи / Пер. с калм. М.: Правда, 1973. 48 с.
32. Хоньна М. Эцкин назр: сундһсн шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1974. 177 х.
33. Эзоп. Басни. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 448 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Freudenberg 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: Plantary, Bestiary, Lapidary]. *FILOLOGOS*, 2011, no. 2(9), pp. 23–31. (In Russian).
3. Ivanyuk B.P. Stixotvornyye zhanry inoskazatel'noy tipologii: apolog, basnya, zagadka (slovarnyy format) [Verse Genres of Allegorical Typology: the Apologue, the Fable, the Riddle (a Dictionary Format)]. *FILOLOGOS*, 2018, no. 2(37), pp. 19–25. (In Russian).
4. Khaninova R.M. Bestiariy v kalmytskoy poezii XX veka. Statya pervaya [Bestiary of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature. Article One]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 3(58), pp. 514–531. (In Russian).
5. Khaninova R.M. Zhanr basni v kalmytskoy poezii XX v. [The Genre of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2018, no. 4(47), pp. 58–68. (In Russian).
6. Ubushieva D.V. Mifologiya ezha v kalmytskom fol'klоре [A Mythology of Hedgehog in Kalmyk Folklore]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 2(57), pp. 392–403. (In Russian).

(Monographs)

7. Burykin A.A. et al. (ed.), Basangova T.G., Mikhaleva T.A. (transl.). *Mify, legendy i predaniya kalmykov* [The Myths, Legends and Traditions of the Kalmyks]. Moscow, Nauka – Vostochnaya literatura Publ., 2017. 367 p. (In Russian).
8. Gura A.V. *Simvolika zhyvotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [The Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian).
9. Kotvich V.L. *Kalmytskiye zagadki i poslovitsy* [Kalmyk Riddles and Proverbs].



- Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1972. 92 p. (In Kalmyk, In Russian).
10. Mandzhikova B.B. *Xalng ors terminologichesk tol (urhmludyn boln mal-adusna nerædlhn)*. *Kalmytsko-russkiy terminologicheskiy slovar (flora i fauna)* [Kalmyk-Russian Terminological Dictionary (Flora and Fauna)]. Elista, KIGI RAS Publ., 2007. 98 p. (In Kalmyk, In Russian).
11. Monraev M. *Kalmytskiye lichnye imena: semantika* [Kalmyk Personal Names: Semantics]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2007. 224 p. (In Russian, In Kalmyk).
12. Muniev B.D. (ed.). *Kalmytsko-russkiy slovar'* [Kalmyk-Russian Dictionary]. Moscow, Rysskiy yazyk Publ., 1977. 768 p. (In Kalmyk, In Russian).
13. Orel V.E. *Kul'tura, simvolyy i zhyvotnyy mir* [Culture, Symbols, and Wildlife]. Kharkov, Gumanitarnyy tsentr Publ., 2008. 582 p. (In Russian).
14. Pyurbeyev G.Ts. (ed.). *Bol'shoy akademicheskiy mongol'sko-russkiy slovar'* [Unabridged Academic Mongolian-Russian Dictionary]: in 4 vols. Vol. 1. Moscow, Academia Publ., 2001. (In Mongolian, In Russian).
15. Pyurbeyev G.Ts. *Epos "Dzhangar": kultura i yazyk*. [The Epic "Dzhangar": Culture and Language]. Elista, Dzhangar Publ., 2015. 280 p. (In Russian, In Kalmyk).
16. Todaeva B.H. *Slovar yazyka oyratov Sintszyana (Po versiyam pesen "Dzhangara" i polevym zapisyam avtora)* [Dictionary of the Oirat Language of Xinjiang (Based on the Versions of the Songs "Dzhangar" and the Field Notes of the Author)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2001. 493 p. (In Oirat, In Russian).
17. Todaeva B.H. (comp., transl.). *Poslovitsy, pogovorki i zagadki kalmykov Rossii i oyratov Kitaya* [Proverbs, Sayings and Riddles of the Kalmyks of Russia and the Oirats of China]. Elista, Dzhangar Publ., 2007. 839 p. (In Russian, In Kalmyk).
18. Zhizhyan E. *Kratkiy kalmytsko-russkiy slovar "Ygin erke"* [Brief Kalmyk-Russian Dictionary "Ugin Erke"]. Elista, Dzhangar Publ., 1995. 191 p. (In Kalmyk, 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

И.В. Романова (Смоленск)

ВОСКРЕШЕНИЕ ЖАНРА

Рецензия на книгу: Артёмов С.Ю. *Лирические жанры сегодня*.
Тверь: Тверской государственный университет, 2020. 191 с.

Аннотация. Рецензируемая монография посвящена анализу эволюции жанровой системы в русской лирике XX в. Рассмотрение судьбы послания, оды, эпиграммы, центона и элегии в XX и начале XXI вв., их генезиса и «ломаной линии» их трансформации позволяет автору выявить наиболее общие тенденции в развитии лирических жанров. Тематизация и формализация представляются двумя способами преодоления автоматизации восприятия традиционных жанров и выхода на новую жанровую модель. С.Ю. Артёмов приходит к выводу, что жанр может строиться не вокруг преимущественно формальных или преимущественно содержательных характеристик, но вокруг ситуации (например, в послании – вокруг коммуникации как таковой). Формальные признаки легче всего отвергаются. Жанры могут обмениваться жанровыми признаками. Жанровое ядро может менять свою «полярность». Сначала формируется канон с устойчивым набором характеристик, актуальный в своей нерушимости только для определенного периода или для определенного типа художественности. Он сменяется сначала свободной жанровой формой (жанровым законом), а потом – маргинальными жанровыми формами (внутренней мерой жанра). Трансформация жанрового канона происходит в XIX в. по цепочке – от автора к автору, в XX столетии – по веерному принципу, когда одна модель порождает несколько вариантов. Учитываются пути трансформации жанра как по пути притяжения, так и по пути отталкивания. Материалом исследования послужило более 1000 стихотворений поэтов первого ряда, удостоенных академического типа издания в серии «Библиотеки поэта», а также второго, остро необходимых для демонстрации периферии литературного процесса.

Ключевые слова: лирика; жанр; коммуникация; жанровый канон; жанровый закон; внутренняя мера жанра; послание; ода; эпиграмма; центон; элегия.

I.V. Romanova (Smolensk)

The Resurrection of the Genre
Book Review: Artemova S.Yu. Lyric Genres Today.
Tver, Tver State University Publ., 2020. 191 p.

Abstract. The reviewed monograph is devoted to the analysis of the evolution of

the genre system in the Russian lyrics of the 20th century. Considering the fate of the epistle, ode, epigram, centon and elegy in the 20th and early 21st centuries, their genesis and the “broken line” of their transformation allows the author to identify the most general trends in the development of lyrical genres. Thematization and formalization are presented as two ways to overcome the automation of perception of traditional genres and to enter a new genre model. S.Yu. Artemova comes to the conclusion that the genre can be built not around mainly formal or mainly substantive characteristics, but around the situation (for example, in the epistle – around communication as such). Formal attributes are most easily rejected. Genres can exchange genre attributes. The genre core can change its “polarity”. First, a canon is formed with a stable set of characteristics, relevant in its inviolability only for a certain period or for a certain type of artistry. It is replaced first by a free genre form (the genre rule), and then by marginal genre forms (the internal measure of the genre). The transformation of the genre canon takes place in the 19th century in a chain – from author to author, in the 20th century – according to the fanlike principle, when one model generates several variants. The ways of genre transformation are taken into account both along the path of attraction and along the path of repulsion. The material of the study was more than 1000 poems of poets of the first series, awarded the academic type of publication in the series “Poet’s Libraries”, as well as the second one, which are urgently needed to demonstrate the periphery of the literary process.

Key words: lyrics; genre; communication; genre canon; genre rule; internal measure of genre; epistle; ode; epigram; centon; elegy.

Иосиф Бродский в эссе «Поэзия как форма сопротивления реальности» писал: «Поэзия есть искусство императивное, навязывающее читателю свою реальность. <...> Поэт, стремящийся сделать свои высказывания реальностью для аудитории, должен придать им форму лингвистической неизбежности, языкового закона» [Бродский 2001, 122]. Бродский предполагал, что орудиями для достижения этой цели могут быть рифма и стихотворный размер. К ним, очевидно, следует добавить жанр.

Каждый род литературы существует в виде исторически сложившихся форм, объединенных рядом формальных и содержательных признаков – жанров. Что случилось и почему из всего трех литературных родов «не повезло» именно лирике, у которой жанровая система сложилась в первой половине XVIII в., если говорить о русской лирике (благодаря усилиям Третьяковского, Ломоносова, Сумарокова, создавшим на русской почве аналоги западно-европейских жанров), и распалась уже через полторы сотни лет? Собрать «анамнез», изучить историю «болезни», поставить диагноз, а также определить перспективу лечения и берется Светлана Юрьевна Артёмов в своей монографии «Лирические жанры сегодня».

Этот труд представляет собой исследование причин и механизмов трансформации жанровой системы русской лирики. Признаки жанра являются признаками доминантными (по Ю.Н. Тынянову), подчиняющими себе остальные аспекты поэтики произведения. При полном отсутствии единодушия по вопросу, сохраняется ли вообще жанровая система лири-



ки в XX в., а также что она представляет собой, если сохраняется, или что заняло ее место, актуальность данной проблемы сложно переоценить. Причем актуальность эта сохраняется с высокой степенью остроты как для историков и теоретиков литературы, так и для школьников, готовящихся к сдаче ОГЭ и ЕГЭ. Конечно, исчезло жанровое мышление или, как справедливо замечает С.Ю. Артёмова, сменилась парадигма. Основываясь на тыняновской концепции динамической формы, которая предполагает не столько развитие, сколько смещение, можно ли предположить, что не только жанровые признаки могут смещаться со своих доминантных или второстепенных позиций, не только сменяются ведущие жанры в разные эпохи, но и само понятие жанра в лирике способно переместиться на периферию литературного процесса? Вопросы подобного масштаба ставит перед собой и решает автор монографии. Выводы, к которым она приходит, затрагивают фундаментальные проблемы категорий бытования литературы и ее родов, что обуславливает несомненную теоретическую новизну настоящего исследования.

Структура монографии подчинена дедуктивному принципу и строится от общего к частному. Главной концептуальной теоретико-литературной главой является первая: «Жанровый канон и система жанров лирики». Проблема жанра и его определения в разные эпохи рассматривается с точки зрения разных аспектов поэтики.

Проблему дефиниции жанра С.Ю. Артёмова справедливо рассматривает в пределах силового поля, организованного векторами Томашевского (жанр – сумма константных формальных приемов), Бахтина (жанр – единственно возможная форма существования произведения) и Тынянова (жанр – динамическая конструкция, развивающийся по принципу смещения его определяющих признаков). Она предусмотрительно обходит стороной вопросы новых лирических жанров современной поэзии, бытующих на правах эксперимента и не имеющих традиции, а выделяемых только по набору общих признаков, поддающихся классификации и в большинстве случаев не создающих эффекта узнавания у читателя. Такие жанры остаются изобретением авторов и узкого круга критиков и слабо вписываются в представление о непрерывности литературного процесса. Например, Евгений Степанов среди таких новых жанров современной поэзии называет видеопоззию, лингвогобелены, листовертни, танкетки, цифровую поэзию [Степанов 2011]; этот список можно множить и множить, тем более что большинство подобных жанров актуально лишь для творчества их изобретателей.

Неприемлем для С.Ю. Артёмовой оказывается путь деления жанров на уцелевшие и утраченные, ибо за рамками этого деления оказывается большая часть поэзии, игнорировать которую невозможно, но и как квалифицировать с этой точки зрения – неясно. С.Ю. Артёмова отвергает для себя и смещение классификации в сторону речевых жанров, предложенное А.С. Субботиным [Субботин 1979], поскольку оно не вписывается в историко-литературный подход и не является универсальным, применимым



для анализа творчества любого автора. Безусловно, отдельного внимания исследовательницы заслуживает концепция Л.Г. Фризмана о развитии и трансформации всякого жанра в каждую новую эпоху [Фризман 1973].

Результатом анализа феномена жанра и его сущности становится предлагаемое С.Ю. Артёмовой авторское определение этого явления: «Жанром в XX веке может называться система признаков (существующих в сознании читателя и автора как “фон” восприятия произведения), причем набор признаков динамичен. Если в жанре классической литературы существовало “ядро” неизменных и постоянных признаков, то основой современного жанра является лишь один общий признак жанра, от которого “отгалкивается” автор (скажем, коммуникативная ситуация с названным адресатом – в послании), прочие признаки произвольны, что дает возможность говорить о большей вариативности жанров. При этом жанр меняет не только свои характеристики, но и степень актуальности среди других жанров: становится то “вассалом”, то “сюзереном” (отходит в тень)» (с. 12). Трансформация жанра (точнее – жанрового канона), по утверждению С.Ю. Артёмовой, происходит в XIX в. по цепочке – от автора к автору, в XX столетии – по веерному принципу, когда одна модель порождает несколько вариантов. С.Ю. Артёмова учитывает пути трансформации жанра не только по пути притяжения, но и по пути отгалкивания.

Жанр рассматривается С.Ю. Артёмовой на пересечении трех сфер – внетекстовой реальности, сферы текста и сферы коммуникации. Добавим к этому метажанровую рефлексию и сложные процессы взаимодействия жанров.

Текстовой и коммуникативной сферам отведено достаточно внимания и в общетеоретической главе, и в главах, посвященных отдельным жанрам. В частности, рассмотрение коммуникативного аспекта лирики привело автора монографии к выводу о стремлении к повышению диалогичности, коммуникативности, которая при этом является фиктивной, оставляя лирику в пределах монолога. Результатом усиливающейся прозаизации лирической поэзии становится зависимость жанрообразования от стратегий речевого оформления лирического высказывания.

Внетекстовая реальность интересует исследовательницу, главным образом, тем, как затекст может помочь реконструировать, например, адресата, контекст лирического высказывания и тем самым уточнить жанровое тяготение текста. Вместе с тем внетекстовая реальность относится и к области исторической поэтики и, как нам представляется, непосредственно связана с историей происхождения жанров. Как известно, жанры представляют собой проекцию некоторого внелитературного ряда на литературный ряд. Так, в частности, элегия произошла из надгробного плача, а ода (по крайней мере в русской традиции) появилась из ораторской речи, послание – из приватной беседы и письма. Интересно было бы дополнить наблюдения С.Ю. Артёмовой фактами, отражающими то, как именно меняется внелитературная реальность в XX в., что влияет на жанровые сдвиги в лирике, а также что именно происходит с «поводом для жанрового



письма», что заставляет меняться местами мейнстрим и маргиналии?

Подчеркивая научную новизну исследования С.Ю. Артёмовой, принципиально важно отметить представление о том, что среди набора признаков жанра есть главные – носители жанра, но даже они могут смещаться, не отменяя жанр как таковой.

Другой несомненно новаторский аспект – формулировка и четкое описание процесса «освобождения» лирического жанра в XX в.: жанровый канон сменился жанровым законом, а жанровый закон уверенно взял курс на внутреннюю меру жанра вплоть до антижанра. Не обошла своим вниманием С.Ю. Артёмова и ключевую роль в этих процессах модернизма и постмодернизма. Вместе с тем особенностью историко-литературного процесса в России в XX в. было то, что большую часть века, с начала 1920-х и до середины 1980-х гг., единый массив русской литературы был искусственно расколот на две глыбы – подцензурной и неподцензурной литератур. Процессы, происходящие в этих двух альтернативных потоках, не были одинаковыми. Очевидно, что, будучи лишена цензурного контроля, поэзия неофициального сообщества: а) могла более свободно и последовательно выбирать традиции, которым следовать; б) будучи маргинальной и вслед за русским поэтическим авангардом начала XX в., более активно и смело занималась авторским речетворчеством и жанротворчеством. Видимо, говоря именно о поэзии XX в. необходимо учитывать этот историко-литературный фактор и показать, какие жанры были более продуктивны в официальной, мейнстримной поэзии, каким образом они эволюционировали, и какие жанровые фавориты определяются в андеграунде, а также провести хотя бы беглую экскурсию по кунсткамере жанровых мутантов и плодов поэтических экспериментов. Жанры, рожденные русским авангардом и андеграундом, либо воскрешали забытую архаичную традицию и переосмысливали ее, либо создавали антижанры и вообще новые формы, вплоть до коллективных и импровизационного письма. Рассмотрение поэтов не только первого, но и второго ряда, безусловно, необходимо, но это все же иной принцип различения авторов.

Опора на выдающиеся работы Тверской филологической школы профессора И.В. Фоменко о лирических циклах [Фоменко 1992; Карлы 2010] позволила С.Ю. Артёмовой сделать ценные наблюдения о большей устойчивости жанровых признаков и форм в составе циклов. Возможно, циклизация является одним из способов «удержания» жанра, онтологическим фактором.

После обстоятельного анализа общих законов «бытия» и эволюции жанровой системы, опираясь на них, С.Ю. Артёмова переходит к проследиванию «жития и терпения» в XX в. каждого жанра, останавливаясь на послании, оде, эпиграмме, центоне и элегии. Сам принцип подбора материала по принципу «эха», межтекстовых связей, цитаты-«цикады» обнажает парадигматические отношения и блестяще выявляет целые ряды заложенных традиций, о которых мало кто писал ранее (стихи про «нас мало», лирическая гамлетiana и т.д.). Кинематографически сменяются



планы – от общего, панорамного – к крупному, индивидуальному (послания Бродского, его цикл «Часть речи», Сталинская «Ода» Мандельштама, элегический модус Пастернака, эксперименты с формой сонета Сапгира и др.) – и обратно. В результате исследования самый, на первый взгляд, коммуникативный жанр послания обесценивает образ адресата, редуцируя его до Другого, до повода высказаться о себе. Ода перестает воспевать. Эпиграмма перестает быть только насмешкой и порой становится одой в миниатюре. Центон раздваивается на пародийный и жанровый. Элегию заменяет «тоскливый» элегический модус, к которому могут примешиваться сатира, ирония, самоирония. Именно жанровые вариации ложатся в основу «векторов понимания» стихотворения.

В итоге новой является идея о том, что жанр может строиться не вокруг преимущественно формальных или преимущественно содержательных характеристик, но вокруг ситуации (например, в послании – вокруг коммуникации как таковой). Формальные признаки легче всего отвергаются. С.Ю. Артёмова оперирует важнейшим понятием жанрового чтения, определяющим восприятие текста читателем. Жанры могут обмениваться жанровыми признаками. Жанровое ядро может менять свою «полярность». Утверждение Е.А. Балашовой о путях развития идиллии [Балашова 2015] С.Ю. Артёмова переносит на законы жанра в XX в. в целом. Сначала формируется канон с устойчивым набором характеристик, актуальный в своей нерушимости только для определенного периода или для определенного типа художественности. Он сменяется сначала свободной жанровой формой (жанровым законом), а потом – маргинальными жанровыми формами.

Украшением монографии является практический пример жанрового анализа современной лирики (и его вариативности) на материале сложного, без жанровых маркеров в сильной позиции стихотворения Е.В. Клюева «Я не знаю, зачем произносится День Восьмой...» (с. 41–43).

Книга изобилует примерами тонкого, глубокого многоуровневого анализа очень большого количества текстов и захватывает начало XXI в. Обширность и репрезентативность материала исследования (более 1000 стихотворений) поэтов как первого ряда, удостоенных академического типа издания в серии «Библиотеки поэта», так и второго, остро необходимых для демонстрации литературного фона, периферии литературного процесса, позволяют представить явление во всей полноте и разнообразии, не упустив из виду ни основной, «породообразующей» массы имен и текстов, ни ее ценнейших, но малочисленных «минералов-примесей». Благодаря такому подходу научная новизна исследования имеет не только теоретико-литературное значение, но и историко-литературное.

Таким образом, главной заслугой исследования С.Ю. Артёмовой является *воскрешение* жанра и жанровой системы лирики XX в. с признанием серьезных мутаций жанрового штамма как такового и реконструкцией механизмов данного процесса.

Говоря о важности и актуальности исследования С.Ю. Артёмовой для современной научной парадигмы, его теоретической и практической зна-



чимости, необходимо подчеркнуть, как проблема жанра и его изменений в лирике XX столетия окажется востребована сторонниками квантитативного подхода к изучению литературы в целом и лирики в частности. В основе количественных методов лежит выделение в текстах ряда признаков (в данном случае – признаков жанра) и вычисление их корреляции как в пределах творчества одного автора, так и у разных авторов между собой. Сегодня зачастую исследователи избегают работать на материале жанров лирики XX в. в силу непроясненности канонов и границ жанра. Понимание основного закона эволюции лирических жанров в XX в. облегчит задачу самого исследования и интерпретации его данных, например, при установлении авторства, или периодизации творчества, или определения места авторов в трехмерном пространстве лирики той или иной эпохи.

Стоит отметить отдельно язык исследования. С.Ю. Артёмова обладает редким даром говорить о сложном просто, не перегружая мысль избыточной терминологией (тем более что в этом вопросе могут быть разночтения, требующие каждый раз необходимых ссылок), наукообразием и иноязычными заимствованиями при наличии русскоязычных эквивалентов. Вместе с тем ее научный стиль поэтичен и доставляет дополнительное эстетическое удовольствие (жанровый «шлейф», поэтика косноязычия, «мерцание» жанров и т.п.).

Настоящее исследование Светланы Юрьевны Артёмовой – достойный памятник ее Учителю, профессору Игорю Владимировичу Фоменко. Труд этот «металлов тверже и выше пирамид», ибо продолжает направление исследований Фоменко и его научной школы по изучению поэтики текста и найдет свое продолжение в работах новых последователей прославленной Тверской школы российского литературоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова Е.А. Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии: дис. ... д. филол. н.:10.01.01. Смоленск, 2015. 626 с.
2. Бродский И.А. Сочинения: в 7 т. Т 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 344 с.
3. Карлы И.Э. Датировка в лирике: типология и поэтика: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2010. 18 с.
4. Степанов Е. Новые жанры современной русской поэзии: видеопозэзия, лингвогобелены, листовертни, танкетки, цифровая поэзия // Дети Ра. 2011. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2011/12/s35.html> (дата обращения 28.02.2021).
5. Субботин А.С. О поэзии и поэтике. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1979. 192 с.
6. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. 123 с.
7. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 166 с.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Stepanov E. Novyye zhanry sovremennoy russkoy poezii: videopoeziya, lingvogobeleny, listovertni, tanketki, tsifrovaya poeziya [New Genres in Contemporary Russian Poetry: Videopoetry, Lingual Tapestries, “Listovertni”, “Tanketki”, Digital Poetry]. *Deti Ra*, 2011, no. 12. Available at: <http://magazines.russ.ru/ra/2011/12/s35.html> (accessed 28.02.2021). (In Russian).

(Monographs)

2. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovleniye zhanra, poetika* [A Lyric Cycle: The Formation of the Genre, Poetics]. Tver', TGU Publ., 1992. 123 p. (In Russian).
3. Frizman L.G. *Zhizn' liricheskogo zhanra: Russkaya elegiya ot Sumarokova do Nekrasova* [The Life of the Lyric Genre: Russian Elegy from Sumarokov to Nekrasov]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 166 p. (In Russian).
4. Subbotin A.S. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1979. 192 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

5. Balashova E.A. *Funktsionirovaniye russkoy stikhotvornoy idillii v XX–XXI vv. voprosy tipologii* [The Functioning of the Russian Poetic Idyll in the 20th – 21st Centuries: Issues of Typology]: Dr. Thesis. Smolensk, 2015. 626 p. (In Russian).
6. Karly I.E. *Datirovka v lirike: tipologiya i poetika* [Dating in the Lyrics: Typology and Poetics]: PhD Thesis Abstract. Tver', 2010. 18 p. (In Russian).

Романова Ирина Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и журналистики. Научные интересы: история русской поэзии, теория литературы, квантитативная и цифровая филология, литературное краеведение, Б. Пастернак, И. Бродский.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

Irina V. Romanova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian poetry, theory of literature, quantitative and digital philology, B. Pasternak, J. Brodsky.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142



Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 30.12.2021

Формат 60х90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»

117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru