



НОВЫЙ
филологический
ВЕСТНИК



№ 1(60)
2022

Москва 2022

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

№ 1 (60) ‘ 2022

Москва
2022

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

№ 1 (60) ‘ 2022

Moscow
2022

Новый филологический вестник *№ 1 (60) ' 2022*

Редакционная коллегия:

Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор) – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ

Агратин Андрей Евгеньевич (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

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 неологии 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 – доктор 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:

Агратин Андрей Евгеньевич (кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ).

The New Philological Bulletin
№1 (60) ' 2022

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).

Agratin Andrey E. (Senior Secretary) – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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.

Khaninova Rimma M. – Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

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:

A.E. Agratin (Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities).

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2022
© Издательство Ипполитова, 2022
© ООО «Смелый дизайн», 2022

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

**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), A.V. Shvets (MSU)

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
Web-site: <http://slovorggu.ru/>

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

ISSN 2072-9316

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

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2022
© Ippolitov Publishers, 2022
© Smely dizayn, 2022



СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

- О.Р. Миннуллин (Донецк)**
Введение в ценностно-онтологический подход к литературе: структура проблемного поля.....18
- Г.М. Зельдович (Варшава, Польша)**
«Контекстуализирующий» троп и композиция лирического текста, или снова о том, чем же поэзия отличается от прозы.....30
- А.В. Марков (Москва)**
Метафизический перевод как обоснование новой культурной программы, или драма воплощения оговорок.....43
- Д. Кемпер (Москва)**
Эстетический модерн как макро-эпоха. Часть 2.....52
- Д.А. Молчанова (Москва)**
К вопросу о соотношении Кавказского и Сибирского «текстов» русской литературы.....68
- К.Е. Гильяно (Москва)**
Особенности анализа миромоделирующих категорий лирического произведения: позиция субъекта.....77
- М.И. Никола, С.П. Толкачев (Москва)**
Проблемы мультикультурной литературы: полихромный витраж или разбитое зеркало?.....87
- Е.М. Пальванова (Москва)**
Понятие семиотизации поэтического текста в контексте современных семиотических теорий.....97
- Стиховедение**
- О.С. Лалетина, Е.В. Хворостьянова (Санкт-Петербург)**
«Консервативный» стих В.В. Набокова: квантитативные методы исследования и проблема интерпретации результатов (статья первая).....114



Русская литература

- В.Г. Колчин (Москва)**
Князь мира и карнавал у Ф.М. Достоевского и М.М. Бахтина.....124
- Л.Г. Кихней, О.Р. Темиришина (Москва)**
«Достоевский и бесноватый...»: рецепции Ф.М. Достоевского в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой и механизмы создания полигенетичной цитаты.....136
- О.В. Евдокимова (Санкт-Петербург)**
Воскрешаемое зрение: к телеологии визуальной поэтики в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».....151
- Е.В. Кузнецова (Москва)**
Образ святой Терезы Авильской в женской лирике Серебряного века. Статья вторая.....161
- А.А. Холиков (Москва)**
Источниковедческие и методологические аспекты творческой лаборатории Д.С. Мережковского (из подготовительных материалов к «Завету Белинского»).....180
- А.В. Филонова (Москва)**
Переводы рассказов Исаака Бабеля в журнале «Интернациональная литература».....200
- А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)**
Книга стихов А.П. Ладинского «Черное и голубое»: «уроки» Н.С. Гумилева и окказиональная мифопоэтика.....212
- В.Ш. Кривонос (Самара)**
«Мертвые души» Гоголя в сюжете романа Леонида Добычина «Город Эн».....229
- Чэндун ЧЖАН (Новосибирск)**
Зеркальность сюжетно-мотивной композиции в творчестве Б. Акунина (на примере рассказа «Проблема 2000» и пьесы «Зеркало Сен-Жермена»).....239



Г.А. Велигорский (Москва)

Разные лики старика Хоттабыча: жанровые «приключения» сюжета («Медный кувшин» Ф. Энсти, «Старик Хоттабыч» Л. Лагина, «Медный кувшин старика Хоттабыча» С. Кладо, к/ф «{0ТТ@БЪ}Ч» П. Точилина).....252

Я.В. Солдаткина (Москва)

Изображение истории в новейшей русской прозе: стилизация и визуализация.....265

Зарубежные литературы

Ю.Ю. Данилкова (Москва)

«Космополит всей душой»: об одном источнике образа черта в романе Т. Манна «Доктор Фаустус».....276

Л.Ф. Хабибуллина, З.Р. Зиннатуллина (Казань)

Образ Ирландии в творчестве Дженнифер Джонстон.....287

О.В. Спачиль (Краснодар)

Майлер Уилкинсон – новое имя в североамериканской чеховиане.....299

Н.Г. Владимирова (Калининград), Е.С. Куприянова (Великий Новгород)

Морские образы в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света»....310

Прочтения

В.В. Мерлин (Иерусалим, Израиль)

Колодец и венки: поэтика дискурсивного бессмертия.....321

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

«Не у тебя, не у меня – у них...» О.Э. Мандельштам: опыт прочтения.....339

И.А. Кажарова (Нальчик)

Светотеневой «рисунки» в поэзии И.Б. Клишбиева.....349

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела представлены Калмыцким научным центром РАН

Б.Б. Манджиева (Элиста)

Мотивы в эпических песнях джангарчи Телтя Лиджиева.....361

Д.Н. Музраева (Элиста)

Сочинение «Сутра, повествующая о мыслях свиньи» из монгольского Ганджура.....376

Б.Б. Горяева, Д.В. Убушиева (Элиста)

Мотив рождения героя в сказочно-эпической традиции калмыков.....385

Р.М. Ханинова (Элиста)

«Баллада о калмычке» М. Хонинова в аспекте синтеза жанров.....400

Обзоры и рецензии

Д.В. Шулятьева, М.А. Булавина (Москва)

Речь персонажей в художественном тексте: методы перевода.....415

С.В. Кудрицкая, М.В. Михайлова (Москва)

Дева-воительница как архетипический персонаж. Рецензия на книгу: Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.....424

In Memoriam

Е.И. Самородническая (Москва)

Школа гармонической точности.....433

К.А. Чекалов (Москва)

Памяти Александра Евгеньевича Махова.....437



CONTENTS

Theory of Literature

O.R. Minnullin (Donetsk)

Introduction to the Value-Ontological Approach to Literature:
The Structure of the Problem Field.....18

G.M. Zeldowicz (Warsaw, Poland)

“Contextualizing” Trope and the Structure of Lyrical Text: Once
Again on the Difference between Poetry and Prose.....30

A.V. Markov (Moscow)

Metaphysical Translation as a Rationale for a New Cultural Program,
or the Drama of Misspeak Embodiment.....43

D. Kemper (Moscow)

Aesthetic Modernism as a Macro-Epoch. Part 2.....52

D.A. Molchanova (Moscow)

On the Question of the Correlation of Caucasian and Siberian
“Texts” of Russian Literature.....68

K.E. Gilyano (Moscow)

Features of the Analysis of the World-modeling Categories of a Lyric
Work: The Position of the Subject.....77

M.I. Nikola, S.P. Tolkachev (Moscow)

The Problems of Multicultural Literature: A Poly-Chromic Stained
Glass Window or a Broken Mirror?.....87

E.M. Palvanova (Moscow)

The Concept of Semioticization of a Poetic Text in the Context
of Modern Semiotic Theories.....97

Verse Studies

O.S. Laletina, E.V. Khvorostyanova (St. Petersburg)

“Conservative” Verse by V.V. Nabokov: Quantitative Research
Methods and the Problem of Interpreting the Results
(Article One).....114



Russian Literature

V.G. Kolchin (Moscow)

“Prince of Peace” and Carnival by Dostoevsky and Bakhtin.....124

L.G. Kikhney, O.R. Temirshina (Moscow)

“Dostoyevsky and Possessed...”: F.M. Dostoevsky’s Reception in
Anna Akhmatova’s “Poem Without a Hero” and the Ways of Creating
a Polygenetic Quotation.....136

O.V. Evdokimova (St. Petersburg)

Reanimated Vision: To the Teleology of the Visual Poetics
in Dostoevsky’s Novel “Idiot”.....151

E.V. Kuznetsova (Moscow)

The Image of Saint Teresa of Avila in the Female Lyrics of the Silver
Age. Article 2.....161

A.A. Kholikov (Moscow)

Source Studies and Methodological Aspects of Creative Laboratory
of D.S. Merezhkovsky (Preparatory Materials
for the “Belinsky Testament”).....180

A.V. Filonova (Moscow)

Translations of Isaac Babel’s Short Stories in “International
Literature” Literary Journal.....200

A.A. Chevtaev (St. Petersburg)

The Book of Poems “Black and Blue” by A. Ladinskiy: N. Gumilev’s
“Lessons” and Occasional Mythopoeics.....212

V.Sh. Krivonos (Samara)

Gogol’s “Dead Souls” in the Plot of the Novel “City En”
by Leonid Dobychin.....229

Chengdong ZHANG (Novosibirsk)

The Mirroring Plot-Motif Composition in Boris Akunin’s Works
(On the Example of the Story “A Problem of 2000” and the Play
“Saint Germain’s Mirror”).....239



G.A. Veligorsky (Moscow)

Different Faces of the Old Man Hottabych: Genre “Adventure” of the Plot (“The Brass Bottle” by F. Anstey, “Old Man Hottabych” by L. Lagin, “The Brass Bottle of Old Man Hottabych” by S. Klado, “{0TT@B)CH” by P. Tochilin).....252

Ya.V. Soldatkina (Moscow)

The Depiction of History in Contemporary Russian Prose: Stylization and Visualization.....265

Foreign Literatures

Yu. Yu. Danilkova (Moscow)

“Cosmopolitan with All My Soul”: About One Source of the Image of the Devil in T. Mann’s “Doctor Faustus”.....276

L.F. Khabibullina, Z.R. Zinnatullina (Kazan)

Image of Ireland in the Jennifer Johnston’s Creative Works.....287

O.V. Spachil (Krasnodar)

Myler Wilkinson – A New Name in North American Chekhovian Studies.....299

N.G. Vladimirova (Kaliningrad), E.S. Kupriyanova (Veliky Novgorod)

Sea Images in Jeanette Winterson’s Novel “Lighthousekeeping”.....310

Interpretations

V.V. Merlin (Jerusalem, Israel)

The Well and the Wreath: Poetics of Discursive Immortality.....321

M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod)

“Not with You, not with Me – with Them...” by O.E. Mandelstam: The Reading Experience.....339

I.A. Kazharova (Nalchik)

Light-Shadow “Drawing” in the Poetry of I.B. Klishbiev.....349

Problems of Kalmyk Philology

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

B.B. Mandzhieva (Elista)

Motifs in the Epic Songs of Jangarchi Teltya Lidzhiev.....361

D.N. Muzraeva (Elista)

Composition “The Sutra Telling about the Thoughts of the Pig” from the Mongolian Kanjur.....376

B.B. Goryaeva, D. V. Ubushieva (Elista)

The Motif of the Hero’s Birth in the Fairy Tale and Epic Tradition of the Kalmyks.....385

R.M. Khaninova (Elista)

“The Ballad of Kalmyk” by M. Khoninov in the Aspect of Genre Synthesis.....400

Surveys and Reviews

D.V. Shulyatyeva, M.A. Bulavina (Moscow)

Characters’ Speech in Fiction: Translation Methods.....415

S.V. Kudritskaya, M.V. Mikhaylova (Moscow)

The Warrior Maiden as Archetypal Character. Book Review: Zuseva-Özkan V.B. The Female Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p.....424

In Memoriam

E.I. Samorodnitskaya (Moscow)

School of Harmonic Precision.....433

K.A. Chekalov (Moscow)

In Memory of Alexander E. Makhov.....437

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Theory of Literature

О.Р. Миннуллин (Донецк)

ВВЕДЕНИЕ В ЦЕННОСТНО-ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ: СТРУКТУРА ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ

Аннотация. В статье представлена теоретико-методологическая разметка аксиологии художественно-литературного творчества как современной оформляющейся филологической дисциплины (направления в литературоведении). На сегодняшний день накопился значительный объем теоретических идей и методологических разработок, лежащих в проблемном поле аксиологии художественного литературного творчества. Эта совокупность уже достигла состояния критической массы, так что вполне оправдано говорить об оформлении отдельной ветви в литературоведении, тесно связанной с целой областью в гуманитарных науках, требующей подробного системного описания. Однако проблемное поле аксиологии художественно-литературного творчества нуждается в фундаментальной теоретической *разметке*, уяснении структуры указанной сферы и осознании специфического угла зрения на предмет ее изучения, который определит ее как *дисциплину*. Наиболее перспективным представляется ценностно-онтологический аспект аксиологического подхода к литературе, который имеет свою историческую динамику становления, актуальный внутренний «ландшафт», свои границы. Его суть заключается в стремлении осмыслить особую незаменимую роль события творчества в событии человека, оформлении архитектоники его присутствия в бытии. Задачи литературоведческого анализа, взятого в этом аспекте, превышают проблемы анализа материальной стороны поэтики и узко понятое эстетическое изучение искусства слова. Они выводят исследователя в проблемное поле онтологии и философской антропологии. Структурно опираясь на идеи, изложенные в исследованиях А.В. Филатова, в статье мы существенно уточняем и развиваем их содержание в свете ценностно-онтологического подхода.

Ключевые слова: аксиология; онтология; ценность; эстетика; литература.

O.R. Minnullin (Donetsk)

Introduction to the Value-Ontological Approach to Literature: the Structure of the Problem Field

Abstract. The article presents a theoretical and methodological marking of the axiology of artistic and literary creativity as a modern emerging philological discipline (direction in literary criticism). To date, a significant amount of theoretical ideas and methodological developments has accumulated, which lie in the problem field of the axiology of artistic literary creativity. This aggregate has already reached a state of

critical mass, so it is quite justified to talk about the formation of a separate branch in literary criticism, closely related to a whole area in the humanities, requiring a detailed systemic description. However, the problematic field of the axiology of artistic and literary creativity needs a fundamental theoretical marking, an understanding of the structure of this sphere and an awareness of the specific angle of view on the subject of its study, which will define it as a discipline. The most promising is the value-ontological aspect of the axiological approach to literature, which has its own historical dynamics of formation, the actual internal “landscape”, its boundaries. Its essence lies in the desire to comprehend the special irreplaceable role of the event of creativity in the event of a person, the design of the architectonics of his presence in being. The tasks of literary analysis, taken in this aspect, exceed the problems of analyzing the material side of poetics and the aesthetic study of the art of the word in the narrow sense. They lead the researcher into the problematic field of ontology and philosophical anthropology. Structurally based on the ideas outlined in A.V. Filatov’s studies, article essentially clarifies and develops their content in the light of the value-ontological approach.

Key words: axiology; ontology; value; aesthetics; literature.

Аксиология и ее центральное понятие «ценности» сегодня становится главным средоточием тех классических традиций гуманитарной научной мысли и философского знания, которые выдвигают на первый план вопросы *смысла* (бытия, человеческой жизни, искусства), настаивают на необходимости стремления к их артикуляции и возможности релевантного описания. Дело даже не столько в стремлении дать те или иные философские *ответы*, сколько в учете *вопрошающего* положения человека во Вселенной, связанного с его природой («человек изначально, по способу своего присутствия в мире есть вопрос о смысле» [Лишаев 2012, 53]). Ценностно-смысловая проблематика, таким образом, является антропологической.

Культуролог и теоретик искусства И.П. Смирнов указывает, что отказ от философии ценностей в парадигме постмодерна «происходит на фоне их катастрофической инфляции в современном политическом, эстетическом и эпистемическом обиходе», что ведет к «фейковости» как правомочному принципу восприятия и конструирования социокультурной реальности. В результате в культуре воцаряется «ценностный хаос, который мы сейчас переживаем уже не в роли читателей высокоумных сочинений, а самым непосредственным образом – на деле, наблюдая за социальными сетями, изобилующими взаимонападками пользователей, за политическими действиями, заведомо не полагающимися на консенсус в поле их проведения» и т.д. [Смирнов 2019]. Ценностно-ориентированный подход в гуманистике актуализируется как принципиально противостоящий этим энтропийным тенденциям. В нем категория *ценности*, понятая в широком философском контексте, становится краеугольным камнем феноменологического осмысления действительности.

В современном искусстве, уже столетие имеющем дело с ситуацией, когда субъект творчества зачастую не столько проявляет «упорядочива-

ющую духовную энергию» (Г. Гадамер), сколько оказывается способным лишь издавать «крик о судьбе человечества», стоящего на пороге какого-то *иного* состояния, «возможно, уже отличного от homo sapiens» [Бычков 2017, 155], вопрос трансформации ценностно-смысловой системы координат ощущается остро. Он напрямую связан с фундаментальными основаниями человеческого бытия и неизменно выводит мыслящего в этом поле из сферы эстетики в сферу онтологии и философской антропологии. Справедливы в этом отношении слова С.А. Лишаева, высказанные в «Эстетике Другого»: «По-настоящему полезной... может быть только эстетика, рассматривающая художественные творения и жесты в максимально широком – философском – контексте», предполагающем «анализ онтологической конституции эстетических феноменов» [Лишаев 2012, 5, 14].

В силу этого аксиологический подход в гуманитарных науках вообще и в эстетике в частности должен быть существенно конкретизирован в свете «онтологического поворота» как ценностно-*онтологический*. Эта конкретизация, фокусировка на онтологическом аспекте осмысления ценности художественного творчества (прежде всего, словесного) определяет общее направление представленного исследования, как бы его **сверхзадачу**. Эстетическое при таком уточнении может быть понято «как область свершения метафизического и со-бытийного опыта человека» [Думинская 2020, 14], особая форма присутствия человека в бытии, во многом выделяющая собственно человеческий его план.

Сказанное относится и к науке о литературе. Когда вслед за смертями автора и читателя, наконец, объявлена и всерьез обсуждается «смерть теории» литературы как явления исторически себя исчерпавшего (см. книгу Г. Тиханова [Tihanov 2019] и широкую полемику о ней на страницах «НЛО» [Гаспаров 2021]), когда «теорлит-2» (В.И. Тюпа [Тюпа 2019]) со своим постструктуралистским языком и стоящими за ним релятивно-симулятивным мировоззрением и «апологией скептицизма» (Е.В. Попова [Попова 2004, 5]) оформился в реальную «гуманитарную угрозу», – в качестве сопротивления распаду возникает потребность в осмыслении происходящей духовно-творческой трансформации с позиции *классического человека*. Речь не столько об описании актуальных тенденций в искусстве и литературе, сколько об уяснении роли художественного творчества в *сбытии человека* в этих изменяющихся условиях.

Ныне приходится напоминать, что «образ человека представляет собой то единство бытия и смысла, которые присущи художественному произведению» [Фуксон 2007, 121]. По справедливому мнению Л.Ю. Фуксона, «тотальная дегуманизация неосуществима», так или иначе, мир художественного произведения «человекоподобен» и адекватное чтение должно носить «человекоподобный характер» [Фуксон 2007, 131, 136]. Прямая задача гуманитарных дисциплин вообще («наук о духе», о человеке) – построение модели равновесия трудно согласующихся сил и устремлений человека, заданности его природы и духовного вектора его бытия, открывающего путь к «человеку, который еще предстоит». В этой классической

философско-эстетической линии есть своя внутренняя динамика, существенная интенсификация поиска, своя актуальная эвристика.

На сегодняшний день накопился значительный объем теоретических идей и методологических разработок, лежащих в проблемном поле аксиологии художественного литературного творчества. Эта совокупность уже достигла состояния критической массы, так что вполне оправдано говорить об оформлении отдельной ветви в литературоведении, тесно связанной с целой областью в гуманитарных науках, требующей подробного системного описания. Ценностно-онтологический подход к литературному творчеству имеет свою историческую динамику становления, актуальный внутренний «ландшафт», свои границы.

При этом, когда говорят об *аксиологии литературы*, то возникает очень широкий спектр ассоциаций: социально-философских, эстетических, нравственных, педагогических... Представления, связанные с ценностно-смысловой стороной художественного литературного творчества, весьма разнородны и недостаточно структурированы. Означенное проблемное поле нуждается в фундаментальной теоретической *разметке*, уяснении структуры указанной сферы и осознании специфического угла зрения на предмет ее изучения, который определит аксиологию художественно-литературного творчества как *дисциплину*. Прояснение разноуровневых структурообразующих моментов этой области, конкретизированных онтологическим пониманием творческого события, обуславливает **главную цель** данной работы.

В отдельных исследованиях уже предпринимались попытки систематизации и структурирования аксиологии литературы. Специального внимания заслуживает структурно-типологическое видение аксиологического подхода в литературоведении, воплощенное в работах А.В. Филатова [Филатов 2020, 15–90]. Примем за основу его исследования и постараемся развить и углубить некоторые плодотворные начинания, артикулированные в них.

Отталкиваясь от идей, выдвинутых в трудах М.М. Бахтина, М.С. Кагана, Е.В. Поповой, Л.Н. Столовича, Л.Ю. Фуксона, В.Е. Хализева и других, исследователь выделяет три уровня аксиологического изучения литературы:

- 1) микроуровень, предполагающий имманентный анализ поэтики *произведения*;
- 2) макроуровень, на котором осуществляется контекстуальный анализ, адресующий к литературной критике и далее истории и социологии литературы, направленным на изучение *литературного процесса*;
- 3) мезоуровень, связанный с проблемами творческой *биографии* писателя, его мировоззрения, системы ценностей, что опять же ведет к своеобразно понятой истории литературы.

Выделение этих *уровней* определяется тем или иным носителем ценностных отношений. В первом случае носителями ценностей являются имплицитные произведению субъекты – это непосредственные участники



художественного события, предполагаемые его структурой: герой, нарраторы, автор-творец и имплицитный читатель (идеальный адресат, читатель как компонент внутренней структуры текста). Главная фигура здесь, безусловно, *автор-творец* – как завершающий целое творческий субъект, от которого исходит эстетическая активность в отношении этого целого.

На втором уровне субъектом, испытывающим действие ценности, выступает *реальный читатель*, обращающийся к социально-исторически функционирующему конкретному *произведению* как источнику особого ценного опыта, способного сообщить читателю чувство полноты бытия, гармонии, катализировать в нем ощущение личного участия в творческих силах Универсума в качестве особого рода переживания (самоактуализация читателя). При смещении акцента с теории литературы на историю центральной категорией становится культурно-исторически мыслимая читательская аудитория, сообщество читателей.

На третьем уровне в центре внимания оказывается *реальный автор*. Это самая проблематичная фигура, отношения которой к автору-творцу, эстетически завершающему художественное произведение, требуют углубленного анализа.

В качестве примеров аксиологического изучения литературного произведения на *микроуровне* А.В. Филатов указывает на разбор пушкинской «Разлуки» у М.М. Бахтина (где описана интерференция ценностных кругозоров героя и героини) и методологию Л.Ю. Фуксона, подробно описанную в «Чтении» (где изложены идеи о ценностной поляризации образов и мотивов в произведении, раскрыто представление о репрезентативности). В этом ряду в качестве подходящих примеров можно привести существенно различные, но строящиеся на анализе взаимодействия ценностных кругозоров субъектов – участников события художественного произведения, методологии. Сюда могут быть отнесены, например, метод анализа лирических стихотворений, разработанный Б.О. Корманом на материале поэзии Н.А. Некрасова [Корман 1986], аналитика поэтики лирики, представленная в трудах С.Н. Бройтмана [Бройтман 2008], разборы поэм и драматических произведений А.С. Пушкина, предложенные В.В. Федоровым [Федоров 2008]. Это область более-менее традиционно трактуемой поэтики.

Изучение отдельного произведения в аксиологическом аспекте следует вести (и в этом сойдутся, пожалуй, все, кто обращается к ценностной проблематике) через изучение субъектно-образного плана. Отношения автора-творца и героя, субъекта фабульной действительности, описаны достаточно подробно, в меньшей степени изучена ценностная активность читателя как идеального структурного компонента. Традиционные категории жанра, стиля, сюжета и мотива, композиции и архитектоники, хронотопа, вообще «внутреннего мира литературного произведения» (Д.С. Лихачев) должны быть связаны с проблемой ценностного кругозора, ценностного горизонта, ценностного противостояния, иерархии и т.п. именно *через субъектный план*. Это поэтологическое ядро аксиологического подхода к

отдельно взятому литературному произведению.

Для *макроуровня*, по мысли А.В. Филатова, главным объектом изучения наравне с произведением оказывается *литературный процесс* и такие его компоненты, как «вкусы и идеалы эпохи, репутации литературных школ и направлений, национальные и ментальные характеристики...» [Филатов 2019, 135]. Это область истории литературы, литературной критики, социологии искусства, частично ориентированной на внешнее функционирование произведения рецептивной эстетики. Внутри этого уровня есть как бы два круга вопросов. Круг вопросов прикладного характера истории литературы и критики опирается в проблемы фундаментальных философско-эстетических оснований.

1. Критерии художественной ценности литературного произведения и связанная с ними его оценка, литературные репутации и литературная иерархия в своей подвижности и связанная с этим тема «классики», вкусы и история литературы как история прочтений – все эти аксиологические вопросы функционирования произведения, находящиеся отчасти в ведении рецептивной эстетики, отчасти – истории и социологии литературы. Каковы критерии ценности художественно-литературного произведения? Как определить подлинное произведение искусства? Какие свойства (условия) должны быть выполнены, чтобы можно было утверждать, что перед нами произведение искусства слова? Это вопросы теории критики. К ним присовокупляются вопросы, напрямую не связанные с художественностью литературы как таковой (социальная значимость, злободневность и проч.).

2. Решение сформулированных в первом пункте проблем невозможно без опоры (теоретической или интуитивной) на базовые вопросы смысла и назначения искусства слова. Что такое искусство слова и в чем заключается его ценность вообще? Чего мы ждем от него и что оно способно нам дать? В чем заключается ценность художественного литературного произведения для человека (человеческого сообщества)? Это вопросы о смысле и назначении искусства слова, вопросы философской эстетики, выводящие и к философской антропологии. Указанные круги сообщаются, но не совпадают.

Внутри второго круга также можно выделить две группы вопросов, каждая из которых имеет основательную историю: 1) связанная с ценностью **искусства** как такового; 2) формирующаяся в связи со спецификой искусства **слова**, литературы.

По-видимому, своеобразие литературы (в первую очередь, связанное с материалом – языком, а также с большей репрезентативностью в отношении идеологии) ведет к тому, что эстетические ценности выстраиваются в отношении к этическим, шире – социальным, а также религиозным и познавательным в сложное неравновесное целое. Эта совокупность, при преобладании ценностей эстетических, которые в соответствии с природой искусства должны обымать все остальные, в литературе (например, в романе и связанных с ним формах, а также в литературе non-fiction) зачастую не «переплавляется» в некую цельную однородную в ценностно-эстети-



ческом отношении величину, как это происходит в музыке и живописи. Приходится констатировать, что влияние внеэстетического контекста в литературе вообще существенно больше, чем в других видах искусства. Главное же заключается в том, что сама *творческая природа слова* обращает к таким сущностным, определяющим человека как видовое существо моментам, которые онтологически предшествуют другим формам творчества.

Наконец, *мезоуровень*, уровень *личности автора*, как бы занимающий срединное положение между произведением и литературным процессом. «Обращение к аксиосфере реального автора связывает теорию литературы с проблемой творческой биографии», – пишет А.В. Филатов [Филатов 2019, 136]. Правда, здесь мы сталкиваемся с набором проблем, на которых исследователь специально не останавливается, но внимательное рассмотрение которых способно существенно продвинуть нас на пути аксиологического анализа.

Прежде всего, приходится уточнить, о каком субъекте – носителе ценностных отношений можно и следует говорить здесь, кто этот «реальный автор», обладающий «творческой биографией»? Первый претендент на эту роль тот, кого в литературоведении принято называть «автор биографический». Данное понятие в науке о литературе обычно не предполагает какого-то углубленного проблемного осмысления и воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Это «субъект авторского права», «реально биографическая фигура писателя, который предположительно что-то “хотел сказать” своим произведением». Он, как справедливо указывает В.И. Тюпа, «в состав художественной реальности не входит» [Тюпа 2001, 33]. Это не вызывает сомнений. Но нельзя не спросить: существует ли «автор биографический» вообще, в том редуцированном смысле, который присваивают этому субъекту литературоведы, делая из него плоскую, почти «бумажную» фигуру или это только абстрактная категория? Такой *автор* напоминает третьестепенного персонажа (даже не героя), который озабочен только тем, чтобы «продать рукопись». А ведь он тот, чья рука создает произведение, первый его читатель и редактор, добивающийся соответствия материального произведения предстоящему его внутреннему взору идеалу. Этот автор – телесное вместилище духовного события художественного произведения, во многом источник материала, который, как показал Б. Христиансен в «Философии искусства» (1911), далеко не безразличен по отношению к эстетическому объекту. Само вопрошающее положение человека в бытии, которое к тому же никогда полностью не лишено и эстетического, «внеаходимого» (М.М. Бахтин) аспекта, сама «архитектоника присутствия» (В.И. Тюпа) человека в мире, не допускает той обесмысливающей его высокое звание стерилизации, которая осуществляется в литературоведении, чтобы предельно развести автора как субъекта в ряду «детей ничтожных мира» (автора биографического) и того, кого «коснулся божественный глагол» (автора-творца).

Кажется, *биографическому автору* приписывают все худшее, нетвор-



ческое, можно даже сказать, филистерское и пошлое, что есть в человеческом сообществе. А ведь в существенном отношении это *тот же человек*, в том же смертном теле обитающий дух. Никто не оспаривает, что в ситуации вдохновения, когда гений посещает эту «смертную обитель», человек этот существенно преобразуется, обретая инобытийную форму, но и выдумывать какого-то фантома, выгодно оттеняющего творческого субъекта, не стоит. Ситуация с биографическим автором чем-то напоминает положение из знаменитой Некрасовской «Элегии», где говорится о призвании поэта:

Толпе напоминать, что бедствует *народ*,
В то время, как она ликует и поет...

Здесь стилистически разведены *толпа* и *народ*. Первое слово отсылает к лексике романтической лирики, где поэт противопоставлен «презренной толпе», грубой, недалекой, низменной и проч. Второе слово вводит в парадигму реалистической лирики середины XIX столетия, где народ предстает исполненным страдания нравственным мерилем, предметом любви и душевной боли поэта, тем идеалом, которому он служит и на алтарь которого (у Некрасова) приносит свою высокую жертву. Между народом и толпой поистине пролегает ценностно-смысловая бездна, многократно поддержанная поэтическим словом, закрепленная традицией, – а ведь народ и толпа – это одни и те же люди.

Устоявшееся понятие *автор биографический*, идущее еще от Ш.О. Сент-Бёва, в данном контексте следует признать непригодным. Слово «биографический», с одной стороны, предполагает описанную онтологическую редукцию, а с другой стороны, ведет к некому оформленному и завершенному (или принципиально завершимо) повествованию, включающему автора в культурно-исторический контекст как некоторого героя этого нарратива, наделяющего его фигуру множеством посторонних творческому событию смысловых моментов.

Говоря о *реальном авторе*, речь следует вести о том субъекте, которого Андрей Платонов обозначил в «Чевенгуре» как «личный человек». Это и «ответственная личность», которой вменяется столь высокий смысл в «Искусстве и ответственности» у М.М. Бахтина. С одной стороны, – важность понимания личности трудно отрицать, недаром филология – «школа понимания» (С.С. Аверинцев). Но, с другой стороны, такое прямолинейное устремление грозит профанацией и даже подменой задач литературоведения, каким-то обытовлением, «чтением в сердцах», популярной психологией – словом, стремлением к чему угодно, но не к постижению того творческого сверхсубъекта, присутствие которого неизбежно проступает и в художественном акте, как бы приглашая *за* него. Это способно увести в сторону от задач анализа художественного произведения. Однако же для приближения к осмыслению *целого человека* (В.В. Федоров), которое превышает узко понятый эстетический модус бытия, т.е. к уяснению природы



автора, обретающего определенность в событии искусства, но не сводящегося к эстетической стороне произведения, понимание личности является необходимой стороной собственно аксиологического анализа. Важно лишь соблюсти культуру границ: эстетических, биографических, личностно-онтологических. Безусловно, всегда велик риск соскальзывания в разные неглавные околотекстовые разговоры, поэтому ответственность литературоведа при этом подходе особенно велика. Может быть, лучшие литературоведческие работы написаны именно на этом пути, но немало здесь и разного рода подмен и профанаций.

Одна из существенных задач аксиологического анализа заключается именно в приближении к этой ценностной реальности, сосредоточенной в личности автора-творца, открывающейся произведением. При том, что эта личность не какой-то изолированный, самоутверждающийся индивид, а субъект совокупного опыта, в котором некое существенное духовное событие обретает свою чувственно-воспринимаемую конкретность, оформляясь в произведение искусства. За текстом есть лицо, но это лицо никогда не случайная, пестрая сумма «страстей и мнений», а выражение духовной сути человека, взятого «по вертикали». За «Размышлениями у парадного подъезда» или «Рыцарем на час» мы находим не картежника и дельца, а подлинного Некрасова, его творческий гений. Хотя, бесспорно, и для этики, и для истории литературы здесь обнажается бескрайнее проблемное поле.

Ценностный анализ не может обойти личности в самом глубоком философском содержании этого термина, личности не повседневно-житейской, а той, что является точкой пересечения онтологических путей той совокупности субъектов, которые сходятся в человеке, личности, оказывающейся смысловым фокусом бытия, о котором точно сказал О. Э. Мандельштам в одном из своих стихотворений:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия...

Парадокс в том, что так понимаемый *реальный автор* находится в очень «тесном родстве» с фигурой традиционно понимаемого автора-творца, субъекта эстетического завершения в художественном произведении. Да и само художественное произведение – как бы воплощенная личность, эстетически оформленная полнота бытия человека. Об этом, например, размышляет в развивающей бахтинские традиции работе «Онтологический статус художественной реальности...» В.И. Тюпа, который толкует «эстетический объект как духовно содержательную *границу* экзистенциального присутствия личности в бытии» [Тюпа 2001, 40]. Соответственно, адекватное отношение к художественному произведению лично: «Литературоведческому познанию, кажется, не остается ни-



чего иного, как, исходя из “презумпции личности” своего предмета и возлагая на ученого всю меру его моральной ответственности перед этой “эстетической личностью”, сосредоточиться на той реальности, которая пролегает между полюсами смысла и текста...» [Тюпа 2001, 25]. Такова предварительная разметка аксиологии литературного творчества, произведенная в ценностно-онтологическом аспекте, с которым, на наш взгляд, связаны главные пути ценностно-ориентированного подхода к изучению литературы.

Подведем **итоги** и наметим некоторые **перспективы**. Главные поиски современной эстетики (в том числе «эстетики словесного творчества») должны быть соединены с задачами философской антропологии. Необходимо уяснить роль эстетического опыта, сконцентрированного в искусстве, в общем *событии человека*, его духовном движении на пути к «человеку, который еще предстоит» (Ф.М. Достоевский). Приложение этой установки в литературоведении требует переосмысления существенных компонентов его структуры и пересмотра некоторых кажущихся самоочевидными вопросов (например, вопрос о *биографическом авторе*). Осуществить это призван *ценностно-онтологический* подход к искусству слова. Именно он оформляет аксиологию литературного творчества как научно-философскую *дисциплину*.

Краеугольным камнем, определяющим структуру этой дисциплины, выступает категория субъекта – носителя ценностных отношений, обретающего конкретику в событии художественного творчества. Статус и характер этого субъекта существенно уточняется через понятие *личность* – онтологически полновесный, вовлеченный в бытие ответственный участник. Смысл художественно-литературного произведения превышает узко понятое чувственное (эстетическое) переживание, но составляет полноценный и при этом незаместимый, уникальный опыт бытия личности, открывающийся через сопричастность событию словесного искусства. На это и должно быть направлено главное познавательное усилие литературоведа.

Структурно это конкретизируется в возможности описания разных уровней существования литературы, связанных с тем или иным субъектом ценностных отношений, и уровней аксиологического исследования. Опора на терминологию, предложенную А.В. Филатовым (микроуровень, макроуровень и мезоуровень), при существенном ее переосмыслении, позволяет глубже понять характер ценностной активности носителей специфического опыта (структурно и по смыслу детерминированных героя, автора-творца, имплицитного читателя и открытых многомерных, переживающих онтологическую трансформацию участников художественного события: реального автора и реального читателя).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

2. Бычков В.В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44. С. 143–158.
3. Гаспаров Б.М. О судьбе литературной теории // Новое литературное обозрение. 2021. № 1. URL: magazines.gorky.media/nlo/2021/1/o-sudbe-literaturnoj-teorii.html (дата обращения: 12.09.2021).
4. Думинская М.В. Эстетическое в контексте онтологического постижения // Общество: философия, история, культура. 2020. № 2 (70). С. 13–19.
5. Корман Б.О. О ценностном аспекте реалистической лирики // Корма Б.О. Лирика и реализм. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1986. С. 14–33.
6. Лишаев С.А. Эстетика Другого: Эстетическое расположение и деятельность. СПб: Алетейя, 2012. 256 с.
7. Попова Е.В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: дис. ... д. филол. н.: 10.01.08. М., 2004. 326 с.
8. Смирнов И.П. Ценность и смысл // Звезда. 2019. № 10. С. 249–262.
9. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
10. Тюпа В.И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза // Вопросы литературы. 2019. № 1. С. 52–66.
11. Федоров В.В. Проблемы поэтического бытия: сборник научных статей. Донецк: Норд-Пресс, 2008. 490 с.
12. Филатов А.В. Аксиология в теории литературы: основные направления ценностного анализа // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 130–140.
13. Филатов А.В. Мифопоэтические стратегии акмеистов: аксиологический аспект (Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам): дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2020. 322 с.
14. Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово: Кузбасвузиздат, 2007. 265 с.
15. Tihanov G. The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019. 302 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bychkov V.V. Metafizicheskiy smysl iskusstva [The Metaphysical Meaning of Art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2017, vol. 44, pp. 143–158. (In Russian).
2. Duminskaya M.V. Esteticheskoye v kontekste ontologicheskogo postizheniya [Aesthetic in the Context of Ontological Comprehension]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, 2020, no. 2 (70), pp. 13–19. (In Russian).
3. Filatov A.V. Aksiologiya v teorii literatury: osnovnyye napravleniya tsennostnogo analiza [Axiology in the Theory of Literature: Main Directions of Value Analysis]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2019, no. 4, pp. 130–140. (In Russian).
4. Gasparov B.M. O sud'be literaturnoy teorii [On the Fate of Literary Theory]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2021, no. 1. Available at: <http://magazines.gorky.media/nlo/2021/1/o-sudbe-literaturnoj-teorii.html> (accessed 12.09.2021). (In Russian).
5. Smirnov I.P. Tsennost' i smysl [Value and Meaning]. *Zvezda*, 2019, no. 10, pp. 249–262. (In Russian).
6. Tyupa V.I. "Teoriya literatury Dva" kak gumanitarnaya ugroza ["Literary Theory Two" as a Humanitarian Threat]. *Voprosy literatury*, 2019, no. 1, pp. 52–66. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Korman B.O. O tsennostnom aspekte realisticheskoy liriki [On the Value Aspect of Realistic Lyrics]. Korman B.O. *Lirika i realizm* [Lyrics and Realism], Irkutsk, Irkutsk University Publ., 1986, pp. 14–33. (In Russian).

(Monographs)

8. Broytman S.N. Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki [Poetics of Russian Classical and Non-Classical Lyrics]. Moscow, RSUH Publ., 2008. 485 p. (In Russian).
9. Fedorov V. V. *Problemy poeticheskogo bytiya* [Problems of Poetic Existence]. Donetsk, Nord-Press Publ., 2008. 490 p. (In Russian).
10. Fukson L.Yu. *Chteniye* [Reading]. Kemerovo, Kuzbasvuzizdat Publ., 2007. 265 p. (In Russian).
11. Lishayev S.A. *Estetika Drugogo: Esteticheskoye raspolozheniye i deyatel'nost'* [Aesthetics of the Other: Aesthetic Disposition and Activity]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2012. 256 p. (In Russian).
12. Tihanov G. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford, Stanford University Press, 2019. 302 p. (In English).
13. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo* [Analytics of the Artistic]. Moscow, RSUH Publ., 2001. 192 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Filatov A.V. *Mifopoeticheskiye strategii akmeistov: aksiologicheskij aspekt (N.S. Gumilev, S.M. Gorodetskiy, O.E. Mandel'shtam)* [Mythopoetic Strategies of Acmeists: Axiological Aspect (N.S. Gumilev, S.M. Gorodetsky, O.E. Mandelstam)]. PhD Thesis. Moscow, 2020, 322 p. (In Russian).
15. Popova E.V. *Tsennostnyy podkhod v issledovanii literaturnogo tvorchestva* [The Value Approach in the Study of Literary Creativity]. Dr. Thesis. Moscow, 2004. 326 p. (In Russian).

Миннуллин Олег Рамильевич, Донецкий национальный университет.

Кандидат филологических наук, доцент. Доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности. Научные интересы: теоретическая и историческая поэтика, сравнительное литературоведение, литературный процесс XX в.
E-mail: papulia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5805-3821

Oleg R. Minnullin, Donetsk National University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of the History of Russian Literature and Theory of Literature. Research interests: theoretical and historical poetics, comparative literature, the literary process of the 20th century.
E-mail: papulia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5805-3821

Г.М. Зельдович (Варшава, Польша)

«КОНТЕКСТУАЛИЗИРУЮЩИЙ» ТРОП И КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА, ИЛИ СНОВА О ТОМ, ЧЕМ ЖЕ ПОЭЗИЯ ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ ПРОЗЫ

Аннотация. Обосновывается эвристическая ценность разделения метафор и сравнений на два типа: на метафоры и сравнения, которые усложняют концептуальную структуру характеризуемой ими ситуации, и метафоры и сравнения, ее структуру не усложняющие. Анализируются два классических русских стихотворения, «Никого не будет в доме...» Б. Пастернака и «Лисица» С. Есенина, и показывается, что различие между названными типами тропов может напрямую соотноситься с композиционным устройством лирического текста, а именно, не ведущие к концептуальному усложнению характеризуемого метафоры и сравнения могут маркировать те фрагменты, которые связаны с главным персонажем, метафоры же и сравнения, усложняющие первоначальное представление о характеризуемом, – появляться во фрагментах, с главным персонажем не связанных и в таком смысле дискурсивно второплановых. Делается вывод о закономерности подобной картины, ибо в ней отражена общая свойственная лирике тенденция при маркировании своего более важного дискурсивного плана обращаться к стратегиям, которые противоположны основным стратегиям повествовательной прозы (среди прочего, для первого плана в лирике характерен внезапный обрыв референциальных связей, тогда как в нарративной прозе обычно наблюдается преемственность по крайней мере некоторых референтов, прежде всего главного персонажа или главных персонажей; для первого плана в лирике типична интровертная ориентация авторского сознания, которая в нарративной прозе регулярно обнаруживает себя на плане второстепенном, при рассуждениях, мотивировках и проч., а для главного плана как правило исключена). Также делается вывод, что ориентированная только на нарратив теория транзитивности П. Хоппера и С. Томпсон и другие близкие к ней теории внутренней иерархизации дискурса недостаточны и, чтобы объяснить данный феномен во всем его многообразии, должны подвергнуться серьезному пересмотру.

Ключевые слова: метафора; сравнение; характеризваемое; характеризующее; концептуальное усложнение характеризуемого; лирика; композиция; внутренняя иерархизация дискурса; главный дискурсивный план; второстепенный дискурсивный план.

G.M. Zeldowicz (Warsaw, Poland)

“Contextualizing” Trope and the Structure of Lyrical Text: Once Again on the Difference between Poetry and Prose

Abstract. The paper shows how heuristically valuable is the distinction between

those metaphors and similes that substantially amplify their target notion, and those that do not. It is shown that at least in some instances the contrast between these trope types may be projected onto the compositional structure of lyrical text. Closely inspected are two classical Russian poems, “No one will be at home” (“Nikogo ne budet v dome”) by B. Pasternak and “The Fox” (“Lisica”) by S. Esenin, whose analysis suggests that metaphors and similes failing to amplify their target notion tend to appear in the foregrounded fragments dedicated to the main character, while metaphors and similes yielding a complication effect tend to show up where no important figure is involved, i.e. in the background. This correlation is argued to be far from accidental; rather it is an instantiation of a general rule to the effect that lyrical poetry tends to recruit foregrounding strategies being the inverse of those employed by narrative prose (for instance, the foreground of lyrical discourse is often marked by a break of referential continuity, whereas it is continuity of at least most prominent referents that is typical of the foreground in narratives; a hallmark of the foreground in lyrical poem is introversial orientation of the author’s conscience, which in narrative prose is to be found mostly in background, i.e. in ratiocinations, introspection into hero’s mental life, etc., being practically excluded from the main plot line). The conclusion is made that narrative prose oriented theories of grounding, such as the transitivity theory advanced by P. Hopper and S. Thompson and similar ones fall short of providing an all-embracing account of linguistic foregrounding mechanisms, thus being in need of serious revision.

Key words: metaphor; simile; source; target; conceptual amplification of target; lyrical poetry; composition; internal hierarchization of discourse; discourse foreground; discourse background.

1. Предисловие

Речь пойдет о метафоре и сравнении, то есть о тропах, которые обнаруживают сходство между двумя сущностями, а нередко также и между двумя целостными понятийными областями, так называемыми доменами [Lakoff, Johnson 1980].

Представление, к которому метафора или сравнение обращаются эксплицитно, будет называться характеризующим, а та «идея», которую они призваны представить в новом свете, – характеризваемым. Так, в метафоре *Он свинья* характеризующим является представление о свинье, в частности связанные с ним коннотации нечистоплотности, неблагодарности и проч., а характеризваемым – представление о присущих данному человеку личных качествах; в метафоре *И меня срезает время...* (О.Э. Мандельштам) как характеризующее выступает представление об определенным способом осуществляемом физическом укорачивании предмета, а как характеризваемое – старение человека. В сравнении *На губах – как прелая морковь...* (С.А. Есенин) характеризующее – представление о подгнившей моркови, характеризваемое – то, как выглядят (какого цвета и «фактуры») губы подстреленной лисицы.

Все метафоры и все сравнения можно разбить на два комплементарных класса. Бывает так, что по своей структуре ситуация-характеризующее не



сложнее ситуации-характеризуемого, то есть все прагматически важные элементы первой находят свое очевидное соответствие во второй, и бывает, что характеризующее заставляет нас мыслить характеризуемое более сложным, развернутым образом, нежели оно мыслилось бы в отсутствие данного тропа, то есть добавляет к этому представлению дополнительные компоненты.

Разумеется, чтобы с уверенностью отнести троп к одному либо другому типу, необходимо определить, какие же свойственные характеризующему смыслы надлежит считать «добавочными», и здесь открывается немалый простор для разночтений.

Надо думать, хорошим приближением к истине был бы постулат, что «добавочным», принесенным является такой элемент смысла, который обладает хотя бы одним из следующих свойств: (а) имплицитно предполагает появление у ситуации нового участника; (б) имплицитно предполагает не предполагавшийся характеризуемым переход мира в новое состояние и, следовательно, наличие в ситуации как минимум одной дополнительной фазы; (в) имплицитно предполагает дополнительную, по сравнению с характеризуемым самим по себе, каузальную связь.

И диатетические различия между ситуациями, и аспектуальные различия между ними, и различия в устройстве конституирующей их каузальной цепи столь важны и «системны», актуальны для столь огромного их числа (см., например, [Croft 1991; 1994]), а вместе с тем как правило столь хорошо опознаваемы, что в метафорах и сравнениях, где выполнено любое из условий (а-в), амплификация наших первоначальных представлений о характеризуемом совершенно несомненна. Что же касается иных усложняющих такие представления факторов, то их выявить гораздо труднее и едва ли они столь весомы, поэтому по крайней мере на нынешнем этапе исследования ими разумнее пренебречь.

Приведем примеры того, как же осуществляются три названных возможности.

Вариант (а) реализован в метафорико-метонимической строке Г.В. Иванова *Грусть любит лунным пейзажем...*, где характеризуемым является нечто вроде «мы любим лунным пейзажем», а в характеризующем к этому добавляется представление об (антропоморфизированной) грусти, занявшей место данных людей; сами они из ситуации не исключены, но просто отведены на более далекий план: хорошей парфразой тут было бы «*наша грусть любит лунным пейзажем...*».

Вариант (б) можно проиллюстрировать мандельштамовской метафорой *полукруг колоннады выбежал на площадь (На площадь выбежав, свободен стал колоннады полукруг...)*, где характеризуемым является представление «полукруг колоннады находится посреди площади», то есть представление «статическое», а благодаря собственно метафорическому смыслу сказанного эта ситуация видится как некое событие.

Случай (в) встречаем в пастернаковских строках *И опять завертит мной Прошлогоднее унынье...*, где характеризуется ситуация «и опять я по-

чувствую унынье», а характеризующее построено так, что *унынье* перестает быть только содержанием чувства и дополнительно делается каузатором.

Свойства (а), (б) и (в) могут друг с другом комбинироваться. Особенно часто совмещение свойств (а) и (в), когда благодаря метафоре или сравнению в ситуацию не только вводится новый участник, но он еще выступает как каузатор, тем самым удлиняя соответствующую причинно-следственную цепь. Так, в мандельштамовской фразе *И меня срезает время...* характеризуемым становится ситуация «автор стареет», то есть ситуация по природе медиальная, зато характеризующее представляет ее так, будто она транзитивна.

Мы хотим показать, что, во-первых, разница между метафорами либо сравнениями, расширяющими наше изначальное представление о характеризуемом и представлении это не расширяющими, хорошо ощущается языком и может использоваться лирическим текстом при маркировании его композиционной структуры; во-вторых, такая эксплуатация обсуждаемого различия согласуется с важными общими характерными для лирики тенденциями.

Как примеры будут рассмотрены два классических русских стихотворения.

2. Стихотворение Б.Л. Пастернака «Никого не будет в доме...»

1.
Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

2.
Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, – никого.

3.
И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.

4.
И опять кольнут донныне
Неотпущенной виной,

И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.

5.

Но нежданно по портъере
Пробежит сомненья дрожь.
Тишину шагами мера,
Ты, как будущность, войдешь.

6.

Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то, впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Фразы типа *Никого не было в доме, Никого нет в доме, Никого не будет в доме* практически всегда говорят об отсутствии *людей*. Поэтому у Б.Л. Пастернака в первых полутора строках *сумерки* представлены метафорически, как человек, а присутствие в каком-то доме человека почти непременно означает, что ранее он находился в ином месте и позднее, покинув дом, в ином месте может оказаться вновь. Что касается *сумерек* в их неметафорическом понимании, то мысль, будто они прежде пребывали вне данного дома, а затем в нем появились и впоследствии его могут покинуть и оказаться где-то еще, – эта мысль совершенно абсурдна. Поэтому в открывающей стихотворение метафоре аспектуальная структура характеризуемого подвергнута явному усложнению.

Если же позднее в строфе 1 и в строфе 2 говорится, что будет *зимний день (в проеме гардин), промельк комьев, будут крыши и снег* и не будет *никого, кроме них*, то и все названные сущности тоже метафорически уподобляются человеку и тоже мыслятся как способные и даже должны существующие до своего появления в данном месте присутствовать где-то в месте ином – отчего фазовая структура ситуации-характеризуемого тоже радикально амплифицируется.

Далее, собственно референтное содержание фразы *И опять зачертит иней* скорее всего сводится к утверждению о наличии инея на окнах либо иных поверхностях, то есть о наличии статического положения вещей, а метафорическая составляющая сказанного принуждает видеть ситуацию как начинательную и в оговоренном выше смысле более сложную.

Во фрагменте *И опять завертит мной Прошлогоднее унынье И дела зимы иной* начинательный компонент есть не только в характеризующем, но также и в характеризуемом – каковым является мысль, что автор сначала не испытывал беспокойства, уныния и т.п., а затем в них погрузился, – и в данном плане метафора структуру характеризуемого не усложняет. С другой стороны, если обратиться к причинно-следственным отношениям, то, как мы уже говорили, в рамках характеризуемого *унынье* является со-

держанием авторских чувств, но не *каузаторм* того, что с автором происходит, а в характеризующем – именно *каузаторм*; аналогичным образом, не будь здесь метафоры, *дела зимы иной* оказались бы тоже не *каузаторм*, но только предметом воспоминаний. В качестве *каузаторм* и одно, и другое представлено только благодаря тропеическому компоненту сказанного.

Далее, если в строках *И опять кольнут донныне Неотпущенной виной* характеризуется ситуация ‘я почувствую вину’, то их метафорическая составляющая добавляет к этому фигуру *каузаторм*.

Следующая метафора, *И окно по крестовине Сдавит голод дровяной*, в качестве характеризуемого имеет в виду ситуацию ‘окно затрещит (заскрипит и т.п.) от мороза’, а представление об оказываемом на окно и хотя бы отчасти предваряющем данные звуки физическом давлении и о его *каузаторм* здесь привносится характеризующим.

В пятой строфе положение меняется.

У метафоры *по портъере пробежит дрожь* характеризуемым является ситуация ‘части портъеры по очереди начнут, а затем перестанут дрожать’, и здесь уже налицо все те концепты, которые определяют общую актантную, аспектуальную и каузальную структуру характеризующего.

В метафоре *мерить тишину шагами* характеризуемое – ‘шагами нарушить тишину’, и в интересующих нас планах оно не беднее характеризующего.

В сравнении *Ты, как будущность, войдешь* характеризующее также не усложняет структуру характеризуемого ‘ты войдешь, неся с собой нечто новое’.

Получается, что все до сих пор обнаружившиеся в тексте метафоры и сравнения создавали усложнительный эффект тогда, когда не были тематически связаны с адресатом (*ты*), и не порождали такого эффекта, если с адресатом были связаны, – то есть в последних трех случаях.

Подтверждением этого правила становится заключительная метафора *из таких материй шьют хлопья*, где адресат снова отступает на дальний план и где характеризуется статическая ситуация ‘такие материи сходны с хлопьями’, а мысль о «возникновении» подобных материй и о каузирующем этот переход агенте – привносятся характеризующим.

Поскольку же в определенном аспекте именно напрямую посвященные героине фрагменты пастернаковского стихотворения составляют его главный дискурсивный план, а роль иных второстепенна, постольку распределение усложняющих и не усложняющих свое характеризуемое метафор или сравнений используется здесь как показатель внутренней иерархизации дискурса.

Замечание. Хотя та внутренняя иерархизация поэтического текста, которая основывается на оппозиции между посвященными главному персонажу фрагментами и фрагментами, посвященными менее важной теме, здесь и в пп. 3–4 для нас очень важна – все-таки она не единственно возможная; ср. п. 4.

3. Стихотворение С.А. Есенина «Лисица»

1.
На раздробленной ноге приковыляла,
У норы свернулася в кольцо.
Тонкой прошвой кровь отмежевала
На снегу дремучее лицо.
2.
Ей все бластился в колючем дыме выстрел,
Колыхалася в глазах лесная топь.
Из кустов косматый ветер взбыстрил
И рассыпал звонистую дробь.
3.
Как желна, над нею мгла металась,
Мокрый вечер липок был и ал.
Голова тревожно подымалась,
И язык на ране застывал.
4.
Желтый хвост упал в метель пожаром,
На губах – как прелая морковь...
Пахло инеем и глиняным угаром,
А в ошур сочилась тихо кровь.

Третья-четвертая строки амбивалентны в том смысле, что здесь имеются в виду сразу две области мира: та, где центральное место принадлежит заглавному персонажу, и та, где персонажа этого нет. Поэтому едва ли случайно, что сравнительный оборот *тонкой прошвой* в интересующем нас плане также обнаруживает двойственность. С одной стороны, *прошву* можно воспринимать просто как полоску ткани, вставленную в другую ткань, и тогда по своей структуре характеризующее ‘кровь сходна с тонкой полоской ткани, вставленной в другую ткань’ не будет отличаться от характеризуемого ‘кровь на снегу имеет форму линии / полоски’. С другой стороны, *прошва* вставляется в ткань ради определенной цели, например, ради украшения, и потому наше представление о прошве легко включает в себя добавочное каузальное звено: ‘в результате появления прошвы данный предмет приобретает дополнительные эстетические достоинства или иные качества’.

Что касается метафоры *дремучее лицо*, речь в ней идет о главном персонаже текста, а вместе с тем структура характеризующего тут не сложнее, чем структура характеризуемого ‘сонная, безучастная и т.п. морда’.

В метафоре *колючий дым* характеризуемое – ‘дым, способный вызвать у кого-то раздражение (в носу, во рту и т.д.)’, а характеризующее в более

эксплицитной версии выглядело бы как *дым, способный вызвать колющее чувство (в носу, во рту и т.д.)*, поэтому оно не сложнее характеризуемого. В следующей метафоре, *Колыхалася в глазах лесная топь*, характеризующим становится представление ‘(лисице казалось, что) лесная топь определенным образом меняла свое положение’, а характеризующим – мысль, что меняла она его так, как чаще всего меняют свое положение деревья, листья, травы и т.п., и вновь-таки, к структурному усложнению характеризуемого метафора тут не приводит. Важно, что в обоих этих случаях речь идет о том, как мир видится – или, скорее, мерещится – главному персонажу.

Далее, то чуждое и враждебное лисице, о чем сообщают строки *Из кустов косматый ветер взбыстрил И рассыпал звонистую дробь*, описано не с абстрактно-безличной точки зрения, а так, как данные события воспринимаются ею самой, ей же скорее явлена не их причинно-следственная целостность, но только заключительная фаза, когда дробь быстро вылетает и рассыпается. Поэтому здесь представление о ветре-каузаторе связано с характеризующим, но не с характеризуемым.

В сравнении *Как желна, над нею мгла металась...* мгле, менявшей форму, расположение в пространстве, может быть, оттенки, приписывается та способность самой становиться причиной своих метаморфоз, которая вообще-то свойственна только живым существам, и оттого в структуре ситуации-характеризуемого появляется дополнительное каузальное звено. Важно для нас, что все описываемое в приведенной строке связано не с центральным персонажем, а с чуждым ему миром.

Следующая, сходная по своей ориентации на враждебные главному персонажу обстоятельства метафора *вечер был липок* также усложняет свое характеризуемое. Каким бы оно ни было в точности, имеется в виду определенная объективная особенность вечера: то, что он душный, сырой и т.п., – особенность, которую в одинаковой мере могли бы заметить многие люди и которая для своего распознавания не требует конкретизированного наблюдателя. С другой стороны, назвать вечер *липким* кто-то имеет право, только опираясь на субъективный опыт. Поэтому, например, неловко звучат конструкции, где соответствующее утверждение делается в результате умственных калькуляций; ср. *“Вечер, надо думать, был липкий (хотя приемлемо Вечер, надо думать, был душный (сырой))*. Поэтому же когда говорится о *липком вечере*, воспринимающий субъект не может быть обобщенным; ср. правильное *Я вышел к озеру и тут же ошутил, какой вечер липкий* и странное *“Все вышли к озеру и тут же ошутили, какой вечер липкий*; последняя фраза тем приемлемее, чем меньше людей имеется в виду, а если речь идет, скажем, о полусотне человек, она аномальна – разве что говорящий мысленно поставит себя на их место и уже таким образом в нее вернется конкретный наблюдатель.

Как видим, в метафоре *вечер был липок* характеризуемое обладает независимым, объективным существованием, говорить о котором допустимо, не предполагая конкретного и непосредственного наблюдателя, – зато

характеризующее подобного наблюдателя требует со всей безусловностью и этим исходную актантную структуру характеризуемого усложняет.

Далее, в метафоре *язык застывал на ране* характеризующим становится представление 'касаясь раны, язык переставал двигаться', и характеризующее структуру этой ситуации не обогащает.

В строке *Желтый хвост упал в метель пожаром* творительный сравнения указывает на образ действия, а тот или иной образ неотъемлемо и заведомо ему присущ, так что структура характеризуемого тут не усложняется – и так же, как в предыдущем случае, речь здесь идет о самой лирике.

Итак, в целых тринадцати строках стихотворения и в целых восьми тропах неукоснительно соблюдена корреляция между усложнением в структуре характеризуемого и сосредоточением внимания не на заглавном персонаже, но на его окружении, а также, наоборот, между отсутствием усложнения и выходом этого персонажа на первый план.

Далее, однако, корреляция эта нарушается. Как говорилось выше, в сравнении *На губах – как прелая морковь...* характеризуется вид (цвет, «фактура») лисьих губ, то есть нечто статическое, способное существовать на отдельном временном срезе, а характеризующее *прелая морковь* – оборот с результативной семантикой, приписывающий ситуации дополнительную фазу, благодаря которой данное положение дел могло возникнуть: нынешнее состояние моркови было предварено процессом прения. Поэтому здесь, с одной стороны, внимание сосредоточено на главном персонаже, а с другой, в объясненном смысле он изображается как чуждый себе самому, как бы не вполне существующий – и в этом можно видеть суггестивное указание на близящуюся смерть. Сделать так тем более разумно, что ситуация, когда определенный смысл выражается в тексте не только прямо, но – в схематизированном виде – еще и на некотором глубинном уровне его структуры, лирике хорошо знакома и подобные содержательные «рифмы» особенно часты в наиболее значительных, ключевых фрагментах стихотворения [Зельдович 2016], четвертая же строфа «Лисицы» как раз таким фрагментом и является.

4. Обсуждение и выводы

Итак, по крайней мере в некоторых стихотворениях метафоры или сравнения, усложняющие структуру характеризующей ситуации, отчетливо противопоставлены метафорам или сравнениям, эту структуру не усложняющим, и оппозиция эта используется в композиционной «разметке» текста, а именно, метафоры или сравнения второго типа маркируют его в определенном смысле более важный дискурсивный план, отмеченный полноценным присутствием на нем центрального персонажа, тогда как метафоры и сравнения первого связаны с планом менее важным, где центрального персонажа нет или где речь идет о его смерти.

Сам по себе этот вывод и далек от очевидности, и весьма интересен, ибо расширяет наши представления о механизмах, обеспечивающих вну-

тренную иерархизацию поэтического дискурса и дискурса вообще. Однако еще более существенно другое.

Когда к изначальному представлению о характеризующем добавляется представление о дополнительном участнике ситуации, дополнительной фазе ситуации или дополнительном звене в каузальной цепи, характеризующая ситуация *контекстуализируется*, то есть входит в концептуальные связи с чем-то, что, строго говоря, было ей посторонне.

Если же спросить, имеются ли такие типы текстов, где подобная контекстуализация носит системный, практически всепроникающий характер, то ответ будет положительным: это тексты повествовательные.

Хорошо известно (см., например, [Fleischman 1990; Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; 1982]), что в повествовательном тексте та собственно нарративная линия, которая в норме формирует его главный дискурсивный план, маркируется целым рядом разнообразных средств, среди которых наиболее важны следующие. Во-первых, для нарративной цепи характерны перфективные глаголы, то есть глаголы совершенного вида и / или в аористической форме. Во-вторых, для нарративной цепи характерны глаголы предельные, а еще больше моментальные. В-третьих, приметой нарративной линии являются переходные глаголы. В-четвертых, для нее типична реальная, а не гипотетическая модальность. В-пятых, для нее типичны утвердительные, а не отрицательные конструкции. В-шестых, подлежащие и прямые дополнения здесь тяготеют к референциальной определенности. В-седьмых, подлежащее как правило остается одним и тем же в достаточно длинном ряду предложений; о последнем обстоятельстве см. дополнительно [Givón 1979].

Нетрудно заметить, что все эти средства в той или иной степени помогают расширить контекст, в котором мыслится ситуация. Так, совершенный вид глагола обычно сигнализирует, что ситуация рассматривается в соотношении с иными ситуациями [Gasparov 1990; Зельдович 2012], и о том же сигнализирует его аористическая форма. Когда глагол предельный или, тем более, моментальный, это означает, что данная ситуация быстро заканчивается и, следовательно, быстро уступает место иным ситуациям, интерес к которым от этого не может не возрасти. Грамматически переходный глагол по определению имплицитно предполагает наличие у ситуации большего числа участников, чем прототипический непереходный, и, конечно, этих участников в определенном смысле друг с другом концептуально объединяет. Соотнести с иными ситуациями реальную ситуацию в общем случае легче, нежели ирреальную, ибо реальные ситуации доступны более или менее прямому восприятию, тогда как ирреальные должны быть специально созданы воображением. По тем же причинам, легче соотносить с иными ситуациями, которая «утвердительно», а не «отрицательно», то есть действительно состоялась. Наконец, и референциальная определенность подлежащих и прямых дополнений, и неизменность, повторяемость одного подлежащего в целой цепи конструкций прямым образом привязывают их к предшествующему тексту.



Таким образом, в повествовательных произведениях наблюдается следующая закономерность: дискурсивный ранг фрагмента проявляет тенденцию к повышению, когда расширяется то мысленное поле зрения, в какое помещена описываемая ситуация.

С другой стороны, как показал предложенный выше анализ двух стихотворений, в них действует обратное правило и контекстуализация сопрягается с низким дискурсивным рангом.

Подобный результат и удивителен, и одновременно предсказуем, ибо структуре лирических текстов присущ еще один аспект, в котором та же тенденция к «антинарративному» маркированию дискурсивной иерархии обнаруживает себя с исключительной последовательностью.

По самой своей жанровой природе лирическое стихотворение предполагает, что автор (точнее, лирический герой) переживает некоторый опыт, а затем приходит к постижению важной общей истины [Сильман 1977]. Разумеется, опыт и «постижение» далеко не равноправны и первенство принадлежит «постижению», так что в некотором существенном смысле оно и становится главным планом лирического текста. Этим, конечно, вовсе не исключается, что в каком-то ином аспекте главным планом станут фрагменты, напрямую связанные с определенным персонажем стихотворения, а второстепенным – фрагменты, с ним не связанные или связанные особой, неканонической связью. Внутренняя иерархизация лирического текста может происходить в разных относительно независимых друг от друга измерениях и потому противоречие между только что сказанным и нашим выводом о том, что усложняющие структуру характеризуемого метафоры и сравнения могут указывать на второстепенный статус соответствующих фрагментов, – противоречие это иллюзорно.

Принципиально, что фрагмент лирического текста, где совершается открытие ключевой истины, сплошь и рядом маркируется такими средствами, которые совершенно чужды и даже противоположны приметам первого плана в повествовании; см. подробно [Зельдович 2021].

Поэтому есть причины воспринимать не как случайное, но системное явление и ту внутреннюю иерархизацию лирического дискурса, которая связана с противопоставлением метафор и сравнений, концептуально усложняющих свое характеризуемое, метафорам и сравнениям, такого усложнения не создающим. Коль скоро же механизмы, служащие, чтобы маркировать более и менее важные дискурсивные планы, в лирическом произведении и в повествовательной прозе принципиально различны, оказывается, что общая, призванная объяснить внутреннюю иерархию дискурса теория ни в коем случае не может ни сводиться к ориентированной на повествовательную прозу классической теории транзитивности [Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; 1982], ни быть ее простым расширением, – но теория эта должна искать к своему предмету радикально более многомерный подход.



ЛИТЕРАТУРА

1. Зельдович Г.М. Прагматика грамматики. Москва: Языки славянских культур, 2012. 643 с.
2. Зельдович Г.М. Дискурсивные отношения в лирической поэзии. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 89. Leipzig: Biblion Media GmbH, 2016. 213 с.
3. Зельдович Г.М. Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2021. 786 с.
4. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Ленинград: Советский писатель, 1977. 223 с.
5. Croft W. Syntactic Categories and Grammatical Relations: The Cognitive Organization of Information. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 328 p.
6. Croft W. Voice: beyond control and affectedness // Hopper P., Fox B. (eds.). Voice: Form and Function. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1994. P. 89–117.
7. Fleischman S. Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction. Austin: University of Texas Press, 1990. 443 p.
8. Gasparov B. Notes on the «Metaphysics» of Russian aspect // Thelin N. (ed.). Verbal Aspect in Discourse. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1990. P. 191–212.
9. Givón T. From discourse to syntax: Grammar as a processing strategy // Givón T. (ed.). Discourse and Syntax. Syntax and Semantics. Vol. 12. New York, etc.: Academic Press, 1979. P. 81–112.
10. Hopper P. Aspect and foregrounding in discourse // Givón T. (ed.). Discourse and Syntax. Syntax and Semantics. Vol. 12. New York, etc.: Academic Press, 1979. P. 213–241.
11. Hopper P., Thompson S. Transitivity in grammar and discourse // Language. 1980. Vol. 56. № 2. P. 251–299.
12. Hopper P., Thompson S. (eds.). Studies in Transitivity. Syntax and Semantics. Vol. 15. New York, etc.: Academic Press, 1982. 459 p.
13. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Hopper P., Thompson S. Transitivity in grammar and discourse. *Language*, 1980, vol. 56, no. 2, pp. 251–299. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Croft W. Voice: beyond control and affectedness. Hopper P., Fox B. (eds.). *Voice: Form and Function*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1994, pp. 89–117. (In English).
3. Gasparov B. Notes on the “Metaphysics” of Russian aspect. Thelin N. (ed.). *Verbal Aspect in Discourse*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1990, pp. 191–

212. (In English).

4. Givón T. From discourse to syntax: Grammar as a processing strategy. Givón T. (ed.). *Discourse and Syntax. Syntax and Semantics. Vol. 12.* New York, etc., Academic Press, 1979, pp. 81–112. (In English).

5. Hopper P. Aspect and foregrounding in discourse. Givón T. (ed.). *Discourse and Syntax. Syntax and Semantics. Vol. 12.* New York, etc., Academic Press, 1979, pp. 213–241. (In English).

(Monographs)

6. Croft W. *Syntactic Categories and Grammatical Relations: The Cognitive Organization of Information.* Chicago, University of Chicago Press, 1991. 328 p. (In English).

7. Fleischman S. *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction.* Austin, University of Texas Press, 1990. 443 p. (In English).

8. Hopper P., Thompson S. (eds.). *Studies in Transitivity. Syntax and Semantics. Vol. 15.* New York, etc., Academic Press, 1982. 459 p. (In English).

9. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by.* Chicago, University of Chicago Press, 1980. 242 p. (In English).

10. Sil'man T.I. *Zametki o lirike* [Notes on Lyrical Poetry]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1977. 223 p. (In Russian).

11. Zel'dovich G.M. *Pragmatika grammatiki* [Pragmatics of Grammar]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012. 643 p. (In Russian).

12. Zel'dovich G.M. *Diskursivnyye otnosheniya v liricheskoy poezii* [On Discourse Relations in Lyrical Poetry]. Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 89. Leipzig, Biblion Media GmbH, 2016. 213 p. (In Russian).

13. Zel'dovich G.M. *Diskursivnaya perspectiva v liricheskoy poezii: Opyt zhanrovoy grammatiki* [Discourse Perspective in Lyrical Poetry: An Essay on Genre Grammar]. Warsaw, Wydawnictwa UW, 2021. 786 p. (In Russian).

Зельдович Геннадий Моисеевич, Варшавский университет.

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

E-mail: zeldowicz@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-4437-2802

Gennadiy M. Zeldowicz, Warsaw University.

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

E-mail: zeldowicz@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-4437-2802

A.V. Markov (Moscow)

METAPHYSICAL TRANSLATION AS A RATIONALE FOR A NEW CULTURAL PROGRAM, OR THE DRAMA OF MISSPEAK EMBODIMENT

Abstract. In the history of culture, translation can not only adapt the values of a foreign culture or develop the potential of its own culture, but also substantiate a new cultural program, carrying out reassembly of culture on new grounds. Contrasting the foreignisation and domestication is not enough if the translation aims to change the very mode of cultural production and the very justification of culture, declaring the metaphysical motive as the main thing for the existence of a local culture. I prove that the shift cannot occur declaratively, but requires a hidden change in the functions of translation as a form of cultural consciousness, which acts outward in the form of slips, misunderstandings or misspeaks. At the same time, the cultural enthusiasm behind this translation does not make it possible to understand these reservations as simple inaccuracies or flaws, but only as necessary for self-justifying culture as a closed system, as nodes for building such closure. Such translations cannot be reduced to expressing the intellectual content of an epoch, but they represent the only way to translate those intellectual tasks that determine further discussions of the epoch. The example of one of the lines in the development of Russian philosophical idealism, associated with enhanced translation and interpretation of the summits of ancient philosophy, and the long-term consequences of its cultural program, proves the validity of the proposed translation research. It is proposed to conditionally call such a translation “metaphysical”, taking in mind its programmatic role for the formulation of a new philosophical perspective, not confined to the arguments in the original and translation.

Key words: translation; translation theory; metaphysical translation; Russian philosophical idealism; ancient philosophy; Russian philosophy; idea; slip; wit.

A.B. Марков (Москва)

Метафизический перевод как обоснование новой культурной программы, или драма воплощения оговора

Аннотация. В истории культуры перевод может не только адаптировать ценности чужой культуры или развивать потенциал собственной культуры, но и обосновывать новую культурную программу, осуществляя пересборку культуры на новых основаниях. Противопоставление форенизирующего и доместизирующего перевода недостаточно, если перевод ставит целью изменить сам режим культурного производства и само обоснование культуры, объявив метафизический мотив главным для существования локальной культуры. Доказывается, что такая перемена не может произойти декларативно, а требует скрытого изменения функций перевода как формы культурного сознания, каковое выступает наружу в виде ого-

ворок, недоумений или недоразумений. При этом культурный энтузиазм, стоящий за этим переводом, не позволяет понимать эти оговорки как простые неточности или недоработки, но только как необходимые при самообосновании культуры как замкнутой системы, как узлы выстраивания такой замкнутости. Такие переводы нельзя сводить к выражению интеллектуального содержания эпохи, но они представляют собой единственный способ воплощения тех интеллектуальных задач, которые определяют и дальнейшие дискуссии эпохи. На примере одной из линий в развитии русского философского идеализма, связанной с усиленным переводом и интерпретацией вершин античной философии, и дальних следствий его культурной программы доказывается обоснованность предложенного переводоведческого исследования. Предлагается условно называть такой перевод «метафизическим», имея в виду его программную роль для формулировки новой философской проблематики, не сводящуюся к имеющимся в оригинале и переводе аргументам.

Ключевые слова: перевод; теория перевода; метафизический перевод; русский философский идеализм; античная философия; русская философия; идея; оговорка; остроумие.

Normative in translation studies [Шелестюк, Гриценко 2016] and accepted as necessary as a dialectical framework for description [Paloposki, Oittinen 2000], the distinction between *foreignisation* and *domestication* translation does not quite work if three conditions are simultaneously observed, which are not considered in the L. Venuti's classical model [Venuti 2017], but correspond to those outlined by N. Avtonomova. Avtonomova herself speaks only of semantic and not functional untranslatability: 1) translation is not performed as a professional task of the translator, but as one of the tasks of the intellectual who asserts his or her program, 2) translation appears not within a well-established system of literary production, but within an individual project that must create its modes of production and perception, 3) translation works simultaneously as familiarity with the original, which is understood as a certain energy of culture, and as the making in the local culture of a certain energy of the translated text, so that the translated text should lead the culture out of the crisis and postulate new foundations for it. Since no suitable term has been found in the translation research, we propose to call such translation *metaphysical*, meaning that it re-defines the very foundations of culture, pretending to make it more intellectual [Автономова 2016].

The study of this type of translation is hampered by the fact that, for eras remote to us, it is difficult to assess the contribution of precisely each translation decision to the intellectual content of the era, and so the description of the situation will long prevail over the analysis of the micro-level. Already for Renaissance translations, though, metaphysical principles can be established. For example, when J. Manetti, editing the translation of the Bible by St. Jerome, replaces *abstinentia* (abstinence) with *continentia* (restraint) [den Haan 2016, 483–485], the ethics of his teacher L. Valla, who argued with the Aristotelian golden mean in the name of a new aristocratic ethics of improvisation, and translation willy-nilly instills this change in readers no worse than Valla's theo-

retical constructions. Or, when M. Ficino didn't only translate Greek schema as *figura* but also added the word to translations [Vescovini 1996], then this is precisely what his reform of Platonism is best seen in, understood no longer as the passive contemplation of ideas and their imprints in things, but the reading of figures (constellations or rhetorical figures) as the basis for civil active life, and again the small change in translation affects the cultural program itself.

Therefore, the metaphysical translation can be compared with the Freudian *slip* [Лапланш, Понталис 1996, 239], which gives out the desires of the unconscious and at the same time structures the perception of speech as the perception of the unconscious. Of course, the reader(s) of a translation do not check it against the original but always feel what has become the dominant discourse at the moment, what strangeness is not of an external stylistic plan, but in the very core of the argumentation, even better to say, the underlying assumptions of the authoritative text itself, and can no longer perceive the content of the authoritative text apart from this dominant. In this sense, the discovery of metaphysical translation may well be compared to the discovery of the *unconscious*.

To substantiate the reality of metaphysical translation, we chose a period in the development of Russian culture, when philosophical interest determined programs that re-interpreted both local and world culture. We believe that this situation will help to understand how metaphysical translation is not only introduced into culture, but also functions in it further, determining its perspectives and parameters. Thus, we follow the well-known premises adopted, for example, in Russian semiotics, which considered the philosophically intense phenomena of the Russian culture (from the Old Russian icon, sainthood and aristocratic ethics to the poetics of urban spaces) as a model for understanding general patterns of culture, such as the limits of binary oppositions in it or sharp breaks and explosive developments.

The article by Solov'yev "The Life Drama of Plato" (1898), written as a necessary self-report during the preparation of the Russian "Complete Works of Plato", should be recognized as the manifesto of metaphysical translation. Solov'yev argued that the Greeks had created a special sense of time: "To the colonial Greeks the conventionality of the paternal law was revealed in space, to the Athenians it was in time" [Соловьёв 1991, 595]. In other words, in the colonies there was something to compare tradition with, while in the metropolis the very participation of citizens in political life meant that time was constantly changing, not just making some new decisions, but changing something hourly. Critical thought is born not as an encroachment on former sanctities, but as the impossibility to treat reverently that which one constructs oneself: "Law, as the product of the unstable will, opinion, and whim of men, is no more worthy of worship than the material product of human hands" [Соловьёв 1991, 595]. Thus, the initial disposition of culture as an area of admitted impossibility of some gesture, an area of some gaping, also determined Solov'yev's further conversation about a certain communicative failure that defines an essential feature of Platonism as such, some slip or error in behavior that determined the development of Platonism, at any rate, as a social project. We can already note such a

characteristic of metaphysical translation as the need for the translator to reflect on the far-reaching effects of slips or errors, although the translator can reduce this effect only to the social or practical.

Commenting on the “Phaedo” dialogue and developing in this commentary one of the key thoughts of the article, that the doctrine of ideas arose from Plato’s personal disappointment in the world that killed Socrates, while Plato’s continued acceptance of the universality of all moral requirements of Socrates, understood thereby as some templates, provable solely visually rather than from social experience, Solov’yev noted that the courage of Socrates in the face of death, counting on a meeting with sages in the afterlife, had been illegally attributed by Plato to Socrates as “a trait of naive heartlessness and indelicacy” [СОЛОВЬЁВ 1991, 592]; for the living are then humiliated. If Plato had been at this farewell conversation, he would have, “out of vanity alone, would have avoided putting such an unceremonious consolation into Socrates’ mouth” [СОЛОВЬЁВ 1991, 592]. It is as if Solov’yev forgets both literary conventions and the psychological unlikelihood of such a humiliation: the disciples clearly grieved for Socrates more than they could have resented him. Where does this conviction by Solov’yev of the provocative behavior of Plato’s Socrates come from, a behavior fictionalized both carelessly and arbitrarily, but which determined the further paths of culture, in which the idealization of the principles of being took precedence over their adaptation to the communicative situation?

For his project, Solov’yev translated Plato’s dialogue “Protagoras” [ΠΛΑΤΩΝ 1903, 374–393], and the accuracy of the translation did not yield to the brilliance and humor, which overshadowed the interpretation of the text already in the interpretation of the very composition of ancient intellectual culture: Solov’yev disputed the belonging of the dialogue to Plato, considering it an expression of another line of Socratic teachings, the hedonism of the Cynics. One of the nodes of the dialogue is the dispute over how to understand the poet Simonides’ words against Pittacus’ maxim “It is hard to be good”. Protagoras catches the poet at a contradiction, for the poet himself claimed that virtue is hard. Prodicus’ analysis of the distinction between the words “to be” and “become”, thus reducing the distinction of positions to a distinction of words, is insufficient: even after this distinction, we cannot explain what the *hard* means (requires effort, impossible, unpleasant...) without referring to context, and neither poetry nor sophistry can provide a definitive context.

Socrates takes his favorite step: he shifts the conversation from observing things to the norms of professionalization: one can be good only in a profession, not just so, hence “hard” can be unambiguously interpreted even in the absence of contexts. But this is where Solov’yev allows for a number of interesting shifts in translation. First, Socrates’ semantic argument is that the word “truly” should refer to action, not to an object, although, although we would say that grammar allows for a relation to an object as well. But for Socrates of this dialogue, philosophy is more important than grammar, although he deduces philosophy as “laconics”, the ability to conduct a discussion with a minimum of statement contexts, and he observes that laconism does not involve distinguish-

ing between varieties, true or not true good, it is contrary to the precision and certainty of discussion according to laconian customs. Literally Socrates says that “ἀλλ’ ὑπερβατὸν δεῖ θεῖναι ἐν τῷ ἄσματι τὸ ἀλαθέως” [ΠΛΑΤΩΝ 1903, 390], which Solov’yev translates: “We must suppose that in the song the word ‘verily’ is rearranged”, which seems to be true, but the Russian “suppose” (polagat’) is clearly too pale a word. For Russian public “suppose” does not mean “assert” (utverzhdat’) as something indisputable, as once and for all resolved, which is what the Laconic speech style seeks, but only to draw attention to some aspect of reasoning.

Socrates then draws a distinction between “being good” and “becoming good” on behalf of Simonides, who in response to Pittacus’ paradoxical thesis puts forward his own even more paradoxical thesis: “τὸ δ’ ἐστὶ γενέσθαι μὲν χαλεπὸν, δυνατὸν δέ, ἐσθλόν, ἔμμεναι δὲ ἀδύνατον” [ΠΛΑΤΩΝ 1903, 391]. Socrates, having attributed the hyperbat to Simonides, now introduces his own hyperbat, the word “δυνατὸν”: although the grammatical structure is unambiguous, “hard but possible”. After all, the point of Socrates’ reasoning is not that one can become good, which would in no way refute Pitt’s position, but that possibility cannot be the basis for action if there are knowingly impossible actions. Possibility, as it were, begins to refer to the whole situation in which one becomes someone or something, but precisely for this reason it does not refer to the situation in which one remains someone, where one must already speak of validity or invalidity. In other words, Socrates here refutes sophistry under the guise of fighting against laconism as brevity.

Solov’yev translates “in fact it is hard to become such, although it is possible, but to be good is impossible”. He introduces what is missing in the original “in fact” to emphasize what area of issues Socrates is discussing, and relates the reality or invalidity of being to the temporal order: having correctly sensed the inner strength of Socrates’ argument, he puts an imprecise word, more precisely, in an imprecise place that leads to far-reaching consequences.

Socrates reasons that “ἐπὶ πλεῖστον δὲ καὶ ἄριστοί εἰσιν οὗς ἂν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν” [ΠΛΑΤΩΝ 1903, 393], which cannot be called anyone best. Solov’yev suggests that “ἐπὶ πλεῖστον” be understood as “the longest in time” reducing the realization of the aristocratic ideal of the favorites of the gods to a temporal order that will ultimately reveal whether the realization of such an ideal has proved valid or invalid, without reducing this to a question of logical possibilities, which is given over to sophistic manipulation in the dialogue. In fact, Solov’yev willy-nilly speaks here of the conditions of deification, thereby introducing into the dialogue the problems that interested him most of all, and his translation acts as an energy that subordinates even the gods to this order of translation reasoning.

Of course, Solov’yev did not consider this dialogue as belonging to Plato, but as a result he was all the more interested in those mechanisms which reveal its authenticity or non-authenticity not by the external signs of the text’s criticism, but by the internal principles of content, and willy-nilly, focusing on them, launched other mechanisms of thought. Such a desire to find a term

of deification was also evident in the later translations of the Russian idealist philosophers. Thus, Florenskiy [Флоренский 1907, 3] translated the liturgical prayer by Simeon the New Theologian, from the Latin version, and also depicted deification as part of the temporal order of experience: “*quique in horas totus transmovertis*” was translated “though thou hourly move all about”. Although such a translation cannot be called grammatically erroneous, it turns out that it is only possible to describe the work of the Spirit by nominating certain temporal orders, although clearly in the original prayer ecstatic rapture delight prevailed over all description.

The influence of such thought on orders led Florenskiy even to some errors of translation, for example, “*nomen celebratissimum*”, the name most solemn, was translated “the name <...> most frequently encountered” (Florensky confused with “*creberrimum*”). Also “above anyone’s trust” (“*ad quem aspirare nullus potest*”, “on whom no one can trust”) was translated “to whom no one has access”. This exposes the premise of Solov’ev’s doctrine of deification and the connection between his reasoning about Socrates’ farewell conversation and the translation about the favorites of the gods. For Solov’ev, abstract idealism emerged from Socrates’ farewell, whereas Florenskiy makes it precisely inaccessible, which is no longer linked to trusts and hopes, a certain mode of expectation and tact, the basis of orders of deification, turning the question of tact into a question of the temporal or timeless conditions of any tact.

Likewise, the appeal to the Holy Spirit “who does not despise anyone of all, who does not fear anyone” looks in Florenskiy’s translation as a dispute with Solov’ev’s Socrates, who was not afraid of anyone, but could not help despising at least partly his disciples, although the original refers not to contempt but to rejection: “*qui ex omnibus aversaris neminem, revereris neminem*”, “You will not alienate (push) anyone from yourself, and you will not be embarrassed by anyone” [Флоренский 1907, 4], like Plato in the original “*Phaedo*”, it is important not that Socrates is not afraid of death, but that he is not embarrassed by it, not confused, so he talks about everything without embarrassment. Also, the translation “*cui requiescendi locus nusquam est*” as “when there is no resting place for you anywhere” is formally grammatically correct, but it changes the perspective of the statement: while for Simeon the New Theologian it was important that the all-presence of God differ from the temporal orders we are used to, for Florenskiy it is essential that this all-presence is so dynamic that it becomes the facticity of the grace order as an order of constant motion. Finally, when Florenskiy translates “*Sed etiam modo intus me constitutum, semper immobilem*” as “through my being in me perfectly constituted, always immovable”, this is a dark translation, but one that summarizes what Solov’ev extracted from the “*Protagoras*”: only by the good pleasure of the gods do humans become better, and the gods courteously create a new temporal order, although Socrates in the original clearly wanted to challenge any sophistic orders of argumentation, including temporal orders.

Florenskiy’s translation forms a whole with his sermon in his booklet “*Joy for All Ages*” (“*Radost’ na veky*”). In this sermon, Florenskiy says that the

Cherub, “many-voiced as conscience” [Флоренский 1907, 8] is precisely what makes a person embarrassed, makes one feel ashamed. Florenskiy understood the demand of the liturgical “*Cherubic Song*” to set aside worldly cares, not as a call, but as an effect of reality: in the liturgy all indeed find themselves seen by the angels, captured by their vision, and therefore no longer belonging to the temporal order of the material world. Whatever the sources and purposes of such reasoning, the idealization of the situation as occurring within time, rather than within social relations, turns out to be determinative of the very order of description, which affects the further translations made by Russian idealists as well. Thus, Losev translated “not-eyed” as “minds captivated by eyes” in the translation of the “*Areopagitica*”, just meaning not the possibility of deification, but already its factuality [Лосев 1997, 458].

Florenskiy points to the example of Zacchaeus, who decided to see Jesus, but was seen by him. Florenskiy emphasizes that the people were indignant, but Zacchaeus did not think about what was possible for him, but only that he would begin to see for real. Zacchaeus reveals the factuality of deification, which is what allows Florenskiy to describe deification as a pure apotheosis of light, as that those who have seen the cherubim “from within are blindingly luminous”, even if not yet cleansed of their sins. Similarly, in his translation, Losev calls the bright light “more than effulgent”, referring to its incomprehensibility as a necessary condition for its idealization.

The question of orders as capable of subordinating any reasoning, and not deduced from reasoning, only outlined by Solov’ev in the translation of *Protagoras*, comes to the fore in Losev’s work. Again, we are not talking about the influence of one translation on another, but only about the generality of those slips that determine the content of the text. The author of the “*Areopagitica*” in Losev’s translation says “direct us to a more than unprovable and more than radiant and higher order of mysterious revelations”, then in his translation “the absolute and unchanging secrets of theology are revealed in the luminous darkness of silence and its innermost science” [Лосев 1997, 458]. In the original there is neither “order”, nor “revelations”, nor the fact that secrets are “revealed”: it simply says “to <...> the summit <...> of mysterious words” (“*ἐπὶ τὴν τῶν μυστικῶν λόγιων <...> κορυφήν*”), and not “unprovable”, but “super-unknowable” in the original (“*ὑπεράγνωστον*”), just as secrets are simply “hidden” (“*ἐγκακέαλυπται*”), and the “darkness of silence and its secret science” translated original “*κρυφιομύστου σιγῆς*” (gloom of the hidden-mystery), where no science exactly exists. In all these additions, there was clearly a desire to introduce a regulatory order, which is not at all implied by the almost hymn text of the “*Areopagitica*”, but again necessary where a once-existing idealization must be proved, which turns out to be the order of the phenomenon, not the order of the proof.

So, we can assert that besides the obvious influences on Russian philosophical thought during its formation of different cognitive programs, from ancient idealism to phenomenology, there was also the influence of translation as a kind of *slip*, as the impossibility of not pointing to some order, if philosophy claims

to do more than solve questions of possibility and reality, but still wants to remain a philosophy. Translation in this slip-structure does not adapt the achievements of thought of another time to the needs of the present, nor does it enrich the resources of philosophical argumentation, but it itself, unnoticed by its doer and reader, becomes a resource for problematizing the philosophical task itself, just as psychoanalysis problematized both the psyche itself and talk about it.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Автономова Н.С. Познание и перевод: опыты философии языка. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 704 с.
2. Лапланш Ж; Понталис Ж.Б. Словарь по психоанализу / пер. Н.С. Автономовой. М.: Высшая Школа, 1996. 623 с.
3. Лосев А.Ф. Имя. СПб.: Алетейя, 1997. 616 с.
4. Платон. Творения. Т. 2. М.: Издательство Солдатенкова, 1903. 396 с.
5. Соловьёв В.С. Жизненная драма Платона // Соловьёв В.С. Сочинения. Т. 2. М.: Правда, 1991. С. 582–625.
6. Флоренский П. Радость на веки: Молитва Симеона Новаго Богослова к Духу Святому. Сергиев Посад: Типография Св.-Тр. Сергиевой Лавры, 1907. 16 с.
7. Шелестюк Е.В., Гриценко Э.Д. О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки // Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 4 (386). С. 202–207.
8. den Haan A. *Giannozzo Manetti's New Testament: Translation Theory and Practice in Fifteenth-century Italy*. Leiden: Brill, 2016. 587 p.
9. Paloposki O., Oittinen R. The Domesticated Foreign // *Benjamin's Translation Library*. 2000. Vol. 39. P. 373–390.
10. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A history of Translation*. New York: Routledge, 2017. 353 p.
11. Vescovini G. F. L'espressività del cielo di Marsilio Ficino, lo Zodiaco medievale e Plotino // *Bochumer Philosophisches Jahrbuch für Antike und Mittelalter*. 1996. Bd. 1. № 1. P. 111–125.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Paloposki O., Oittinen R. The Domesticated Foreign. *Benjamin's Translation Library*, 2000, vol. 39, pp. 373–390. (In English).
2. Shelestyuk E.V., Gritsenko E.D. O forenizatsii i domestikatsii v perevode i vozmozhnostyakh ikh lingvisticheskoy otsenki' [On Foreignization and Domestication in Translation and Options of Their Linguistic Expertise]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 4 (386), pp. 202–207. (In Russian).
3. Vescovini G.F. L'espressività del cielo di Marsilio Ficino, lo Zodiaco medievale e Plotino. *Bochumer Philosophisches Jahrbuch für Antike und Mittelalter*, 1996, vol. 1, no. 1, pp. 111–125. (In Italian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Solov'yev V.S. Zhiznennaya drama Platona [Plato's Life Drama]. Solov'yev V.S. *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 582–625. (In Russian).

(Monographs)

5. Avtonomova N.S. *Poznaniye i perevod: opyty filosofii yazyka* [Cognition and Translation: Essays on Language Philosophy]. Moscow, Centre for Initiatives in Humanities Publ., 2016. 704 p. (In Russian).
6. den Haan A. *Giannozzo Manetti's New Testament: Translation Theory and Practice in Fifteenth-century Italy*. Leiden, Brill, 2016. 587 p. (In English).
7. Florenskiy P. *Radost' na veky: Molitva Simeona Novago Bogoslova k Dukhu Svyatomu* [Joy for ages: A Pray of Symeon the New Theologian to the Saint Spirit]. Sergiev Posad, Saint Trinity Lavra Press, 1907. 16 p. (In Russian).
8. Laplanche J., Pontalis J.B. *Slovar' po psikhoanalizu* [Dictionary of Psychoanalysis]. Transl. N.S. Avtonomova. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1996. 623 p. (In Russian).
9. Losev A.F. *Imya* [The Name]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1997. 616 p. (In Russian).
10. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York, Routledge, 2017. 353 p. (In English).

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

Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH. Research interests: theory of literature and art.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ. Научные интересы: теория литературы и искусства.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

D. Kemper (Moscow)

AESTHETIC MODERNISM AS A MACRO-EPOCH. Part 2

Abstract. Our current concept of the modern generally stretches back to the epochal threshold around 1800. In political history, this break is marked by the French Revolution; in aesthetic history it is to be found at the end of early-modern Classicism in the “Querelle des Anciens et des Modernes” which led Schiller to his analysis of the contemporary mentality (“sentimental consciousness”) and Schlegel to a new guiding category in the realm of aesthetics (“the interesting” rather than the “beautiful”). This created an autonomy for modernism insofar as it defined itself with reference to the contemporary present and no longer on the basis of its relationship to the old pre-modern era. At the same time, the temporal horizon undergoes a shift: programmatic modern aesthetics understand themselves as a genetic principle that will only be redeemed in the future. There is nonetheless a deeply embedded oscillation in the modern, shifting between theory-constructing reflexivity and deconstructing reflexion. In literary artistic characters, the new self-image of the genius (as opposed to the old “poeta doctus”) is celebrated emphatically, whilst at the same time the possibility of this model being nothing more than an illusion of vain self-love is also postulated. Insofar as the typical modern reflexion of the reflexion repeatedly deconstructs its own constructions, modernism also wins a typically modern – which is to say “sentimental” – relationship to itself. Whilst the sciences free themselves completely from their obligation to older authorities and replace traditional practices with tradition-free experiential sciences based on empiricism and experiment, the relationship of aesthetic modernism to tradition is more complex. Premodern is the obligation to tradition; modern is the freedom to select a tradition which first manifests itself in the anti-classical counter-canon of the Sturm und Drang and Romanticism, thereafter in an entirely free playing field as far as references to tradition are concerned, developing into complicated forms of intertextuality.

Key words: Sattelzeit / saddle period; obligation to tradition; forced tradition; freedom of self-definition; forced self-definition; intertextuality.

Д. Кемпер (Москва)

Эстетический модерн как макро-эпоха. Часть 2

Аннотация. Современная концепция понятия «модерн» восходит преимущественно к границе эпохи на рубеже XVIII–XIX вв. С точки зрения политической истории цезурой при этом является Французская революция; в историко-эстетической перспективе это – конец эпохи до-модерного классицизма в «Споре о древних и новых», результатом которого в Германии станет анализ образа мысли модерна («сентиментального мировосприятия») Фридриха Шиллера, а также определение новой центральной категории эстетики («интересного» вместо «прекрасного») Фридриха Шлегеля. Понятие «модерн»,

таким образом, становится автономным, поскольку оно определяет себя, исходя из собственной современности, а не из своего отношения к старому, до-модерному. В то же время меняется и временной горизонт: программы эстетических течений модерна следует понимать как генетический принцип, который будет реализован только в будущем. Однако в модерне также глубоко укоренились колебания между формирующей теорией рефлексивностью и деконструктивной рефлексией. Новое представление о себе как о гении (в отличие от старого «poeta doctus») прославляется в образе творца; в то же время не исключается возможность того, что подобный замысел – не более чем иллюзия тщеславной любви к самому себе. По мере того, как типичное для модерна отражение рефлексии снова и снова деконструирует свои собственные конструкции, модерн приобретает типичное для него «сентиментальное» отношение человека к самому себе. В то время как науки полностью отрекаются от прежних авторитетов, опираясь теперь исключительно на экспериментальное знание и эмпирический опыт, взаимодействие эстетических течений модерна с традицией представляется все более сложным. До-модерн – это обязательство перед традицией, модерн – свобода выбора традиции, которая сначала проявляется в построении антиклассического контрканона в «Буре и натиске» и романтизме, а затем в абсолютно свободном обращении с традицией в виде сложных интертекстуальных форм.

Ключевые слова: Sattelzeit; обязательство перед традицией; неизбежность традиции; свобода самооправдания; обязательство перед самооправданием; интертекстуальность.

III. Emergence of the current concept of modernism: Autonomy, self-reflexion and a new consciousness of time

The application of these possibilities is the essence of the third phase in the history of the concept of “modernism”. Its beginnings can be found around the turn of the century in 1800, which proves, from a number of perspectives, to be a decisive time in the history of the concept and idea of modernism. The following thesis postulates that modernism became modern in this third phase: around and after 1800, definitions of modernism can be seen to develop which we still feel to belong to our own understanding of our epoch. This, in Gadamer’s sense of melting horizons, is of utmost relevance to the analysis of our present situation.

The French Revolution, as an epochal event in European history, also demarcates a profound shift in the history of the idea and concept of modernism. The historical experience of abrupt and radical disruptions, the sudden ripping apart of supposedly fixed and guaranteed strains of tradition, created not only an utterly new future horizon, open to being shaped and created, but also a radically strengthened sense of discontinuity in relation to the past. In Germany, where decisive political changes were not to be expected in the French manner, and after the reign of terror and the execution of Louis XVI were also not considered to be particularly welcome, there were nonetheless major social changes happening around 1800 but the revolutionary impulse was primarily taken up

in the aesthetic realm.

Two studies about the relationship of modernity to antiquity can be seen as parallel pertinent catalysts for this new development: Friedrich Schiller's essay *On naive and sentimental poetry* from 1795–96 and Friedrich Schlegel's *On the study of Greek poetry*, which appeared one year later. Both works contain an avid expectation of an aesthetic revolution and both follow entirely new paths towards an autonomous definition of the modern. One essential condition for this autonomy can be located in the massive appearance around 1800 of self-reflexion in discourse pertaining to the modern. At this point, focus shifts from content-related fulfilment of the barely reflected comparative concepts "antiquus" and "modernus" to cultural-historical, psychological and epistemological conditions and implications in the concept of the modern. Particularly for Schiller, the modern is no longer primarily a construction of historical relationships, but the analysis of one's own consciousness of the present, thus being transformed from a historical to an anthropological category. In this sense, Friedrich Schlegel's review of Herder's *Letters for the advancement of humanity* in 1796 argues that "the concepts of the antique and the modern" should be derived "from human nature itself," [Schlegel 1958–1980, II, 48] rather than from epochal relationships. Seemingly following this call, Schiller developed an initial theory of *the consciousness* of the modern by first asking what exactly it is that fascinates us about antiquity today. His methodological approach is particularly interesting and of analytic value. In opposition to the proponents of the Querelle and their followers, he no longer sought to establish the aesthetic superiority of antique culture over modernity by means of artistic or cultural-historical analysis. Rather, as a proponent of the late 18th century who had engaged deeply with Kant's transcendental philosophy, he asked what the necessary conditions might be that would enable a positive experience of antiquity. His answer: that we perceive antiquity just as we occasionally perceive nature:

"There are moments in our life where nature in plants, minerals, animals, landscapes, and human nature in children, in the customs of rural peoples and the primeval world – not because it does our senses good, also not because it satisfies our reason or our taste <...>, rather simply *because it is nature*, we dedicate to it a type of love and poignant respect. Every finer person not entirely lacking in sensitivity experiences this when walking in the open air, when living in the countryside or when observing the monuments of ancient times, briefly, when being astounded by the naivety of nature in artistic relationships and moments".

Furthermore:

"This kind of interest in nature [and as heard above in the testimonials of antiquity] only happens under two conditions. First, it is entirely necessary that the awe-inspiring entity is *nature* or is seen as such; secondly, that it must be (in the broadest sense of the word) *naive*; i.e. that nature stands in contrast to art and puts it to shame. As soon as the latter conjoins with the former, and not before, nature becomes naïve" [Schlegel 1958–1980, V, 694].

For Schiller, this way of perceiving becomes naïve at exactly the moment when we see nature as that which is perceived as natural, untouched, pure and free from all negative implications of civilizations or – in his own words – experience it "as the voluntary existence, the being of things by their own means, their existence according to their own and unchangeable laws" [Schiller 1980, 694] that we conceive these conditions as opposite to our own situation – to be more precise, that we discover in it a lost ideal that needs to be regained. "They *are*", write Schiller in his concluding sentence, "what we *were*; they are what we *should become again*" [Schiller 1980, 695].

The development of such a notion of a lost natural paradise or, as Schiller writes, the "portrayal of our lost childhood" [Schiller 1980, 695] is the basic requirement for sentimental thought and as such for Schiller the basic essence of modernism. A simple "back to nature" as "back to state of naivety" cannot happen because what strikes us as naïve always developed without choice or reflection, simply evolving according to its own laws of development: nature is naïve from this perspective because it follows its own laws, children's games are naïve because they are yet untouched by the corruption of the adult world, and the culture of antiquity is naïve because it was the early pinnacle of perfection in the *natural* development of humanity. It is worth recalling in this regard Winckelmann's speech about the "noble naivety" of the ancient Greeks and Werther's reading of Homer in bucolic surroundings, which filled him "with a silent, true sensation <...> of the features of patriarchal life" [Goethe 1985–1998, I (2), 217].

Reflexion and ethical choice are the dominant features of the modern, its lifeblood and basic capital that entirely precludes a return to naivety. For Schiller, modernism should and does not want to return. Instead, according to the maxims cited above: "they *are* what we were, they are, what we *should become again*", modernism in fact now takes up the idea of the naïve against the background of thorough reflexion and as a free ethical choice, and attempts to unite it with its own faculties:

"We are free, and they are necessary; we change, they remain one. But only when both are connected with one another <...> does the divine or the ideal emerge. We eternally glimpse *in them* that which we miss but which we are challenged to fight for and which, even if we shall never achieve it, we nonetheless hope to attain in eternal progress" [Schiller 1980, 695].

In the history of the concept and idea of modernism, this is momentarily decisive. On the one hand, the category of the sentimental, to which Schlegel developed the parallel notion of artistic education, makes possible for the very first time an autonomous definition of modernism developed out of a singular awareness of one's own present; on the other hand, modernism is first described here with reference to the future, considering that both Schiller's and Schlegel's treatises main interest was to posit a design for future modern poetry.

However, the awareness of the modern around and after 1800 cannot be

sufficiently described with sole reference to this accentuation of progressivity and future expectations. Schiller's and Schlegel's analyses of the modern are in the first instance analyses of a loss whose irretrievability results in a specifically modern longing. Schiller speaks of "our lost childhood, that remains eternally our most treasured thing; thus it fills us with a certain melancholy" [Schiller 1980, 695], whilst Schlegel diagnoses the "lack of character" as the "character of modern poetry, *confusion* [as] the common element of its mass, *lawlessness* [as] the spirit of its history, and *scepticism* [as] the result of its theory" [Schlegel 1958–1980, I, 222]. Even the

"most excellent poems of modernity whose great art and power demand reverence often unite the spirit only to tear it apart all the more painfully. They leave behind a wounding barb in the soul and take more than they give. *Satisfaction* is only to be found in complete enjoyment where every excited expectation is fulfilled, even the smallest disquiet is dissolved; where all longing is silent. This is what the poetry of our age is missing!" [Schlegel 1958–1980, I, 217].

For both writers, this specifically modern feeling of loss or decadence is compensated by a future modernism that will reunite the lost ideal and contemporary reflectivity on a higher level. However, the analysis of decadence and hopeful or utopian future designs do not necessarily fit or belong together. The high expectations for the future inherent in the revolutionary new literature found an early end for both authors; yet the analytical power of Schiller's and Schlegel's analysis of decadence is in no way exhausted by this fact. On the contrary, Schiller's analytical conceptual instrument of the naive as a category for that which had been lost and his use of sentimentality to describe the sentiment of the spirit in a state of this loss remains highly contemporary, despite or precisely because of the fact that in the aftermath of the collapse of our secularized history of healing processes, of the teleological philosophy of history and against the backdrop of the ecological crisis, the last remnants of our euphoric expectations for the future may well be considered to be lost. Indeed, our own time might be seen to be far more sentimental than Schiller's. We no longer call nature naïve but we do call it good, exemplary, self-contained, unblemished, worthy of protection, etc. – particularly when we picture it undamaged by the consequences of the industrial revolution – or what we imagine these to be – and our perspective remains unchanged and sentimental in Schiller's sense of the word:

"It is not these objects, it is the idea they portray, that we love in them. We love in them the silent creating life, the calm effect of them, the existence according to their own laws, the inner necessity, the eternal unity with themselves" [Schiller 1980, 695].

The fact that Schiller's analytical instruments feel more modern in our own sense than his easily destructible utopian designs once again connects us in our consciousness of the present with the critical self-reflexion of modernist

consciousness that set in around 1800. For if modernism can no longer define itself with reference to its difference or differentiation from other epochs, it must derive new descriptive criteria from the process of self-reflexion and adjust its relationship to other epochs along these lines, without orientating itself along the lines pertaining to any previously existing traditional or metaphysical framework. Universal self-referential designs that develop on the basis of self-analysis are, however, always subject to the principle of self-doubt and as such destructible by the very critical reason that constructed them. Friedrich Nietzsche can be seen as the grand master of self-exposure and destruction in the process of a meaningful search for the modern, but the first clear indications of this tradition, as will be demonstrated below, emerge in the early Romanticism of Berlin. In Nietzsche's middle, critical phase, the modern perspectives that are exposed as illusions become, for him, "emetics" [Nietzsche 1968, 404], and against such modernism he stylizes the "uncontemporary". Thought through to the end, Nietzsche would in fact have had to expose his own theory of perspectivism as perspectivism itself, and as such have been forced to destroy the critical instrument of destruction [Maurer 1979; Japp 1988, 239]. This exposes an aporia from which the self-defining freedom of modernism that grows out of autonomy cannot escape and which explicates the dialectical envelope of this freedom as an extremely problematic self-explanation compulsion. Friedrich Schlegel's image of the "infinite row of mirrors" with which "poetic reflection... potentiates itself" [Schlegel 1958–1980, II, 182] constructively encounters its antithesis here in an infinite series of self-analyses that exponentially destroy critical reflexion. This dialectic casts light on a tension-fraught series of alternations and switching between the poles of euphorically welcoming new free spaces and the melancholy angst of being lost in these very spaces that is visible in all areas of modernism since 1800. Here, the sense of loss written into the epochal concepts of antiquity find their modern counterpart.

The same is true when we question the consequences of the idea of autonomy in relation to aesthetic modernism. As early as 1794, Friedrich Schlegel prized the Beautiful as a "true firstborn child of human nature" with an "equally valid right to obey nobody other than itself" [Schlegel 1958–1980, I, 24]. In the early romantic theoretical phase that followed shortly after this, the idea of autonomous art, which is to say, self-reflectivity and creativity in art, became the crystallisation point of a conception of art that imbued it with a highly charged right to knowledge and an inherent truth value – in the Jena tradition through the unification of poetry and philosophy, in Berlin through the idea of a quasi-religious revelatory function of art. This recalls Wachkenroder's evocation of an independent "language of art" that transmits the Absolute hieroglyphically and his talk of a "magic mirror" in the soul of the artist that grants him access to the numinous. Wackenroder's writing also contains elements of the critical self-reflection of this model, though, and the fear of destructibility of this perhaps hypertrophic self-description of Art. Art, according to the *Brief Joseph Berglingers*,



“is an illusory, fraudulent suspicion; we think to behold in it the ultimate, most intimate humanity and yet it only ever foists a beautiful human work on us, containing all of the self-addicted, self-satisfactory thoughts and feelings” [Wackenroder 1991, I, 225].

This doubt as to whether the highly charged construction of the spirit of art might eventually collapse into a conceited fiction in the service of “self-oriented pleasure” [Wackenroder 1991, I, 225] not only elevates the Berglinger character to the position of the first artistic figure of modernism but also defines Wackenroder’s *Brief Joseph Berglingers* as perhaps the earliest critical destruction of artistic self-design on the basis of autonomous thought.

It is only when the concept of autonomy demonstrates this self-reflexive and self-critical side that it actually enters into the discourse pertaining to aesthetic modernism. Even if the autonomous postulate of the process of literary emancipation had already emerged in the middle of the 18th century, this self-critical aspect only appears to have become apparent during Early Romanticism.

A fundamental shift of the implicit time perspective occurred in the concept of modernism parallel to the growing autonomy of the concept. Under the auspices of the leading categories of perfectibility and progression, the semantic core of the category shifts the focus from a description of the past to a description of the present and that which will affect the future. Thus the functional aspect of the concept shifts from a category of ordering past and present times to a definition of future expectations, and to a description of the genetic principle that this future will bring. Put simply, the modern now defines itself less in terms of what it just was or is and more in relation to what it expects to be or hopes for.

Schiller describes this future expectation in his concept of “infinite progress”; Schlegel makes recourse to the technical term employed by Enlightenment philosophers of history, “perfectibility” [cf. Behler 1989]. Taking both these basic conditions as the blossom of the concept and the idea it described in the second half of the 18th century, it becomes clear that the problematic horizon of our own modernity does indeed begin around 1800. Theologically, the notion of perfectibility presumes the end of a Christian design of an eschatologically contained cosmic time; in the context of the philosophy of history, it implies forfeiting cyclical models in favour of dynamic linear progression.

Reinhart Koselleck described the consequences of the end of the Christian design of an eschatologically contained cosmic time in a three-phase model [Koselleck 1992, 17–37]: until well into the 16th century, the generally prevailing Christian anticipation of the future was defined by the imminent eschatological expectation, the end of time, on the one hand, and the experience of its constant postponement on the other. In this vision of the future, the period of the experienced and historically surveyed past clearly dominates over the expected future, whilst the expectations for the future become ever shorter. For Koselleck, the period between the Reformation and the French Revolution saw the phase of the specifically modern temporalisation of history and the gradual abandonment



of Christian temporal limits in favour of a design governed by state planning and politics that opened up a limited future horizon. In the modernism that came to light with the French Revolution, the relationship ultimately shifts radically away from experience and expectation to an entirely open expectation of the future which predicates an infinite malleability of the future and acceleration of the shaping process.

This new vision of the future also saw a parallel abandonment of cyclical notions of history in favour of dynamic linearity. The final defences of the notion of the four global empires [Trieber 1892, 321–344] appeared shortly after 1700, the last of which being the Roman Empire that was equated with the Christian empire, which would fall with the apparition of the anti-Christ and the establishment of the Reign of Christ. As the political and religious significance of the realm faded, so the final historically healing model of a shortening future broke down and was replaced by the guiding light of perfectibility, taken on from the empirical sciences, with its dynamic linear models of the historical logic of the Enlightenment.

The specifically modernist connection between the notions of perfectibility and acceleration came about in the decade following the French Revolution at the epochal threshold around 1800. On the 10th May 1793, Robespierre called for a revolutionary constitution:

“The time has come to incite everyone to their own true calling. The progress of human reason laid the ground for this great revolution and it is you who are obliged to accelerate it” [Koselleck 1992, 21].

Schlegel refers to the “principle of reason of the necessary infinite perfectibility of humanity” [Schlegel 1958–1980, I, 263] in his essay *Studium*, where he celebrates the expected acceleration of the development of modern or – for the early Friedrich Schlegel it was identical – Romantic literature in the image of “double[d] progression”:

For the power of man grows in doubled progression, in that every progress not only guarantees greater power but also provides new means for further progresses. The driving reason can damage itself as often as it may as long as it remains inexperienced: there must come a time when all its errors are richly replaced. Blind superiority must finally submit to the reasonable opponent.

– Nothing is as evident as the theory of perfectibility [Schlegel 1958–1980, I, 263].

The same openness to the future and temporalization characterizes aesthetic modernism. The historocentric orientation of the *antiquus / modernus* dichotomy is replaced by an orientation towards the future of a modernism that is still waiting to fulfil itself. This is significantly already true of the “original systematic programme of Romantic aesthetics”, as Diana Behler [Kindlers 1988–1998, XIV, 978] describes Friedrich Schlegel’s *Studium* essay. Here, Schlegel claims, with his analysis of “objective” and “interesting” art and the design of a future

synthesis as announced in Goethe's work,

“to have located the progress of aesthetic culture, to have happily discovered the sense of the history of art to date, and so to have found a great vision for its future” [Schlegel 1958–1980, I, 354].

In this conception of the modern as a future and yet-to-be-redeemed programme there is a mirror image of the prevailing philosophy of history which created the incisive formal expression of the phenomenon of the anticipatory programmatic design that imbues the aesthetics of modernism. However even after its supposed or actual end, the function of the concept that emerged in the period around 1800 – the formulation of the genetic principle from which the consciousness of the present and, in increasingly limited measure, the expectation of the future can be derived – are still contained in this term, even if the result of a long process of the disillusionment [cf. Heidbrink 1994] of our expectations of the future has lost its teleological long-term perspective and authority.

IV. Aesthetic Modernism since 1800 as exemplified by its relationship to tradition

From today's perspective, the century of Enlightenment can also be described as the century of criticism of tradition, even if the Enlighteners engaged less with the concept of tradition itself [Wiedenhofer 1980, 629] than with the pejorative term they derived from it: prejudice [cf. Schneiders 1983]. Recourse to tradition was at the centre of all criticism, where it functioned as a strategy of legitimisation, where authority was derived from tradition, and new thought needed at least to prove itself not to be in contradiction to tradition. This tradition-authority scheme devised from the paradigm of theology was opposed by the new mathematical and scientific thought of protagonists such as Galilei and Giordano Bruno; in the middle of the 17th century Blaise Pascal [Pascal 1908, II, 127] already differentiated methodologically between traditional sciences (terminology according to [Wiedenhofer 1980, 628]) and their focus on books and authors on the one hand, and natural sciences rooted in experience and reason on the other. The bright rays of their declaration of independence from traditional authority and their liberation from the *antiques / modernus* dichotomy even shone on the theological core of traditional sciences in the 18th century and gave rise to the tension between dogma and historical descriptions of dogma or Christology, and Enlightenment research into the Life of Jesus. At the end of the century, Kant includes imitation and particularly “*imitatio veterum*” [Kant 1968, 79] along with habit and inclination in his “primary sources of prejudice” [Kant 1968, 76]. From a general cultural historical perspective, this has been diagnosed as “the source of the contemporary lack of tradition” [Schneider 1995, 414] but in the aesthetic realm the development was quite different.

At the height of the “Querelle”, around the transition from the 17th to the 18th century, aesthetic reflexion, as demonstrated above, freed itself from its

relational connection to antiquity so that an entirely new relationship to literary and artistic tradition could establish itself in the course of the 18th century. If Rhetoricism can be seen to have bound modernity to an imitating-and-emulating relationship with antiquity, imposing on its practitioners a certain kind of adaptation-of-the-traditional as a norm and rule, then the aesthetics of genius that imbued the Sturm and Drang can be identified as extreme opposites to such normative expectations. The speaker at *Zum Shakespeares Tag* claims “my heart would have burst... had I not declared a feud against the [masters of these rules] and did not daily strive destroy them.” [Goethe 1887–1919, XXXVII, 131] This gesture of negating tradition is upheld by Goethe retrospectively in the seventh book of *Dichtung und Wahrheit* in his characterisation of the development of his own early work. “The literary epoch into which I was born developed from a previous contradiction” [Goethe 1887–1919, XXVII, 72] – i.e. a contradiction to a “watery, vague, null epoch” [Goethe 1887–1919, XXVII, 88]. As effective as this negation of tradition may have been in the 19th and 20th centuries too [cf. Barner 1987], nonetheless, the new relationship to tradition that is specific to the aesthetics of modernism is not sufficiently described by the concept of negation. The proponents of the Sturm and Drang also constructed their own tradition; with Homer, Ossian and Shakespeare they established their own canon or anti-canon and at the same time propagated an entirely new way of handling this tradition. If the Rhetoric had passed on their idols to the young generation as referential greats made noble by their origins who had to be imitated, then the Sturm und Drang proponents' traditional horizon cannot be seen as the result of a traditional postulate but instead an autonomous choice of tradition, guided by aesthetic reflexion alone. Similarly the relationship to any respective traditional horizon can be characterized thus: if the guiding poetics demanded a normative imitating-and-emulating relationship to tradition, the aesthetics of genius replaced it with the principle of congeniality which reveals its own kind of emulation of one another's genius or indeed of the creative force nature itself [cf. Bauer 1992, 177]. The decisive factor in our context, though, is that after the cessation of the normative *antiquus / modernus* dichotomy, the Sturm and Drang period points for the first time towards an aesthetic of autonomously chosen and in the broadest possible sense philosophically derived approaches to tradition that are an essential constituent of aesthetic modernism. Their earliest theoretical reflexion of this paradigmatic shift is to be found in Friedrich Schlegel's essay *Studium* (1795), where he describes aesthetics of mimesis as a precursor to philosophical aesthetics from the perspective of the development of perfectibility:

“During the period of childhood of the governing reason, when the theoreticizing instinct is not yet capable of begetting an independent product of itself, it tends to attach itself to an *existing perspective*, in which it identifies a general relevance. Thus the conspicuous *imitation of the ancient* that all European nations fell into and with the most constant stamina adhered to and to which they repeatedly, after brief respite, returned anew. <...> The childish reason promotes a single example to the status of general rule,



ennobles its origins and sanctions its prejudices. *The authority of the ancient* (the less it was understood, the worse it was copied), is the first fundamental principle in the constitution of the most ancient aesthetic dogmatism which was a mere precursor to the actual philosophical theory of poetry” [Schlegel 1958–1980, I, 237].

In the *Athenaeum*, in the *Discourse about poetry*, Schlegel already consistently uses the newly won space to create new horizons of tradition. Where rhetorical tradition had demanded that the measure of contemporary poetry must be derived from history, Schlegel turn this relationship around programmatically by defining the current level of knowledge and reflection as the yardstick or constituent element of history. “Art rests on knowledge”, he explains programmatically, “and knowledge of art is its history” [Schlegel 1958–1980, II, 290]. In practice, this means:

Philosophy and poetry, the highest powers of man, that even in Athens at its highest blossoming was carried out by each for themselves, now intertwine in order to enliven and develop one another in eternal interaction. The translation of the poets and the reconstruction of their rhythms has become art and criticism has become science, the old errors have been destroyed and new glimpses into knowledge of the ancient world have opened up in whose background an entire history of poetry reveals itself [Schlegel 1958–1980, II, 303].

This constitutional view of tradition grown out of aesthetic theory serves in the first instance as a self-reassurance and development of a contemporary understanding of poetry that was born of philosophical and aesthetic reflexion [Behler 1994, 176–183]. Thus a great deal of the writing of Romantic literary history can be seen to explicate Romantic theories of poetry.

An enlightening fact in our context is further the condition that Friedrich Schlegel embedded the conquest of new horizons of tradition in his theory of modernism. In his *Discourse about poetry* he says:

“I seek and find the Romantic, amongst the older modernists, in Shakespeare, Cervantes, in Italian poetry, in that time of knights, love and fairy-tales from which the thing and the word derive. This is to now the only thing that can provide a contrast to the classical poetics of antiquity” [Schlegel 1958–1980, II, 335].

This is spoken from the perspective of a young contemporary who no longer accepts the traditional burdens imposed by a supposed authority, but instead freely, from the pool of his own field of interest, freely chooses the tradition in which he wished to be anchored.

This brings with it new and, for aesthetic modernism, specific forms of inter-textuality. If the commandments of *imitatio* and *aemulatio* focused on style and material, the new guiding categories that allow for an adaptation of a foreign text, or a continuation of a foreign text, enable an inter-textual relationship encompassing experiment and play. The resulting consequences for the idea



of authorship, completeness or the truth of a literary text can already be found in early Romanticism and as such, post-modernism – which (also) engages in this sense with a specifically modern problematic context – can be seen to have merely taken up these themes anew in a radicalized manner.

So-called traditionalists also make use of the theory-led choice of tradition in modernism as sketched here. As conservative as they may claim to be, these traditionalists are in no way un-modern. Thomas Mann’s early work, for example, derives the oft-described traditional horizon of 19th century bourgeois cultural institutional enshrinement from the cultural and philosophical criticism of what he sees as the destructive and threatening cultural tendencies of Western civilization. He held fast to this choice of traditional horizon, which remained at the core of his self-styled intellectual aristocracy, when the original theoretical basis became untenable in the process of his political transformation and had to be changed. In this context, the only un-modern aspect would be an un-reflected reference to tradition or such a reference on the sole basis of the authority of a predominant canonization.

In fact, here too the concept of choice conceals its dialectical opposite in the form of an inescapable compulsion to engage with tradition. The fact that a modern artist is free from normative obligations to a certain given tradition does no place him outside any tradition. Rather, he loses – to formulate it *ex negativo* – nothing but his legitimized system of orientation within an incalculable multitude of streams of traditions that engulf him. To separate his own artistic creativity from this tradition, to identify this Other as something Own, Individual and New, is a problem of aesthetic modernism that must not be underestimated. Harold Bloom described it poignantly in his formulation *Anxiety of Influence* and in his study of the same name [cf. Bloom 1994] identifies six fundamental figures in the contemporary artists’ unavoidable struggle to defend themselves against the influx of tradition that threatens to overwhelm them.

Going much further than Bloom, Niklas Luhmann described the process of self-discovery and self-description in the being-other from traditional structures as a “decisive feature of modernism” [Luhmann 1980–1995, III, 155], which he sees, from a sociological perspective, as having begun during the epochal threshold around 1800. Whilst in older, stratified social systems the individual found their social location on the basis of the extent of their belonging to layers, castes or classes, which in turn enabled his self-discovery and self-description, the modern individual first defines himself through a principle of being different and thus wins the freedom to fulfil diverse functions in diverse social systems and sub-systems. This does not have to be explicated further insofar as we are only concerned with Luhmann’s concept of modernist exclusionist individuality which helps to illuminate the problem of tradition within modernism. Since the Sturm und Drang and early Romanticism, a basic feature of artistic self-perception has been a rejection of the inclusive offer of the respective dominant traditional strain, involving a primary definition of one’s own creativity through this rejection in order to then chose other traditional strains and to approach them in a highly individual manner. This was already true of the Shakespeare

fascination of the Sturm und Drang and certainly explicit in both Wackenoder's and Tieck's exemplary introductions [cf. Kemper 1993, 1f.] to the first literary text of early German Romanticism, the *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. The friar of the title programmatically explains how his texts are "not written in the tone of today's world" [Wackenroder 1991, I, 53] and specifies further precisely with traditional strain of Berlin's late Enlightenment he wishes not to engage with: "the so-called theorists and system-ists describe to us the artists' enthusiasm from hearsay <...>". [Wackenroder 1991, I, 55] Here, exclusion becomes a principle of identity construction and the receptive attitude requested of the reader, when the friar explains: whoever "loves the writings of *H. von Ramdohr* <...> may immediately lay down what I have written, for it will not please him". [Wackenroder 1991, I, 53] Instead, in an explanation of the newly selected traditional strain that will be elaborated in the following text, the reader is invited to refer to the artistic histories of Giorgio Vasari and others – but not with a source-critical scalpel of contemporary art history à la Fiorillo (Exclusion from the dominant paradigm of the developing field); rather, with an attitude of love and receptiveness for the hidden hagiography of art [cf. Kemper 1993, 261–268].

The freedom of autonomous and, in the broadest sense, philosophically derived choice of tradition is the foundation of aesthetic modernism as a macro-epoch. In opposition to more traditional, micro-epochal concepts of modernism that focus on the criterion of a radical break from tradition [Fülleborn 1988, 11], this definition has the advantage of being able to integrate much more subtle forms of the new and specifically modern approach to tradition that was already visible in the writings of Wackenroder. Furthermore, it makes transparent the historical roots of the lack of tradition, or indeed the post-modern – purported – arbitrariness of tradition that defines our consciousness of our own present.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Barner W. Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland // *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* / Hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München: Fink, 1987. S. 3–51.
2. Bauer B. *Aemulatio* // *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* / Hrsg. von Gerd Ueding. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1992. Col. 141–187.
3. Behler E. Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel // *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik* / Hrsg. von Silvio Vietta. Stuttgart: Metzler, 1994. S. 176–195.
4. Behler E. Unendliche Perfektibilität: Europäische Romantik und Französische Revolution. Paderborn: Schöningh, 1989. 320 s.
5. Bloom H. *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld; Nexus, 1994. 320 s.
6. Fülleborn U. Einleitung // *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium* / Hrsg. von Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. München: Fink, 1988. S. 9–28.

7. Goethe J.W. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe: In 21 Bänden. München: Hanser, 1985–1998.

8. Goethe J.W. *Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe. 133 in 143 Bdn. Weimar: Hermann Böhlau, 1887–1919.

9. Heidbrink L. *Melancholie und Moderne. Kritik der historischen Verzweigung*. München: Fink, 1994. 339 s.

10. Japp U. *Nietzsches Kritik der Modernität // Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium* / Hrsg. von Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. München: Fink, 1988. S. 233–243.

11. Kant I. *Werke*. Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Band 9. Berlin: de Gruyter, 1968. 350 s.

12. Kemper D. *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. 314 s.

13. *Kindlers neues Literaturlexikon. Studienausgabe: In 21 Bänden* / Hrsg. von Walter Jens. München: Kindler. 1988–1998.

14. Koselleck R. *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit // Koselleck R. Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Schurkamp, 1992. S. 17–37.

15. Luhmann N. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. 4 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980–1995.

16. Maurer R.K. *Das antiplatonische Experiment Nietzsches. Zum Problem einer konsequenten Ideologiekritik // Nietzsche Studien*. 1979. № 8. P. 104–126.

17. Nietzsche F. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 2* / Hrsg. von Giorgio Colli, Mazzoni Montinari. Berlin: de Gruyter, 1968. 392 s.

18. Pascal B. *Preface sur le traite du vide // Blaise P. Œuvres. Vol. 2*. Ed. Leon Brunschvicg, Pierre Boutroux. Paris: Hachette et cie, 1908. P. 113–130.

19. Schiller F. *Sämtliche Werke. Bd. 5*. München: Hanser, 1980. 1316 s.

20. Schlegel F. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* / Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 1–35. München; Paderborn; Wien; Zürich: Schöningh, 1958–1980.

21. Schneiders W. *Aufklärung als Vorurteilskritik. Studien zur Geschichte der Vorurteilstheorie*. Stuttgart; Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1983. 358 s.

22. Trieber C. *Die Idee der vier Weltreiche // Hermes*. 1892. № 27. S. 321–344.

23. Wackenroder W.H. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* / Hrsg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg: Carl Winter, 1991.

24. Wiedenhofer S. *Tradition, Traditionalismus // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* / Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 6. Stuttgart: Klett, 1980. S. 607–650.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Maurer R.K. *Das antiplatonische Experiment Nietzsches. Zum Problem einer konsequenten Ideologiekritik. Nietzsche Studien*, 1979, no. 8, pp. 104–126. (In German).

2. Trieber C. Die Idee der vier Weltreiche. *Hermes*, 1892, no. 27, pp. 321–344. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Barner W. Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland. Herzog R., Koselleck R. (Eds.). *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, Fink, 1987, pp. 3–51. (In German).

4. Bauer B. Aemulatio. Ueding G. (Ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 1. Tübingen, Niemeyer, 1992, pp. 141–187. (In German).

5. Behler E. Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel. Vietta S. (Ed.). *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart, Metzler, 1994, pp. 176–195. (In German).

6. Fülleborn U. Einleitung. Fülleborn U., Engel M. (Eds.). *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München, Fink, 1988, pp. 9–28. (In German).

7. Japp U. Nietzsches Kritik der Modernität. Fülleborn U., Engel M. (Eds.). *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München, Fink, 1988, pp. 233–243. (In German).

8. Koselleck R. Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit. Koselleck R. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main, Schurkamp, 1992, pp. 17–37. (In German).

9. Pascal B. Preface sur le traite du vide. Blaise P. *Œuvres*. Vol. 2. Paris, Hachette et cie, 1908, pp. 113–130. (In French).

10. Wiedenhofer S. Tradition, Traditionalismus. Brunner O., Conze W., Koselleck R. (Eds.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 6. Stuttgart, Klett, 1980, pp. 607–650. (In German).

(Monographs)

11. Behler E. *Unendliche Perfektibilität: Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn, Schöningh, 1989. 320 s. (In German).

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

13. Goethe J.W. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*: In 21 Bänden. München, Hanser, 1985–1998. (In German).

14. Goethe J.W. *Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe*. 133 in 143 Bdn. Weimar, Hermann Böhlau, 1887–1919. (In German).

15. Heidbrink L. *Melancholie und Moderne. Kritik der historischen Verzweiflung*. München, Fink, 1994. 339 s. (In German).

16. Jens W. (Ed.). *Kindlers neues Literaturlexikon. Studienausgabe*: In 21 Bänden. München: Kindler. 1988–1998. (In German).

17. Kant I. *Werke. Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften*. Bd 9. Berlin, de Gruyter, 1968. 350 s. (In German).

18. Kemper D. *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart; Weimar, Metzler, 1993. 314 s. (In German).

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

20. Nietzsche F. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2. Berlin, de Gruyter, 1968. 392 s. (In German).

21. Schiller F. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München, Hanser, 1980. 1316 s. (In German).

22. Schlegel F. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 1–35. München; Paderborn; Wien; Zürich, Schöningh, 1958–1980. (In German).

23. Schneiders W. *Aufklärung als Vorurteilkritik. Studien zur Geschichte der Vorurteilstheorie*. Stuttgart; Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1983. 358 s. (In German).

24. Wackenroder W.H. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. 2 Bde. Heidelberg, Carl Winter, 1991. (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

Д.А. Молчанова (Москва)

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ КАВКАЗСКОГО И СИБИРСКОГО «ТЕКСТОВ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию Кавказского «текста» русской литературы в сопоставлении с Сибирским «текстом» с целью обнаружения принципиальных различий между Кавказом и Сибирью как двумя мифопоэтическими воплощениями «страны мертвых». «Кавказские» тексты таких русских писателей, как Г.Р. Державин, А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, О.Э. Мандельштам, рассматриваются с опорой на универсальный знаковый комплекс мирового древа, изученный и описанный В.Н. Топоровым. В ходе исследования доказывается, что в рамках Кавказского «текста» горы осмысляются как вариант мирового древа. Архитектоника мирового древа предполагает вертикальную ось, задающую универсальные противопоставления, – такая же вертикальная ценностная архитектура присуща и Кавказскому «тексту», что принципиально отличает его от Сибирского с его «горизонтальной» архитектурой. Преодоление героем кавказского пространства может осмысляться как анабасис (восхождение – собственно в горы) и как катабасис (нисхождение в ад, в данном случае – в ущелье). Специфика среднего члена противопоставлений в рамках универсального знакового комплекса мирового древа позволяет рассматривать Кавказ как транзитное пространство, подобное локусу Чистилища. Пребывание героя на Кавказе, таким образом, может осмысляться как состояние временной смерти (Кавказ как пространство пере- / возрождения) или как промежуточное состояние, предшествующее окончательному переходу в иной мир (пространство искупления / мытарств).

Ключевые слова: Кавказский текст; Сибирский текст; мировое древо; мифопоэтика; мегатекст.

D.A. Molchanova (Moscow)

On the Question of the Correlation of Caucasian and Siberian “Texts” of Russian Literature

Abstract. The article is devoted to the study of the Caucasian “text” of Russian literature in comparison with the Siberian “text” in order to discover the fundamental differences between the Caucasus and Siberia as two mythopoetic incarnations of the “land of the dead”. The research of the “Caucasian” texts of such Russian writers as G.R. Derzhavin, A.A. Bestuzhev-Marlinsky, A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, O.E. Mandelstam is based on the universal sign complex – the “world tree”, studied and described by V.N. Toporov. Our study proves that mountains within the framework of the Caucasian “text” are interpreted as a variant of the world tree. The architectonics of the world tree presupposes a vertical axis defining universal oppositions – the same

“vertical” axiological architectonics is occurred in the Caucasian “text”, and it distinguishes the Caucasian “text” from the Siberian one with its “horizontal” architectonics. Overcoming the Caucasian space by the hero can be understood as anabasis (ascent into the mountains) and as katabasis (descent into the gorge). The specificity of the middle term of opposition within the universal symbolic complex of the world tree allows us to consider the Caucasus as a transit space, similar to the locus of Purgatory. The hero’s stay in the Caucasus, therefore, can be understood as a state of temporary death (the Caucasus as a space of rebirth) or as an intermediate state preceding the final transpassing to another world (the space of redemption / aerial toll house).

Key words: Caucasian text; Siberian text; world tree; mythopoetics; megatext.

Существует гипотеза, что Кавказ как особое концептуально значимое пространство наряду с Сибирью осмысляется в российском культурно-мифологическом сознании как «страна мертвых» [Тюпа 2002, 27].

Но если Сибирь – «страна безлюдного и беспредельного пространства», то Кавказ, на первый взгляд, «земля обетованная» [Шульженко 2017, 105]. Однако в статье о сибирском тексте В.И. Тюпы со ссылкой на изыскание Ю.Л. Троицкого цитируются материалы частной переписки 1830-х гг., где говорится, что в силу постоянной смертельной угрозы «Кавказ у нас в России слывет хуже Сибири»; другой корреспондент сообщает: «ваш Мельмот жив даже и на Кавказе <...> Я не премину уведомить вас о себе, жив ли или убит» и т.п. [Троицкий 1996, 159–160].

Очевидно, что существование двух идентичных по смысловому наполнению локусов – воплощений страны мертвых – избыточно и неконструктивно для единства национальной культуры. Возникают, следовательно, два вопроса: почему благодатный Кавказ «хуже Сибири»? в чем принципиальное различие между Сибирью как пространством лиминальной («пороговой»; так В. Тэрнер именует промежуточный этап обряда инициации [Тэрнер 1983, 169]) полусмерти и Кавказом?

С точки зрения географии, Кавказ – это местность, включающая в себя горы и предгорья, долины и ущелья, реки и водопады; населенная народами с принципиально иными культурными и религиозными традициями; и поэтому он неизбежно осознается как «иной» мир, противостоящий «своему» миру подобно тому, как мифическая страна мертвых – миру живых. Вследствие особенностей кавказского ландшафта мифологический код катабасиса (нисхождения в ад, в данном случае – в ущелье) и анабасиса (восхождения – собственно в горы) как посещения загробных иных миров (нижнего или верхнего) чрезвычайно актуален для кавказского культурно-мифологического комплекса. Здесь обнаруживается вертикальная ценностная архитектура «мирового древа», не присущая сибирскому тексту с его горизонтальной архитектурой непреодолимого в своей громадности пространства.

В художественных описаниях Кавказа наблюдается соответствие схеме мирового дерева, которая по вертикали имеет тройное членение:

верх	ветви	птицы	солнце, месяц, звезды	+
середина	ствол	копытные	человек, жилище	нейтр.
низ	корни	змеи	атрибуты подземного царства	–

Рассмотрим в качестве иллюстрации стихотворение А.С. Пушкина «Кавказ» [Пушкин 1981а, 160], в котором обнаруживаются два локуса: «здесь» (местонахождение лирического субъекта) и «там» («Кавказ подо мною, один в вышине...»), противопоставленные по вертикали как «верх» и «низ». Разграничение поддерживается зоологическим кодом: к верхнему миру относится орел; щебечущие птицы и олени, люди и овцы помещены в один локус, при этом наблюдается окказиональное объединение птиц и людей по признаку «способность гнездиться». Копытные и люди традиционно «обитают» в мире, соотносимом с серединой мирового дерева. Включение в средний мир птиц, а также раскинувшиеся там «злачные стремнины» и «веселые долины» сообщают этому миру облик «земного рая». О причинах такой контаминации небесного и земного и о специфике среднего уровня мирового дерева будет сказано ниже.

Взгляду лирического субъекта открывается мир во всей его полноте, упорядоченный с помощью вертикальной оси. Абсолютный верх – небеса, место обитания богов. Центр – мир людей и их жилищ (также птиц и копытных). Низ – хтоническое пространство ущелья, где обитает «свирепый зверь» – Терек.

В стихотворении, таким образом, на мифопоэтическом уровне осуществляется акт освоения природного пространства Кавказа путем перформативно-вербального упорядочения и взаимоориентации его элементов. Лирический субъект при этом наделен статусом демиурга, а поэзия обретает статус космогонической деятельности. Кавказ функционирует здесь как хронотоп сотворения мира: «Отселе я вижу потоков рожденье / И первое грозных обвалов движенье» [Пушкин 1981а, 160]. Завершение стихотворения образом сдерживаемого скалами зверя-Терека служит созданию цельного образа мира, в котором светлое, с верхом связанное начало торжествует над началом темным, хтоническим, опасным.

Мифологема мирового дерева предоставляет инструментарий для космогонии – создания Космоса из Хаоса: лирический субъект – носитель функций, сходных с мифологическими функциями поэта, который способен пресуществлять природные объекты в знаки культуры.

Архитектоника мирового дерева способствует организации и упорядочению окружающего человека мира, поскольку вертикальная ось задает универсальные противопоставления: верх – низ, – земля (подземное царство), день – ночь, жизнь – смерть, доля / счастье / удача – недоля / несчастье / неудача, свой – чужой и др.

Обратимся в этой связи к стихотворению «На возвращение графа Зубова из Персии» Г.Р. Державина, где Кавказ описан через противопостав-

ление гор – безднам (связующее звено между ними – реки; река в мифопоэтической картине мира берет на себя функции мирового дерева, если пронизывает три вертикальные зоны); через упоминание трех видов огня, имеющих место на Кавказе, – небесного (молний), земного («свеч в лесах ряды»; ритуального?) и пламени бездн; через актуализацию зоологического кода (серны, змеи). Наконец, образ мирового дерева (вернее, его варианта – мировой оси) напрямую явлен в тексте стихотворения: «Ты дома зрел царей, вселенну, / Внизу, вверху ты видел все; / Упадшу спицу, вознесенну, / Вертяще мира колесо» [Державин 1865, 33–34].

Спица, она же ось (*axis mundi*), она же мировое дерево, соединяет верх и низ и организует *вокруг* себя весь мир. Путешествие на Кавказ, таким образом, символически и мифопоэтически равнозначно путешествию по вселенной.

Путешествие (в мифопоэтическом смысле) таит опасности и препятствия, однако по достижении заветной (сакральной) точки субъект получает доступ к высоким ценностям с последующим повышением социально-мифологического или сакрального статуса (становится царем, богом, героем). Само путешествие осмысливается как подвиг, а путник – как подвижник. Путь может быть организован по горизонтали или по вертикали, и применительно к Кавказскому тексту имеет место именно второй тип путешествий. Вертикальный путь ведет либо в нижний мир (где путник может приобрести избыток – скажем, добыть живую и мертвую воду, или восполнить недостачу – к примеру, вернуть / добыть себе невесту), либо в мир верхний.

Путь, проложенный в вертикальной плоскости, наделяется ценностно-этическими смыслами за счет системы противопоставлений, которые могут быть прочитаны через соотнесение с универсальными противопоставлениями мирового дерева (с поправкой на их эстетическое переосмысление): мраз – зной, пасмурны – ясны (дни), пропасть – холм, престол – хижина, ужасы – красы (природы), на (горах) – под (горами), роскошь – глад и др.

Путешествие – как освоение мира и как воспитание души – в конечном счете переводит индивида в ранг героя (и это верно для лирического героя стихотворения Державина), и это позволяет сделать промежуточный вывод о том, что Кавказ предоставляет художественному тексту особый хронотоп ценностно размеченного пути.

Гора, будучи осью мира и его ценностным центром, представляет собой на мифопоэтическом уровне тот сакральный феномен, движение к которому сообщает путешествию героя смысл. Как уже было замечено, путешествие в горы – своего рода подвижничество, и вступление на этот путь, нахождение вблизи гор, стремление к ним ощущаются героем особым образом (чего нельзя сказать о путешествии по Сибири, которое также может быть полно тягот, однако не мыслится подвигом само по себе). Это «особое» чувство нашло свое отражение в художественных текстах, яркий пример тому находим в «Путешествии в Армению» О.Э. Мандель-

штама: «Я в себе выработал шестое – «араратское» чувство: чувство притяжения горой» [Мандельштам 2010, 336]. Упомянем также повесть «Казачи» Л.Н. Толстого, где Оленин особым образом чувствует горы, и они сообщают всем его мыслям своего рода коннотацию «а горы...».

Говоря о различиях путешествий на Кавказе и в Сибири (как о вертикальном и горизонтальном путях соответственно), имеет смысл обратиться к статье В.Н. Топорова «Пространство и текст», в которой сказано следующее: «Следует при этом помнить, что только мифологический персонаж или служитель культа (шаман) исключительных качеств способны совершить вертикальный путь вверх и /или вниз, т.е. “пройти” всю Вселенную по вертикали, тогда как “прохождение” мира по горизонтали, как правило, просто связано с принадлежностью к классу героев, подвижников или к особому состоянию (например, участие в ритуале, в паломничестве и т.п.). *Отсюда и различие: простой смертный может реально вступить на горизонтальный путь и при особых усилиях проделать его, но вертикальный путь может быть проделан лишь фигурально – его душой*» [Топоров 2010с, 341] (курсив наш – Д.М.).

Путь героя в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» устремлен к горным хребтам, которые в тексте поэмы буквально сравниваются со священными алтарями, и с мифопоэтической точки зрения относится к типу анабасиса.

После побега из монастыря герой оказывается «меж темным небом и землей», а в качестве ориентира (и конечной цели путешествия) различает на горизонте «зубцы далеких гор» [Лермонтов 1979, 173]. Под собой он обнаруживает ущелье, где обитают шакалы и змеи, и грозящую бездну. Вокруг него цветет «божий сад». Пространство, в котором поначалу обнаруживает себя герой, наделено чертами «земного рая» и противопоставлено бездне, ущелью. Такое срединное и амбивалентное положение предгорий позволяет говорить о них как о хронотопе, типологически соотносимом с Чистилищем (к слову, «божий сад» подобен Земному Раю Данте).

Выбор направления движения – вос- или нисхождение – имеет символическое значение, является судьбоносным и предопределяет в известной степени исход путешествия. После того как герой пренебрегает огоньком в сакле (сравниваемым с яркой звездой в небесах), отказывается туда *взойти* («...но я туда / Взойти не смел» [Лермонтов 1979, 177–178]), он сбивается с пути и теряет из виду горы: «Но даже на краю небес / Все тот же был зубчатый лес» [Лермонтов 1979, 178].

Путешествие Мцыри было задумано им как анабасис (восхождение к горам), но осуществилось как катабасис – нисхождение в подземный мир: в конце своего путешествия герой чувствует, что умирает, и вместе с тем оказывается «на влажном дне глубокой речки», кругом него – «таинственная мгла», из живых существ он видит желтую змею («как будто надписью золотой») и рыбку, покрытую золотой чешуей (царство мертвых нередко мыслится как хранилище несметных подземных богатств). Характерно, что после опыта переживания собственной смерти Мцыри «найден и поднят был» [Лермонтов 1979, 184–185].

Несмотря на то, что герой возвращается в ту же точку, из которой вышел, путешествие не было бесплодным: посещение иного мира дает герою в символическом смысле возможность восполнить недостачу (жизни, самоопределения). Если рассмотреть жизнь Мцыри как прохождение Чистилища, то он переживает своего рода мытарства (начиная с жизни в монастыре, куда он попал *умирающим*, и заканчивая посещением Земного Рая во время побега), подготавливающие его к умиротворенному переходу в мир иной.

Еще один пример анабасиса находим в поэме «Измаил-Бей» М.Ю. Лермонтова: «Пред ним, с оттенкой голубою, / Полувоздушною стеною / Нагие тянутся хребты; / Неверны, странны как мечты...» [Лермонтов 2014а, 149]. Кульминационная сцена встречи Измаила с русским офицером происходит на вершине горы Шайтан. Гора в таком случае выступает место редуцированного поединка – столкновения противопоставленных характеров, и претерпевания своего рода страстей («пытка Прометея»), и прохождения мытарств, когда «...все адские мученья / Слетаются на сердце – и грызут!» [Лермонтов 2014, 179].

Примером катабасиса может служить путешествие героя на Кавказ в поэме А.С. Пушкина «Кавказский пленник». Герой попадает в горы уже мертвым: «Но пленник хладный и немой, / С обезображенной главой, / Как труп, недвижим оставался» [Пушкин 1981b, 77]. Пребывание в мире мертвых, с точки зрения мифа, предоставляет богу возможность перерождения. В художественном тексте опыт пребывания в ином мире служит той же цели: обновить героя и вернуть его к жизни.

В сходном значении (место заточения бога / героя) выступает Кавказ и в были Л.Н. Толстого «Кавказский пленник», однако здесь мы имеем культурного героя типа Прометея (он мастерит кукол, подобно Прометею, участвовавшему в создании первых людей; чинит вещи, лечит жителей аула). Будучи помещенным в Кавказский хронотоп, герой обретает (проявляет) черты демиурга, способного организовать из Хаоса Космос. Плен как метафора смерти оттеняет в таком герое его особую жизненную силу. В сущности, в произведении Толстого присутствуют оба типа архетипических героев – солярный (Жилин) и вегетативный (Костылин).

Еще один значимый в контексте путешествий на Кавказ текст – «Путешествие в Арзрум» Пушкина, где продвижение в глубь Кавказа начинается с лицезрения «замечательного места» – крепости Минарет, расположенной в «прекрасной долине между курганами, обросшими липой и чинаром. Это могилы нескольких тысяч умерших чумою», и посещения похорон: «Мы достигли Владикавказа, прежнего Капкая, преддверия гор. <...> Я посетил один из них и попал на похороны» [Пушкин 1960, 419].

Дорога в горы представляется тяжелой и опасной (как это свойственно путешествиям в мир иной): «несносная жара, недостаток припасов, беспокойные ночлеги», узкие ущелья, ревущий яростный Терек, утесы, пропасти и, наконец, враждебные горцы.

В «Путешествии...» Пушкина прослеживается и смысловой пласт

«Кавказ – Земной Рай»: «С высоты Гут-горы открывается Кайшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся, как серебряная лента, – и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога» [Пушкин 1960, 426]. Примечательно, что Земной Рай раскинулся не на вершине горы (у Данте – на вершине горы Чистилища), а, наоборот, «на дне трехверстной пропасти». Образ перевернутого мирового древа (и его вариантов) в мифологии возникает в связи с геометрией загробного мира или инверсией позиции наблюдателя (движение не к сакральной точке, а от нее).

Если путешествие в горы, к их вершинам, мифопоэтически осмысливается как восхождение к богу, а спуск в ущелье – как посещение загробного мира, то хронотоп предгорий наиболее логично будет соотносить с Чистилищем. В мифопоэтической картине мира средний элемент схемы (земля) может вступать в двучленные отношения: с верхом (небом), обретая отрицательную коннотацию, и с низом (преисподней), и тогда оцениваться положительно. Словом, среднему члену присуща не только синонимичность (земля = «верх» и земля = «низ»), но и энантиосемия (земля и «верх», и «низ»). Пребывание на Кавказе в таком случае может осмысливаться как нахождение в транзитном пространстве с последующим переходом в «рай» или «ад».

В «кавказской были» А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек» нашли свое отражение как мифологема мирового древа в целом, так и осмысление пребывания на Кавказе как путешествия в загробный мир типа Чистилища.

Один из центральных героев повести – полковник Верховский явно ощущает себя на Кавказе мертвым: «Чем лучше гроба для меня этот Дербент? <...> Здесь один труп мой: душа далеко, далеко!» [Бестужев-Марлинский 1995, 52].

Собственно горы представляются ему обиталищем богов, и путь туда возможен только для душ, но не для тел: «О, как бы летом и полетела туда душа моя, туда, где священный холод простерся границей между земным и небесным! Сердце просит и жаждет вздохнуть воздухом небожителей» [Бестужев-Марлинский 1995, 77].

При этом предгорные пространства выступают в функции переходного звена между «этим» и «тем» миром: отделяют полковника от минуты, «когда я... отдохну под сенью родной хижинки на злчном берегу Днепра» [Бестужев-Марлинский 1995, 83], и ощущаются им равносильно «вечности могилы» [Бестужев-Марлинский 1995, 83]. Покинуть эту могилу и попасть в рай (на «злчный берег Днепра») душа полковника может, только пройдя «Страшный суд»: «...свинцовые пути заблуждений распадутся от немногих слез раскаяния, и повергну сердце свое <...> перед судом, для меня не страшным!» [Бестужев-Марлинский 1995, 78].

Говоря об особой «смертности» Кавказского локуса, можно заключить, что путешествие на Кавказ, мыслимое как анабасис или катабасис, есть путь в один конец, который, как уже было отмечено, может

быть проделан только душой – и только один раз: после смерти душа либо возносится на небо, либо отправляется в преисподнюю, либо остается в Чистилище. В таком случае, если Сибирь – это «пространство лиминальной полусмерти», то Кавказ – пространство строго посмертное. И в то же время Кавказ – мировая гора, место сотворения мира, и потому гибель на Кавказе желанна: она приобщает к сакральным ценностям и сообщает как жизни, так и смерти высший смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев-Марлинский А.А. Амалат-Бек // Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести. М.: Наука, 1995. С. 5–93.
2. Державин Г.Р. На возвращение графа Зубова из Персии // Державин Г.Р. Сочинения. Под редакцией Я. Грота: в 9 т. Т. 2. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1865. С. 28–38.
3. Лермонтов М.Ю. Измаил-Бей // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Поэмы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 139–206.
4. Лермонтов М.Ю. Мцыри // Лермонтов М.Ю. Стихотворения и поэмы. Минск: Мастацкая літаратура, 1979. С. 167–187.
5. Манделштам О.Э. Путешествие в Армению // Манделштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 305–342.
6. (а) Пушкин А.С. Кавказ // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1824 (Михайловское)–1836. М.: Правда, 1981. С. 160.
7. (б) Пушкин А.С. Кавказский пленник // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Поэмы. М.: «Правда», 1981. С. 75–97.
8. Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Романы, повести. М.: ГИХЛ, 1960. С. 412–461.
9. (а) Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: в 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 52–82.
10. (б) Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: в 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 25–51.
11. (с) Топоров В.Н. Пространство и текст // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: в 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 318–381.
12. Троицкий Ю.Л. Российская провинция – от топоса к хронотопу // Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни. Кн. 1. Пенза, 1996. С. 159–160.
13. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
14. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.
15. Шульженко В.И. «Кавказский текст» русской литературы: границы описания и парадоксы восприятия // Известия ДГПУ. 2017. № 1. С. 104–108.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Shul'zhenko V.I. "Kavkazskiy tekst" russkoy literatury: granitsy opisaniya i paradoksy vospriyatiya [The "Caucasian Text" of Russian Literature: the Boundaries of Description and Paradoxes of Perception]. *Izvestiya DGPU*, 2017, no. 1, pp. 104–108. (In Russian).

2. Турапа V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoy literatury [Mythologem of Syberia: to Issue of "Siberian Text" in Russian Literature]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 2002, no. 1, pp. 27–35. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. (a) Toporov V.N. K proiskhozhdeniyu nekotorykh poeticheskikh simvolov [To the Origin of Some Poetic Symbols]. Toporov V.N. *Mirovoye derevo. Universal'nyye znakovyye komplekсы* [The World Tree. Universal Sign Complexes]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Rukopisnyye pamyatniki Drevney Rusi Publ., 2010, pp. 52–82. (In Russian).

4. (b) Toporov V.N. Pervobytnyye predstavleniya o mire (obshchiy vzglyad) [Primitive Ideas About the World (General View)]. Toporov V.N. *Mirovoye derevo. Universal'nyye znakovyye komplekсы* [The World Tree. Universal Sign Complexes]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Rukopisnyye pamyatniki Drevney Rusi Publ., 2010, pp. 25–51. (In Russian).

5. (c) Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. Toporov V.N. *Mirovoye derevo. Universal'nyye znakovyye komplekсы* [The World Tree. Universal Sign Complexes]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Rukopisnyye pamyatniki Drevney Rusi Publ., 2010, pp. 318–381. (In Russian).

6. Troitskiy Yu.L. Rossiyskaya provintsiya – ot toposa k khronotopu [Russian Province – from Topos to Chronotope]. *Rossiyskaya provintsiya XVIII–XX vekov: realii kul'turnoy zhizni* [The Russian Province of the 18th – 20th Centuries: the Realities of Cultural Life]. Book 1. Penza, 1996. pp. 159–160. (In Russian).

(Monographs)

7. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, The Main Editorial Office of Oriental Literature "Nauka" Publ., 1983. 277 p. (In Russian).

Молчанова Диана Анатольевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории. Научные интересы: интертекстуальность, интертекстуальные комплексы (мегатексты), Кавказский текст, мифопоэтика.

E-mail: anafielas@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2482-2653

Diana A. Molchanova, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student at the Department of Historical and Theoretical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: intertextuality, intertextual complexes (megatexts), Caucasian text, mythopoetics.

E-mail: anafielas@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2482-2653

К.Е. Гильяно (Москва)

ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА МИРОМОДЕЛИРУЮЩИХ
КАТЕГОРИЙ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ПОЗИЦИЯ СУБЪЕКТА

Аннотация. Основная цель данной статьи – выявить проблему определения позиции субъекта в лирике и пути последующего анализа лирического субъекта. Поскольку лирический субъект может быть максимально приближен к авторскому полюсу, встает вопрос различения собственно лирического субъекта и автора произведения. Зачастую существующих инструментов оказывается недостаточно, чтобы провести границу между лирическим субъектом и автором. Выход из этой ситуации невозможен без построения методологии анализа лирического произведения. С опорой на теоретические исследования М.М. Бахтина и С.Н. Бройтмана в статье определены основные отличия анализа героя в лирике от анализа героя в эпосе и драме, и сформулированы этапы анализа лирического субъекта с помощью анализа четырех миромоделирующих категорий художественного произведения: пространства, времени, субъекта, события. В качестве примера в статье проанализированы миромоделирующие категории стихотворения А.А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...». Благодаря полноценному категориальному анализу выявлены особенности лирического субъекта в рамках избранного стихотворения, а также подтверждены на практике принципиальные отличия отношений субъекта и автора в лирике от отношений субъекта (героя) и автора в эпосе или драме: незавершенность субъекта в лирике противостоит завершенности героя эпоса или драмы, а также требует от автора отношения к себе как к субъекту, а не объекту, из-за чего характер отношений между субъектом и автором в лирике становится более интимным и позволяет раскрыть внутренний мир субъекта как постоянно развивающийся.

Ключевые слова: миромоделирующие категории; методология анализа; лирика; лирический субъект.

К.Е. Gilyano (Moscow)

Features of the Analysis of the World-modeling Categories of a Lyric Work: The Position of the Subject

Abstract. The main purpose of this article is to identify the problem of determining the position of the subject in lyrics and the way of subsequent analysis of the lyrical subject. Since the lyrical subject can be as close as possible to the author's pole, researchers are faced with the question of distinguishing between the lyrical subject proper and the author of the work. Often, the existing tools are not enough to draw the line between the lyrical subject and the author. A way out of this situation is impossible without attracting other characteristics and building a methodology for analyzing a lyric work. Based on

theoretical research by M.M. Bakhtin and S.N. Broitman, the article defines the main differences between the analysis of the hero in a lyrics and the analysis of the hero in literary works related to epos or drama, and formulates the stages of the analysis of the lyrical subject by analyzing the four world-modeling categories of a work of art: space, time, subject, event. As an example, the article analyzes the world-modeling categories of A.A. Blok's poem "A girl sang in the church choir...". Thanks to a full-fledged categorical analysis, the features of the lyrical subject within the framework of the selected poem are revealed, and the fundamental differences between the relationship between the subject and the author in lyrics and the relationship between the subject (hero) and the author in epos or drama were confirmed in practice: the incompleteness of the subject in lyrics opposes to completeness of the epic or dramatic character, and also requires the author to treat himself as a subject, not an object, because of which the nature of the relationship between the subject and the author in lyrics becomes more intimate and allows you to reveal the inner world of the subject as constantly developing.

Key words: world-modeling categories; methodology of analysis; lyrics; lyric subject.

Проблема неоднозначности позиции субъекта в лирике неоднократно поднималась исследователями. Так, М.М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» уделил особое внимание слиянности, совпадению автора и героя в лирическом произведении, тогда как «эстетическое событие может свершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания» [Бахтин 2003, 102–103]. Из-за подобного синкретичного характера их позиций М.М. Бахтин видел определенные ограничения и в диалогических возможностях лирики. С.Н. Бройтман развил мысль М.М. Бахтина, обратив внимание, что, хотя «я» в лирике не может быть жестко отделено от «другого», граница между ними – «исторически меняющаяся величина» [Бройтман 1997, 21] и глубоко связана с концепцией лирического образа. Опираясь на достижения исторической поэтики, С.Н. Бройтман показал, что лирика предполагает уход от субъект-объектных отношений между автором и героем к межсубъектным, и предложил типологию, основным принципом которой стало определение близости субъектной формы к автору произведения или герою. Частично опираясь на классификацию Б.О. Кормана в работе «О целостности литературного произведения» [Корман 1992], Бройтман выделил автора-повествователя и собственно автора как позиции, тяготеющие к полюсу «автора», и позиции лирического я, лирического героя и героя ролевой лирики как позиции, тяготеющие к полюсу «героя» [Бройтман 1999].

Однако, если с субъектными формами, приближающимися к геройному плану, почти всегда можно четко выявить два сознания и две ценностные позиции – героя и автора, – то в субъектных формах, приближающихся к авторскому полюсу, отделить лирического субъекта от автора-творца практически невозможно. И в этом случае встает вопрос об *инструментах*, с помощью которых было бы возможно провести границу между лирическим субъектом и автором-творцом, не редуцируя при этом позицию

одного из них до выраженной определенной образом пространственной точки зрения и не пытаюсь низвести лирического субъекта в момент анализа до статуса объекта, поскольку его сознание так или иначе является изображаемым.

Но если в эпосе и драме изображаемое сознание героя оказывается принципиально завершенным, конечным, как характер (а значит и познаваемым как объект), то в лирике субъект не имеет, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, *пространственной завершенности*. Лирический субъект, как характер, остается принципиально незавершенным, неконечным – лирика не дает нам представления о характере субъекта, не дает возможности ответить на вопрос, «какой он», поскольку лирический субъект постоянно развивается как внутри одного стихотворения, так и в рамках цикла или книги. Завершенным оказывается лишь его переживание какого-то события (или событий): и событие в этом случае изображаемо и познаваемо как объект, лирический же субъект – нет. И здесь проблема познаваемости субъекта важна не только с точки зрения понимания его природы, но и в связи с анализом разных уровней структуры художественного произведения, изучение которых поможет нам выработать тот самый инструмент, необходимый для разграничений позиций автора и лирического субъекта.

В работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» [Бахтин 1986] М.М. Бахтин выделил три уровня художественного произведения: гносеологический, этический и эстетический.

Гносеологический уровень – это понятия, которыми оперирует автор, и благодаря которым он выстраивает произведение как модель мира. Все на этом уровне – объект, который можно исследовать, и, если говорить об эпосе и драме, герой на данном уровне произведения тоже является объектом. Все понятия на гносеологическом уровне организуются в четыре миромоделирующие категории, которые могут быть восприняты субъектом и зависят от него: пространство, время, субъект, событие [Гильяно 2020].

Этический уровень – это уровень оценки понятия (по сути, тех самых миромоделирующих категорий), уровень, выражающий систему ценностей субъекта. Этический уровень всегда предполагает наличие как минимум двух субъектов (двух несовпадающих сознаний): автора и героя. В эпосе и драме место героя, как правило, занимает действующий субъект, который выражает себя в художественном мире через поступок (деятельное отношение к миромоделирующим категориям произведения), место автора – созерцающий субъект, выражающий себя через оценку поступка действующего субъекта.

Эстетический же уровень – это всегда событие, рождающееся из разницы, несовпадения оценки миромоделирующих категорий действующим и созерцающим субъектами. Но в лирике (и это напрямую повлияет на характер анализа лирических произведений) сам субъект проявляет себя иначе.

Лирический субъект не проявляется на гносеологическом уровне ли-

рического произведения, только на этическом, поэтому, в отличие от эпоса, лирический субъект как бы находится в равной позиции с автором. Как писал Бройтман, автор и лирический субъект находятся в субъект-субъектных отношениях, и, следовательно, главное отличие лирического субъекта от героя эпоса или драмы в том, что последний – завершен и постижим, тогда как лирический субъект находится в постоянном развитии. Чтобы завершить его, автору потребовалось бы сместить фокус произведения с внутренней жизни героя, с его раскрытого, как книга, сознания на его поступок, потому как именно в момент совершения поступка внутренняя жизнь фактически прекращает свое существование, и вся становится устремлена во вне, она входит в художественный мир произведения в качестве поступка. Таким образом, совершенный поступок становится объектом, который познается и оценивается и через призму которого познается и оценивается тот, кто его совершил, т.е. герой. В лирике же герой не совершает поступка, центральным событием лирики является само восприятие, не действие. «В лирике мир воспринимается с точки зрения субъекта, ценность объективного мира рассматривается лишь как нечто, пропущенное сквозь сознание субъекта, приобретенное субъективную оценку» [Эткинд 1977, 38]. Для лирики не требуется разрешения внутренней жизни во вне – ее цель другая: зафиксировать акт внутренней жизни и эстетически оформить его, не исследовать, не познавать и даже не оценивать, а только оформить, позволив *другому* обрести свой собственный голос.

Таким образом, если в эпосе и драме всегда можно выделить два типа субъекта: действующего и созерцающего, и проанализировать героя через его поступок и оценку этого поступка, то в лирике вместо действующего субъекта появляется еще один созерцающий субъект, а место поступка или события занимает сам акт созерцания, через который выражается присутствие субъекта в мире. Следовательно, и эстетическое событие в лирике рождается не из отношения автора к герою и его поступку, а из его отношения к присутствию субъекта и характеру этого присутствия. Опираясь на вышесказанное, можно выделить основные этапы анализа лирического произведения.

На первом этапе необходимо обратиться к гносеологическому уровню произведения и проанализировать круг понятий, связанных с миромоделирующими категориями художественного произведения, уделив особое внимание событию, через которое выражается присутствие субъекта в художественном мире, и пространственному и временному выражению лирического субъекта, которое позволит очертить границы его «я».

На втором этапе необходимо выявить два типа оценки события: оценку со стороны лирического субъекта (как лирический субъект переживает свое присутствие в мире) и авторское оформление этой оценки (как автор относится к присутствию субъекта в мире). Далее, через анализ этих двух позиций мы выйдем к эстетическому содержанию произведения.

Чтобы показать на примере, как будет выстраиваться полноценный

анализ миромоделирующих категорий на разных уровнях лирического произведения, обратимся к стихотворению А.А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...».

В первой строфе стихотворения читателю предлагается образ девушки, поющей в церковном хоре. Лишенный четкой пространственной локализации (на лексическом уровне она как будто бы намеренно размывается – «в чужом краю» [Блок 1997, 63], «ушедших в море» [Блок 1997, 63] – и вытесняет читателя из косвенно обозначенного пространства церкви на более общий уровень), он при этом сочетает в себе сразу два события: одно из них дано как факт, происходящий здесь и сейчас (факт пения девушки), другое только умозрительно – неизвестные корабли ушли в море и отправились в чужой край. В следующей строфе первое событие только уплотняется: уточняется его пространственная локализация (обрисовывается пространство церкви – у нее появляется купол, на плечо девушки падает луч света, мы узнаем цвет ее платья), и, по обнаружившемуся фокусу, появляется возможность определить позицию говорящего – первые две строфы есть не что иное, как взгляд посетителя церкви, его внутреннее переживание, эстетически оформленное автором. Здесь лирический субъект принципиально отличим от автора, хотя на уровне языка он по-прежнему остается невыраженным и мог бы быть принят за ролевого героя лирики.

Но в третьей же строфе ситуация меняется. Если первая строка пространственно еще цепляется за предыдущие («И всем казалось, что радость будет» [Блок 1997, 64], – всем, сидящим в церкви и слушающим пение девушки, как и герой), то последующие вновь вытесняют читателя из пространства церкви в событие с кораблями, в ментальный образ, который неожиданно охватывает всех, кто присутствует при первом событии. И, с точки зрения пространственной локализации, это – определенно фокус автора-повествователя.

В четвертой строфе этот фокус получает закрепление: пространство церкви охватывается не снизу, не с позиции человека внутри, т.е. героя (уже нет голоса, летящего в купол), а с позиции сверху, т.е. автора-повествователя. А далее взгляд автора-повествователя свободно перемещается в этом пространстве и выцепляет новое, нужное ему событие – плач ребенка – сюжетно завершающее первые два.

Итак, обобщим: лирический субъект стихотворения находится внутри первого события (события пения), и, если бы он тяготел к полюсу героя, то его выход во второе событие мог быть только умозрительным. Для него корабли были бы всего лишь образом, о котором можно помыслить, но который нельзя узнать как факт и который нельзя принципиально завершить (а именно это происходит в конце стихотворения). Размытие пространственной локализации, завершение события, находящегося вне пространственного фокуса предполагаемого героя – именно это черты автора-повествователя в лирике.

Однако пока это разделение на лирического субъекта и автора повествователя является чисто техническим, поскольку нами еще не были

выявлены ценностные позиции двух субъектов. Чтобы приблизиться к этому моменту, мы должны оговорить еще одно событие – само событие «присутствия» лирического субъекта, событие «созерцания-понимания» [Гиршман 2007, 466], которое как мост соединяет обоих субъектов стихотворения. Ведь очерчивая границы сознания лирического субъекта, эстетически оформляя и завершая его (в том числе ритмизуя, определяя его композицию и язык), принципиально внеаходимый по отношению к тексту произведения его автор проводит черту между лирическим субъектом и взглядом, обращенным на него, как на другого. И «даже в самой интимной автобиографической лирике автор – не тот, кто говорит, а тот, кто этого говорящего слышит, понимает, оценивает как “другого”» [Тюпа 2009, 26].

Поскольку на гносеологическом уровне субъект оказывается незавершенным, мы не можем говорить о его отношении к самому себе – только о его отношении к пережитому им событию. Таких событий в произведении два: событие пения и событие, связанное с ушедшими в чужой край кораблями. В начале стихотворения эти события дополняют друг друга смыслово (второе событие невозможно без первого) и создают единый эмоциональный фон: если строка «Девушка пела в церковном хоре» [Блок 1997, 63] достаточно нейтральная, то последующие строки первой строфы настраивают на элегический и даже драматический лад («усталых», «в чужом краю», «ушедших», «забывших радость» [Блок 1997, 63]). Однако уже во второй строфе первое событие начинает конфликтовать с настроением второго: через пространственные и цветовые характеристики подчеркивается некоторая торжественность пения девушки, белый цвет, который присутствует во всем, что связано с ее обликом («луч сиял», «на белом плече», «белое платье» [Блок 1997, 64]), наделяет фигуру девушки символическим значением, особенно через ее противопоставление мраку, в котором находятся так и неназванные «все». Далее, в третьей строфе настроение первого события, события пения, полностью перекрывает настроение второго события («радость будет», «светлую жизнь себе обрели» [Блок 1997, 64]), и только в четвертой строфе новое событие – плач ребенка – полностью разрушает настроение, созданное событием пения. Сначала осторожно, переводя фокус с образа девушки и света ее образа в пространстве церкви на окружающий мрак и неизвестность: «голос был сладок» (образ девушки исчезает, и от нее остается только голос), «луч был тонок» (тонкий луч света все же теряется во мраке); а затем достаточно резко уводя в пространство вне церкви («высоко, у царских врат») и впервые вводя в стихотворение новый звук, отличный от пения («плакал ребенок» [Блок 1997, 64]).

Итак, воспринимаемый образ в пространстве церкви имеет в глазах лирического субъекта светлые черты, он вселяет надежду, которая способна затмить мысль о чужих страданиях. Но этот свет относится скорее к миру физическому, материальному, нежели духовному. Лирический субъект обращает внимание в первую очередь на вещный мир (платье, купол, луч, плечо), который относится к категории пространства, и эстетизирует

его, а не тему, которой посвящено пение девушки. Как замечает И.А. Спиридонова, «Блок во второй строфе создает эффект чарующего пения: молитва, где главное слово, обращенное к Богу, превращается в вокал, где главное – красота звучания» [Спиридонова 2013, 284]. Через это мнимое достижение гармонии в рамках физического мира, которое конфликтует с плачем ребенка в последней строфе, обнажается и конфликт материального и духовного мира: именно мир, тяготеющий к утешительной красоте земного, нежели к божественному откровению, оплакивает ребенка.

Подобное же противопоставление прочитывается и в связи с включением мотива «кораблей», в разных стихотворениях А. Блока связанного с «реализацией высокой идеи» [Минц 2000, 174]. В данном контексте этот мотив раскрывает тему недостижимости идеала не только из-за двойной дистанционности самих кораблей от лирического субъекта (они всего лишь тема пения и они ушли в чужой край), но и потому, что они подаются через образ поющей девушки, наделенной чертами Прекрасной дамы. Ее образ в стихотворении, с одной стороны, выражающий мотив «апелляции к идеалу Вечной Женственности, надежды на преодоление духовной опустошенности» [Магомедова 1997, 142], «романтическую метафору гармонии» [Максимов 1975, 52], а с другой, воспринимаемый лирическим субъектом именно как часть вещного, а не вечного мира, как было оговорено выше, также демонстрирует этот разрыв, конфликт между материальным и духовным.

Как мы видим, данный конфликт подчеркивается не только через категорию субъекта и пространственные характеристики, но и через образность и форму самого стихотворения, в которой оказывается закреплена авторская оценка.

И.А. Спиридонова обращает внимание на то, что церковным источником данного стихотворения является всеобщая хоровая молитва «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих», однако эта молитвенная тема раскрывается в стихотворной форме стансов, предполагающей строгую смысловую и композиционную завершенность каждой строфы. Не только образность, но и выверенная поэтическая форма выводят на первый план эстетическое, а не этическое восприятие события лирическим субъектом. Через нее автор оценивает лирического субъекта как сознание, закрытое для разговора с Богом, потому как даже в ситуации, располагающей к нему, субъект выбирает чисто эстетическое созерцание. И для Блока эта неспособность лирического субъекта прийти к божественному откровению трагична: именно поэтому образы, возвышенные во второй строфе, вдруг низводятся, а высоко поднятым, до «царских врат» [Блок 1997, 64] оказывается дисгармоничный образ плачущего ребенка.

Таким образом, через анализ миромоделирующих категорий художественного произведения мы вышли к глубокому анализу лирического субъекта, который, несмотря на свою близость к авторскому полюсу, не совпадает с автором и его позицией. Именно через этот анализ оказалось возможным отделить лирического субъекта от автора, определить

его черты и границы внутреннего мира, а, значит, сделать большой шаг по направлению к анализу эстетического содержания стихотворения. На примере анализа миромоделирующих категорий стихотворения А.А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» мы увидели не только особенности лирического субъекта в данном стихотворении, но и принципиальное отличие отношений субъекта и автора в лирике от отношений субъекта (героя) и автора в эпосе или драме: именно незавершенность субъекта в лирике противостоит завершенности героя эпоса или драмы, а также требует от автора отношения к себе как к субъекту, а не объекту, из-за чего характер отношений между субъектом и автором в лирике становится более интимным и позволяет раскрыть внутренний мир субъекта как постоянно развивающийся.

Анализ миромоделирующих категорий, проведенный на гносеологическом, этическом и эстетическом уровнях, позволил провести полноценный и точный анализ стихотворения, не обращаясь к внетекстовой реальности, выявить чисто эстетический компонент художественного произведения и разделить позиции лирического субъекта и автора в одном из самых сложных для анализа лирики случаев: близости лирического субъекта к авторскому полюсу. Опирающийся на универсальные категории, существующие в любом художественном произведении, и основные теоретические положения эстетики словесного творчества, этот метод может быть использован для анализа любых лирических произведений, в том числе и тех, которые мало или совсем не исследованы на сегодняшний день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, Русские словари, 2003. С. 69–263.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 26–89.
3. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 63–64.
4. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа; Изд. центр «Академия», 1999. С. 95–103.
5. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
6. Гильяно К.Е. Анализ миромоделирующих категорий художественного произведения // Филологические науки. 2020. № 3. С. 115–121.
7. Гиршман М.М. М.М. Бахтин о литературном произведении как «едином, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 463–467.

8. Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1992. С. 119–128.

9. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: «Мартин», 1997. 224 с.

10. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. 526 с.

11. Минц З.Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах: Кн. 2. СПб.: Искусство, 2000. 784 с.

12. Спиридонова И.А. Молитва в лирике А. Блока («Девушка пела в церковном хоре...») // Проблемы исторической поэтики. 2013. Вып. 11. С. 280–296.

13. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

14. Эткинд Е.Г. О лирическом субъекте поэзии романтизма // Эткинд Е.Г. Форма как содержание: Избранные статьи. Würzburg: jal-Verlag, 1977. С. 38–51.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gil'yano K.E. Analiz miromodeliruyushchikh kategoriy khudozhestvennogo proizvedeniya [Analysis of the World-Modeling Categories of Works of Art]. *Filologicheskiye nauki*, 2020. no. 3. pp. 115–121. (In Russian).

2. Spiridonova I.A. Molitva v lirike A. Bloka (“Devushka pela v tserkovnom khore...”) [Prayer in A. Blok’s lyrics (“A girl sang in the church choir ...”)]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2013, issue 11, pp. 280–296. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel’nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 1: Filosofskaya estetika 1920-kh godov* [Complete Works: In 7 vols. Vol. 1: Philosophical Aesthetics of the 1920s]. Moscow, Russkiye slovari Publ.; Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 2003, pp. 69–263. (In Russian).

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

5. Brojtmann S.N. Liricheskiy sub’yeht [Lyrical Subject]. Chernets L.V. (Ed.). *Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: osnovnyye ponyatiya i terminy* [The Introduction to Literary Studies. Literary Work: Basic Concepts and Terms]. Moscow, Vysshaya shkola Publ.; Akademiya Publ., 1999, pp. 95–103. (In Russian).

6. Etkind E.G. O liricheskom sub’yehte poezii romantizma [About the Lyrical Subject of the Poetry of Romanticism]. Etkind E.G. *Forma kak soderzhaniye: Izbrannyye stat’i* [Form as Content: Selected Articles]. Würzburg: jal-Verlag, 1977,

pp. 38–51. (In Russian).

7. Girshman M.M. M.M. Bakhtin o literaturnom proizvedenii kak “edinom, no sloznom sobytii” i perspektivy izucheniya khudozhestvennoy tselostnosti [M.M. Bakhtin on a Literary work as a “Single but Complex Event” and the Prospects for Studying Artistic Integrity]. Girshman M.M. *Literaturnoye proizvedeniye: Teoriya khudozhestvennoy tselostnosti* [Literary Work: The Theory of Artistic Integrity]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2007, pp. 463–467. (In Russian).

8. Korman B.O. O tselostnosti literaturnogo proizvedeniya [On the Integrity of a Literary Work]. Korman B.O. *Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected Works on Theory and History of Literature]. Izhevsk, Udmurtskiy universitet Publ., 1992, pp. 119–128. (In Russian).

(Monographs)

9. Broymtan S.N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki (sub'yektno-obraznaya struktura)* [Russian Lyrics of the 19th – early 20th Centuries in the Light of Historical Poetics (Subject-Figurative Structure)]. Moscow, RSUH Publ., 1997. 307 p. (In Russian).

10. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical Myth in the Work of A. Blok]. Moscow, Martin Publ., 1997. 224 p. (In Russian).

11. Maksimov D.E. *Poeziya i proza Al. Bloka* [Al. Blok's Poetry and Prose]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1975. 526 p. (In Russian).

12. Mints Z.G. *Blok i russkiy simvolizm. Izbrannyye trudy v trekh knigakh: kniga 2* [Blok and Russian Symbolism. Selected Works in Three Books: Book 2]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2000. 784 p. (In Russian).

13. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of a Literary Text]. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 336 p. (In Russian).

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

Аспирант кафедры теории литературы. Научные интересы: теория литературы, эстетика словесного творчества, структурализм.

E-mail: k.guiliano@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0826-3107

Karina E. Gilyano, Lomonosov Moscow State University.

PhD Student at the Department of Theory of Literature. Research interests: theory of literature, aesthetics of verbal art, structuralism.

E-mail: k.guiliano@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0826-3107

М.И. Никола, С.П. Толкачев (Москва)

ПРОБЛЕМЫ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПОЛИХРОМНЫЙ ВИТРАЖ ИЛИ РАЗБИТОЕ ЗЕРКАЛО?

Аннотация. Крушение колониальных империй в середине XX в., как известно, привело к образованию пространства на территории поработанных в прошлом стран, качественного нового в экзистенциальном и эпистемологическом смыслах. Такое пространство стало именоваться постколониальным представителями оформившейся в 1970–1980 гг. теории постколониализма (Э. Саид, Х. Бхабха, Г. Спивак и т.д.), и это новое понятие предложило более глубокое понимание таких фундаментальных проблем, как миграция и маргинальность, гибридность и новая государственность, переходная идентичность и гетероглоссия. Важная тема творчества писателей бывших колоний затрагивала оппозицию между западной и традиционными, местными культурами. Так постепенно вызревал феномен, который получил название мультикультурной литературы, которая предполагает, главным образом, гетерогенную репрезентацию культурной идентичности. Новая мультикультурная литература отражает атмосферу полиэтнической среды, которая дарует возможность жить бок о бок представителям разных национальностей с их культурной множественностью, а также неизбежность формирования гибридной идентичности, дающей уникальный шанс не только выходить за пределы границ своего этнического наследия, но и развивать личность в рамках многообразного исторического опыта. Среди мультикультурных авторов – лауреаты Букеровской (С. Рушди, А. Десаи, К. Десаи, А. Гош) и Нобелевской (В. Найпол, Д.М. Кутзее, К. Исигуро, А. Гурна), других престижных литературных премий мира, что доказывает востребованность произведений этих писателей как у рядовых читателей, так и у литературоведов и критиков.

Ключевые слова: мультикультурная литература; постколониализм; гибридная идентичность; глобализм.

M.I. Nikola, S.P. Tolkachev (Moscow)

The Problems of Multicultural Literature: A Poly-Chromic Stained Glass Window or a Broken Mirror?

Abstract. The collapse of colonial empires in the middle of the twentieth century is known to lead to the formation of a space on the territory of countries enslaved in the past, qualitatively new one in existential and epistemological meanings. Such a space was called postcolonial by representatives of the theory of postcolonialism formed in 1970–1980 (E. Said, H. Bhabha, G. Spivak, etc.) and this new concept offered a deeper understanding of such fundamental problems as migration and marginality, hybridity and new nationhood, transitional identity and heteroglossia as the most important narrative principle. The most important theme of the work of writers from the former

colonies touches on the topic of the opposition between Western and traditional, local cultures. Thus, a phenomenon was gradually developing, and it was called multicultural literature, which mainly assumes a heterogeneous representation of cultural identity. The new multicultural literature reflects the atmosphere of a multi-ethnic environment, which gives the opportunity to live side by side to representatives of different nationalities with their cultural plurality, and also records the process of forming a hybrid identity, which gives a unique chance not only to go beyond the boundaries of their ethnic heritage, but also to develop a personality within a diverse cultural and historical experience. Among the multicultural authors are the winners of the Booker Prize (Salman Rushdie, Anita Desai, Kiran Desai, Amitav Ghosh) and the Nobel Prize (Vidiadhar Naipaul, John Maxwell Coetzee, Kazuo Ishiguro, Abdulrazak Gurnah), other prestigious literary prizes of the world, which proves the demand for the works of these writers among ordinary readers as well as literary critics.

Key words: multicultural literature; postcolonialism; hybrid identity; globalization.

В постколониальный период писатели, освободившихся от колониального ига стран, обретают новые голоса, осваивают радикально иные повествовательные техники, которые позволяют им создавать аутентичный палимпсест жизни своих народов и героев в пространстве своей родины, подорванной колониализмом, либо в изгнании, на чужбине, в эмиграции. Многим мастерам словесного творчества из Индии, Африки, стран Карибского бассейна приходится переезжать в те самые метрополии, которые в свое время посылали военную силу для осуществления политики колонизации их родных стран. Одна из главных тем творчества этих писателей затрагивает темы мультикультурного пространства, в котором происходит столкновение между родными, традиционными культурами и привнесённой извне западной системой ценностей [East, Thomas 2007; Caton 2008; Multicultural Literature and Response 2011; Multiculturalism, Multilingualism and the Self 2017]. Такие писатели существуют словно между двумя вселенными, принадлежа одновременно обеим и ни одной из них. Но в силу того, что чаще всего писать о своем мироощущении им приходится на языке Империи, образное пространство их словесных произведений приобретает качества мультикультурности, гибридности, гетероглоссии.

Понятия мультикультурализма и мультикультурности находится в центре жарких дискуссий, что позволяет говорить об их положительных и отрицательных сторонах. Так, С. Фиш в одном из самых серьезных на сей день исследований о мультикультурализме проводит различие между мультикультурализмом, по его определению, сильным и «бутиковым». Сильный мультикультурализм, по его мнению, – это политика различий, и она сильна, потому что ценит различия сами по себе, а не как проявление чего-то иного, например, толерантности, которую уже можно называть достаточно универсалистской. «Бутиковый» мультикультурализм, в свою очередь, – более уязвим, потому что, хотя «бутиковые» мультикультуралисты любят, ценят и радуются, сочувствуют другим культурам или, по

крайней мере, признают их легитимность», они «всегда будут останавливаться перед их принятием в точке, где некие ценности в глубине их души вступят в конфликт с чем-то «иным» в рамках привычного им мировоззрения» [Fish 1995, 60].

В гуманитарных науках распространено мнение, что необходимо различать мультикультурализм как философскую проблему и как демографическое понятие. В любом случае невозможно отрицать, что проблема многокультурности, многоязычия и гибридного сознания в литературе и культурологии связана с вопросами идентичности, целостности личности и разнообразия. Действительно, политический мультикультурализм не раз подвергался нападкам как устаревшее понятие или как опасно наивная, антипросвещенческая либеральная доктрина, которая якобы поощряет экстремизм. Это понятие критиковали как не способствующее разнообразию и «созданию сегментированного общества и фиксированных идентичностей, к чему он предположительно и мог бы вести» [Malik 2009, 70]. В то же время сторонники политического мультикультурализма защищали его каждый раз с новой силой и рвением, заявляя, что неудачные примеры осуществления этой стратегии – отнюдь не причина, чтобы его отвергать [Modood, 2005]. В последнее время продолжают споры о том, существовал ли вообще политический мультикультурализм, о котором так много было сказано и написано [Lentin, Tittle 2011].

В любом случае в области культуры и, прежде всего, литературы, опыт писателей-мигрантов в современной Британии, которая превратилась в мультикультурный универсум, способствовал серьезным изменениям в общественно-политической реальности. Так, сам факт того, что писатели мультикультурной направленности – В. Найпол, Дж. Кутзее и К. Ишигуро – уже в новом тысячелетии становились лауреатами Нобелевской премии (соответственно в 2001, 2003 и 2017 гг.), говорит сам за себя. Не стал исключением и прошедший, 2021 г., когда премия была присуждена еще одному писателю из мультикультурного «цеха», британскому прозаику танзанийского происхождения Абдулразаку Гурне.

В центре творчества нового лауреата – проблема расщепленной идентичности человека, обретающего в эмиграции новую, не всегда дружелюбную по отношению к нему родину, что стало темой таких романов Гурны, как «Память прощания», «Путь пилигрима» и «Дотти». О судьбе человека, который уезжает из Занзибара (а писатель как раз и родился на одном из островов этого архипелага) в Британию, где становится учителем и создает семью, повествует роман «Наслаждаясь тишиной». В английском приморском городке происходит действие одного из последних произведений Гурны – романа «Прощай, море», также затрагивающего проблемы идентичности мигрантов, сюжет которого основывается на встрече двух героев, некогда покинувших Занзибар. И в каждом из своих произведений писатель воссоздает мультикультурный хронотоп, в пространстве которого существует личность с сознанием, как в сказочном зеркале, рассеченном на множество осколков, в которых порой гармонично, а иногда искаженно

отражаются факты истории, культуры, этнической психологии, гибридного языка, состоящего из лексем английского, арабского и суахили.

Многие мультикультурные африканские писатели акцентируют внимание на оппозиции традиционного, идущего из глубины веков, и современного, связанного с реалиями второй половины XX–нач. XXI вв. Поэма «Песнь Лавино» угандийского поэта О.П'Битека (1931–1982), первоначально написанная на языке ачоли, а потом переведенная на английский самим поэтом, вошла в число ста лучших африканских книг XX в. В поэме воплощен мультикультурный топос города и деревни. Африканка по имени Аколи высмеивает своего мужа за его роман с женщиной, любительницей всего западного. В своем ответе муж («Песня Окола») с ностальгией вспоминает прошлое и горько сетует на то, что постколониальный идеал свободы, прежде всего экономической, так и не был реализован. Здесь П'Битек идет по стопам своего компатриота по «черному» континенту, нигерийского прозаика и поэта Ч. Ачебе (1930–2013), первого среди африканцев, который, чтобы быть понятным в глобальном пространстве, решил рассказывать Западу сюжеты о колониальной истории на английском. О нигерийской глубинке в момент прихода завоевателей повествует роман «И пришло разрушение» (в оригинале – «Things Fall Apart», 1958). Ачебе далек от того, что до прихода белых страна жила в некоем Эдеме. Тем не менее, пафос ключевого произведения нигерийского писателя в том, что англичане были не в праве разрушать древние нигерийские традиции. В результате насилия со стороны западного «культурного» человека распалась связь времен.

Современная английская литература, создаваемая писателями индийского происхождения, зачастую изображает исторические ценности и традиции древней страны, которые сталкиваются с вновь принятыми европейскими ценностями, в том числе, английским языком, который стал «лингва франка» Индийского субконтинента, причем все чаще встречаются сюжеты о том, что героини-индицы в иммигрантской европейской среде влечат жалкое существование, которое можно назвать «полужизнь». Роман с таким названием вышел из-под пера нобелевского лауреата 2001 г. В. Найпола, британского писателя индо-тринидадского происхождения. Писатель, мультикультурная идентичность которого была сформирована тремя культурами, английской, индийской и тринидадской, исследует состояние постколониальной, маргинальной личности, изгоя. Найпол всю жизнь вел поиск самого себя в мультикультурном лабиринте, в трудных скитаниях между Востоком и Западом, «подвешенный», как он выражался, между Англией, Индией и Карибами. В многочисленных автобиографических работах Найпол пишет историю своего собственного архетипического постколониального опыта.

Многие выдающиеся индийские и пакистанские писатели, эмигрировавшие с субконтинента по экономическим или политическим причинам, а также их потомки становятся гражданами той страны, которая в прошлом являлась колониальной метрополией. Один из самых известных

мультикультурных авторов индо-пакистанского происхождения, британский писатель С. Рушди в своем творчестве анализирует проблемы диссонанса между глобальной Европой, Америкой и постколониальным пространством, что порождает у героев его произведений чувство безвременья, проблему самоидентификации, свойственную мигранту, человеку, «пойманному» между двумя мирами. Это отражается в стилистических и композиционных приемах, используемых писателем в прозе, что как раз и отражает состояние пограничья между миром реальности и фантазии. Точка зрения многих его героев органично связана с процессом гибридизации и мультикультурного стремления к децентрализации, что реализуется в жанре «магического реализма», в рамках которого писатель предпочитает творить. Действие одного из последних романов С. Рушди «Золотой дом» (2017) происходит в Нью-Йорке. Это не только постколониальное по своей сути произведение, но и текст, насыщенный постмодернистской поэтикой в том смысле, что использование аллюзий на образы мировой литературы и культуры, многочисленные отсылки к художественным произведениям всех времен и народов, помещенные в один ряд с выдержками из современных печатных и электронных СМИ, превращают этот роман в сложное интертекстуальное произведение. В «Золотом доме» можно найти множество скрытых цитат из Шекспира, Эсхила, Софокла, древнеримской литературы, а рядом с ними соседствуют отсылки к глобальной поп-культуре вперемешку с сенсационными новостями из СМИ, например, о побеге из миннесотской тюрьмы особо опасных убийц. А между тем, на манхэттенских улицах звучит индийская музыка, в которую вплетаются мотивы представителей многих народов, населяющих этот мультикультурный универсум. В этом смысле подобная литература прибегает к творческой интерпретации столкновений между дискурсом истории и ее вымышленной аллегорией. Например, в «Детях полуночи» эта коллизия воплощена во всеобъемлющей метафоре «чатнификации», связанной с гротескными приключениями главного героя Салима. Универсальный соус чатни, используемый в Индии в качестве маринада, позволяет всем составным частям нового продукта пропитываться вкусом друг друга и образовывать некий новый, универсальный вкус, что наглядно демонстрирует понимание Салманом Рушди феноменов мультикультурности и гибридности. Еще один, недавно вышедший в свет роман С. Рушди «Господин Кишот» (2019), – также образец постколониальной прозы, которой свойственна гибридная этнокультурная образность, сплавливающая воедино парадигмы английского, американского, индийского и испанского. Здесь британский писатель продолжает традицию ироничных метатекстовых пародий на «Дон Кихота» Сервантеса.

По мнению исследователя Х. Бхабхи, Рушди, раскрывая тему гибридности в своих произведениях «Сатанинские стихи», переводит неперебиваемое и придает существованию мигранта высшую степень амбивалентности [Bhabha 1994, 225]. В то же время исследователь определяет гибридность как незаконченную зону пограничья, которая консолидирует

ет диаспорные связи мигрантов [Bhabha 1994, 139]. Роман Рушди «Последний вздох Мавра», в свою очередь, проецирует карнавальным образом многослойных идентичностей на метафорическое чувство сожаления о потере и изгнании, чей барочный символ представлен хронотопом Бомбея, города, который, как отмечал писатель в своей очерковой книге «Вображаемая родина» [Rushdie 1992], всегда выступал за мультикультурализм и космополитическую идентичность. Другие исследователи, например, А. Айджаз [Aijaz 2013] рассматривают творчество Рушди в терминах гротескного представления о мире. Иными словами, мультикультурная и постколониальная позиция писателя, по всей видимости, сливается здесь с плюрализмом постмодернизма.

Важно попутно заметить, что для мигранта крайне необходимо найти пространство для создания идентичности, которое могла бы вместить то, чем он когда-то был и чем должен быть сейчас – личность, находящаяся где-то посередине. И воплощаются такие личности в «пограничных» повествованиях, текстах «неполного значения» или гибридных произведениях, порожденных промежуточными пространствами, в которых обсуждаются «становящиеся» контуры диаспорной идентичности. Так, образ мультикультурного пространства представлен в англоязычном творчестве кубинской писательницы К. Гарсиа, и, в частности, в ее романе «В мечтах кубинцев» (1992). Временные и пространственные границы произведения очень зыбкие: действие произведения происходит то в Гаване, то в Бруклине (писательница в свое время эмигрировала в США), то в Санта-Тереза-дель-Мар; время текуче, то и дело меняет свои координаты – читатель попадает то в 1930 гг. прошлого века, то в 1990 гг. Раздробленная пространственная и временная структура текста нарушает концепт настоящего, создавая эффект непрерывной трансформации, которая позволяет героине вспоминать не только прошлое, но и будущее.

На протяжении всего повествования главная героиня Пилар находится в конфликте со своей матерью Лурдес, человеком, любящим строгие правила и границы и все упрощающим, но в мечтах Пилар общается со своей ушедшей из жизни любимой бабушкой Селией, и эти грезы способны пересекать все границы. Пилар говорит о своей матери: «Мамины приукрашивания и полуправда обычно позволяют ей рассказать хорошую историю. И ее английский, ее иммигрантский английский, имеет оттенок чуждости, что делает его непреднамеренно точным. В конце концов факты не так важны, как лежащая в их основе правда, которую они до нас доносят. Говорить свою собственную правду – это главный принцип для мамы, даже если это происходит за счет того, чтобы избавиться от нашего прошлого» [García 1993, 177].

Само же повествование в романе не переписывает историю и не восстанавливает прошлое, но затрагивает темы изгнания и памяти в контексте до – и послереволюционной Кубы и американского «проекта» в отношении этой страны. Пилар, анархистка, панк-художница, вспоминает свою бабушку через занятия живописью по возвращении на Кубу. Она использует

свой любимый синий цвет как метафору бесконечно сложных оттенков, граней и мотивов бытия, из которых строится текст – череда бесконечных становлений личности, которые никогда не заканчиваются, непрерывно рассказывая и создавая различия способами, выводящими каждого героя за пределы его самого в процессе метаморфоз: «В основном я рисую бабушку в синем цвете. Я никогда не понимала, как много существует синих оттенков. Аквамарины у береговой линии, лазурь более глубоких вод, прозрачная голубизна под глазами моей бабушки, хрупкие индиго вен на кистях ее рук. В изгибах ладоней тоже есть синева, и на краях слов, которые мы произносим, голубой оттенок песка, ракушек и чаек на пляже. Родинка у рта бабушки тоже голубая, исчезающе голубая...» [García 1993, 233].

Синий становится цветом тайны, символом скрытых и невыразимых смыслов, но, прежде всего, чего-то недосказанного, невыразимого. Персонажи разделяют одни и те же пространства, но по-разному: мать Пилар живет американской мечтой изгнанника, в то время как сама девушка мечтает на «кубинском» (культурный опыт, переданный как некий условный язык) и, в конечном счете, на испанском. Католицизм семьи перемежается с другими запретными в социалистической Кубе духовными традициями, особенно западноафриканскими практиками, гибридными или креолизованными, доносящими из глубин сознания темные пережитки рабства, и колониального, и совсем недавнего. Эллегуа, бог перекрестков, становится одним из многих хиазмических, пограничных символов, пронизывающих весь текст.

Пилар пересекает границы – в буквальном и метафорическом смысле – и бросает вызов упрощенным взглядам на жизнь своей матери, испытывая на прочность Америку и Кубу: «Я думаю, что миграция подавляет аппетит», – говорит Пилар, угощаясь засахаренным бататом. – «Возможно, когда-нибудь я вернусь на Кубу и решу есть только рыбу и шоколад» [García 1993, 173]. В характере Пилар есть гибкость и мобильность, которых лишены мигранты первого поколения, запертые в пространстве своей неудачной судьбы – ни кубинцы, ни американцы, они являют собой несовершенные версии обоих этносов.

В последние десятилетия появляются произведения, в которых также предстает образ мультикультурного пространства, но уже в столице бывшей империи, в Лондоне: «Белые зубы» З. Смит и «Брик Лейн» М. Али – оба произведения оказались феноменально успешными. Сюжет романа А. Леви «Маленький остров» (2004) сосредоточен на жизни диаспоры ямайских иммигрантов, которые, спасаясь от экономических трудностей на своем собственном «маленьком острове», переезжают в Англию, за которую мужчины сражались во время Второй мировой войны. Действие романа «Лондонстан» Г. Малкани (2006) разворачивается в лондонском районе Хаунслоу, а его главный герой – молодой человек по имени Джас, член банды сикхов и индуистской молодежи, – влюбляется в мусульманскую девушку. Примечательно, что зачастую такие произведения не превозносят Лондон как некий мультикультурный рай, – вариант, который, как

правило, ожидает коммерческий успех и приятие критики, – а, напротив, ставят под сомнение благотворность такой мультикультурности. Так, роман «Другая рука» К. Клива (2008) рассказывает о несчастном и одиноком африканском мигранте, искателе убежища в Лондоне; «Пиджин Инглиш» С. Келмана (2011) – хроникальное повествование о реальном случае, гибели десятилетнего нигерийского мальчика Дамилолы Тейлора в 2000 г. (последнее произведение было включен в шорт-лист Букеровской премии).

Таким образом, мультикультурная литература представляет собой крайне перспективное направление в современной мировой литературе, поскольку именно на ее полях происходит выработка тех важнейших стратегий мирного сосуществования наций, культур и традиций, за которыми современная политика не поспекает. Одновременно образ мультикультурного пространства в романах постколониальных писателей оказывает творческое воздействие на сознание читателей, заставляя их задумываться над зачастую обезличенными парадигмами глобального искусства, альтернативой которому может быть пиришеству полиэтнических культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aijaz A. In Theory: Classes, Nations, Literatures // *Postcolonial Criticism* / eds. Moore-Gilbert B., Stanton G., Maley W. London, New York: Routledge, 2013. P. 248–269.
2. Bhabha H. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994. 408 p.
3. Caton L.F. *Reading American Novels and Multicultural Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2008. 265 p.
4. East K., Thomas R.L. *Across Cultures. A Guide to Multicultural Literature for Children*. Westport, Conn. London: Libraries Unlimited, 2007. 343 p.
5. Fish S. “Boutique Multiculturalism” // *Multiculturalism and American Democracy* / eds. Melzer A.M., Weinberger J., Zinman M.R. Minneapolis, Minnesota University Press, 1995. P. 69–88.
6. García C. *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books, 1993. 245 p.
7. Lentin A., Titley G. *The Crises of Multiculturalism: Racism in a Neoliberal Age*. London: Zed Books, 2011. 285 p.
8. Malik K. *From Fatwa to Jihad: The Rushdie Affair and its Legacy*. London: Atlantic Books, 2009. 463 p.
9. Modood T. *Multicultural Politics: Racism, Ethnicity and Muslims in Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 240 p.
10. *Multicultural Literature and Response* / eds. Smolen L.A., Oswald R.A. Santa Barbara, Denver, Oxford: Libraries Unlimited, An Imprint of Abc-Clio, Llc., 2011. 453 p.
11. *Multiculturalism, Multilingualism and the Self: Literature and Culture Studies* / eds. Drong L., Mydla J., Poks M. New York: Springer International Publ., 2017. 198 p.
12. Rushdie S. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1992. 439 p.
13. Said E.W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993. 380 p.
14. Spivak G.C. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New

York: Routledge. 1990. 168 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Aijaz A. In Theory: Classes, Nations, Literatures. Moore-Gilbert B., Stanton G., Maley W. (Eds). *Postcolonial Criticism*. London, New York, Routledge, 2013, pp. 248–269. (In English).
2. Fish S. “Boutique Multiculturalism”. Melzer A.M., Weinberger J., Zinman M.R. (Eds). *Multiculturalism and American Democracy*. Minneapolis, Minnesota University Press, 1995, pp. 69–88. (In English).

(Monographs)

3. Bhabha H. *The Location of Culture*. London, New York, Routledge, 1994. 408 p. (In English).
4. Caton L.F. *Reading American Novels and Multicultural Aesthetics*. London, Palgrave Macmillan, 2008. 265 p. (In English).
5. Drong L., Mydla J., Poks M. (Eds.). *Multiculturalism, Multilingualism and the Self. Literature and Culture Studies*. New York, Springer International, 2017. 198 p. (In English).
6. East K., Thomas R.L. *Across Cultures. A Guide to Multicultural Literature for Children*. Westport, Conn. London, Libraries Unlimited, 2007. 343 p. (In English).
7. Lentin A., Titley G. *The Crises of Multiculturalism: Racism in a Neoliberal Age*. London, Zed Books, 2011. 285 p. (In English).
8. Malik K. *From Fatwa to Jihad: The Rushdie Affair and its Legacy*. London, Atlantic Books, 2009. 463 p. (In English).
9. Modood T. *Multicultural Politics: Racism, Ethnicity and Muslims in Britain*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005. 240 p. (In English).
10. Rushdie S. *Imaginary Homelands*. London, Granta Books, 1992. 439 p. (In English).
11. Said E.W. *Culture and Imperialism*. New York, Knopf, 1993. 380 p. (In English).
12. Smolen L.A., Oswald R.A. (Eds.). *Multicultural Literature and Response*. Santa Barbara, Denver, Oxford, Libraries Unlimited, An Imprint of Abc-Clio, Llc., 2011. 453 p. (In English).
13. Spivak G.C. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York, Routledge, 1990. 168 p. (In English).

Никола Марина Ивановна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой всемирной литературы. Научные интересы: диалог с классической традицией в современной литературе.

E-mail: nikola7352@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1026-5849



Толкачев Сергей Петрович, Московский государственный лингвистический университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы. Научные интересы: англоязычная мультикультурная и постколониальная литература.

E-mail: stolkachov@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-0163-8770

Marina I. Nikola, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the World Literature Department.

Research interests: The Dialogue with Classics in the Modern Literature.

E-mail: nikola7352@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1026-5849

Sergey V. Tolkachev, Moscow State Linguistic University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: English and American Multicultural and Postcolonial Literature

E-mail: stolkachov@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-0163-8770

Е.М. Пальванова (Москва)

ПОНЯТИЕ СЕМИОТИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ СЕМИОТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

Аннотация. В данной статье рассматривается поэтический текст как объект семиотики с позиций различных подходов. Структурируются и обобщаются существующие современные семиотические теории, касающиеся искусства, литературы и, в частности, поэзии. Исследуется опыт теоретического рассмотрения художественных произведений в трудах Р. Барта, Ю.М. Лотмана, Ц. Тодорова, У. Эко, Р.О. Якобсона и других языковедов. Рассматривается семиотический анализ поэтического текста, затрагивается вопрос существования особого языка поэзии, описывается специфика литературного дискурса, исследуется феномен поэтического знака, в том числе в так называемой «поэзии мысли». Указывается ведущая роль языка в семиотике как «интерпретанты» всех остальных знаковых систем. На основе представленных теорий выделяются различные типы поэтических знаков, а также виды семиотизации. Так, поэтические знаки подразделяются на знаки-образы (семиотизируется способ воплощения предметно-понятийного мира автора, включающий предметную и мыслимую реальность, с использованием различных поэтических средств) и структурные знаки (семиотизируется внешняя форма стихотворения; в качестве знаков могут выступать грамматические категории, синтаксические конструкции, рифма, ритмический рисунок и т.д.). Семиотизация подразделяется на полную (текст представляет собой единый знак) и частичную (при развитии авторской мысли используются различные знаки). Также существует семиотизация с утратой денотации языкового знака (в этом случае поэтический знак полностью подчиняет и поглощает языковые знаки) и семиотизация с частичным сохранением денотации языкового знака.

Ключевые слова: семиотика; семиотизация; поэзия; поэтический образ; поэтический знак.

Е.М. Palvanova (Moscow)

The Concept of Semiotization of a Poetic Text in the Context of Modern Semiotic Theories

Abstract. This article discusses various approaches to the issue of semiotization of poetry. The existing modern semiotic theories concerning art, literature and, in particular, poetry are structured and generalized. The experience of literature studies in the works of R. Barthes, Yu. Lotman, Tz. Todorov, U. Eco, R. Jacobson and other linguists is examined. The article also considers semiotic analysis of poetry, the existence of a special language of poetry, the specifics of literary discourse, the phenomenon of the poetic sign, including poetic signs in so-called “poetry of thought”. The leading role of language in semiotics as an “interpretant” of all other sign systems is indicated. On the

basis of the presented theories, various types of poetic signs, as well as types of semi-otization, are distinguished. Poetic signs are subdivided into signs-images (the method of embodying the author's conceptual framework is semiotized, including objective and imaginary reality, with the use of various poetic means) and structural signs (the external form of the poem is semiotized; grammatical categories, syntactic constructions, rhyme, rhythmic pattern, etc. are regarded as signs). Semiotization is divided into complete semiotization (the text is considered a single sign) and partial semiotization (various signs are used). There is also semiotization with the loss of the denotation of the linguistic sign (in this case, the poetic sign absorbs the linguistic signs) and semiotization with partial preservation of the denotation of the linguistic sign.

Key words: semiotics; semiotization; poetry; poetic image; poetic sign.

Семиотизация искусства и, в частности, литературы интересовала исследователей и мыслителей еще до зарождения семиотики как науки. Так, уже в XVIII в. аббат Дю Бо в трактате «Критические размышления о поэзии и живописи» отмечал, что оба этих вида искусства пользуются знаками.

Однако систематическое изучение знаков в искусстве началось лишь в XX в., уже после становления семиотики. Важнейший вклад в семиотические исследования искусства внесли такие ученые, как Ю.М. Лотман, Р. Барт, Ю.С. Степанов, У. Эко и др. Они уделяли внимание, в том числе, литературе и, в частности, поэзии. В данной статье сделана попытка структурировать и обобщить ряд имеющихся теорий и выделить типы поэтических знаков и виды семиотизации.

Рассмотрим некоторые существующие семиотические теории, предложенные известными исследователями применительно к искусству, литературе и поэзии. Ю.С. Степанов определял семиотику как науку «о любых объектах, несущих какой-либо смысл, значение, информацию... вне зависимости от того, прощупывается ли в таких системах или нет какая-либо внутренняя организация, подобная организации высказывания в языке». [Степанов 2001, 10]. По его мнению, такими объектами может быть что угодно, включая одежду, структурное оформление внутреннего и внешнего пространства, меблировку помещений и т.д.

Во вступлении к книге «Семиотика: Антология» Ю.С. Степанов дал обзор основных положений семиотики искусства [Степанов 2001]. Он указывал, что, так как общих знаков для языка, архитектуры и других, самых различных, областей, не существует, классифицировать знаки невозможно. Исследователь сделал вывод, что общность между знаками заключается в принципах их организации. Ю.С. Степанов полагал, что базовой ячейкой данных принципов в языке является высказывание, и определяет его как «то, что в звучащей речи заключено между паузами достаточной длины, а в речи письменной – между точками» [Степанов 2001, 7].

Необходимо отметить, однако, что, поскольку существует бесконечное множество высказываний, это понятие было сведено к другому, более общему и абстрактному – пропозициональной функции. «Под пропозицио-

нальной функцией понимается языковое выражение, имеющее – по внешней форме – вид высказывания, например “X впадает в Каспийское море”» [Степанов 2001, 7], – пояснил Ю.С. Степанов. Если заменить переменную X на постоянную, пропозициональная функция превратится в настоящее высказывание.

По мнению исследователя, именно к выявлению пропозициональных функций сводится в настоящее время семиотический анализ литературного текста. Данный анализ ведется по двум направлениям, подразделяясь на синтагматический и парадигматический. При синтагматическом анализе ведется поиск в тексте предикатов и их классифицирование. При парадигматическом термы группируются в классы, каждый из которых возможно обобщить с помощью какого-либо общего имени. «Индивиды – люди и конкретные вещи – с точки зрения высказывания – это “постоянные”, а общие имена – это “переменные”» [Степанов 2001, 8], – утверждал Ю.С. Степанов, добавляя, что при анализе нахождение в тексте «переменных» важнее, чем «постоянных», так как «в подведении индивидов под общие разряды как раз и вскрывается в конечном счете картина глубинного устройства мира, как она предстает с точки зрения данного текста или данного писателя» [Степанов 2001, 8].

Как видно из изложенного выше, Ю.С. Степанов уделял особое внимание семиотике художественных произведений. Он полагал, что литература может быть представлена как совокупность литературных дискурсов. Исследователь семиотически определял литературный дискурс как «дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны)» [Степанов 2001, 22].

Семиотикой литературы занимался и Ц. Тодоров. Необходимо отметить, однако, что Ц. Тодоров оспаривал правомерность самого структурного понятия «литература», считая, что однородного литературного дискурса не существует. По мнению исследования, разные типы литературных дискурсов стоит рассматривать отдельно друг от друга. То же касается и нелитературных дискурсов. «На место единой литературы явились многочисленные типы дискурса, заслуживающие с нашей стороны не меньшего внимания», – утверждал он [Todorov 1975; цит. по: Степанов 2001, 390].

Семиотика литературы, как утверждал Ц. Тодоров, изучает те языковые явления, которые по тем или иным причинам обычно не рассматривает лингвистика. Данные явления исследователь условно делил на три основные группы. В первую группу он включил переносные (т.е. не совпадающие с лексическими) значения слов и выражений, во вторую – способы организации различных единиц дискурса, а в третью – отношение автора к его собственному тексту. Ц. Тодоров указывал, что все эти явления в прошлом становились предметом рассмотрения риторики, а потому призывал именно этим термином называть семиотику литературы.

В отличие от Ц. Тодорова, Р. Барт считал, что семиотику необходимо считать частью лингвистики, отводя ведущую роль языку как знаковой си-



стеме, позволяющей интерпретировать все остальные знаковые системы. Р. Барт занимался коннотативной семиологией, полагая, что, помимо денотативных значений, всякое слово обладает множеством изменчивых идеологических смыслов, наличие которых приводит к расслоению единого национального языка на множество социолектов. Р. Барт проанализировал социолект, именуемый им термином «типы письма», как способ знакового закрепления социокультурных представлений. По Р. Барту, «письмо – это опредметившаяся в языке идеологическая сетка, которую та или иная группа, класс, социальный институт и т. п. помещает между индивидом и действительностью, понуждая его думать в определенных категориях, замечать и оценивать лишь те аспекты действительности, которые эта сетка признает в качестве значимых» [Барт 1989, 15].

В феномене «письма» Р. Барт видел общественный механизм, обладающий принудительной силой, преодолеть которую можно лишь поняв внутреннее устройство данного механизма. Именно для этого Р. Барт обратился к семиотике, прежде всего – коннотативной. Исследователь полагал, что коннотативные смыслы могут легко прикрепляться как к знакам языка, так и к различным предметам материального мира, часто стремясь подавить и даже полностью вытеснить знаки денотативной системы, и столь же легко «открепляться» от них. Данные смыслы латентны, т.е. не называются прямо, а лишь подразумеваются, и могут в зависимости от конкретной ситуации актуализироваться либо не актуализироваться. Коннотативные смыслы зависят от социокультурного контекста и, не будучи зафиксированы в словарях, распознаются или не распознаются интерпретатором в зависимости от его чутья и кругозора.

Р. Барт много внимания уделял изучению литературы и, в частности, семиотике литературы. Так, начиная заниматься этими вопросами, он воспринимает литературное произведение в качестве знака с одним денотативным смыслом (т.е. тем, который вкладывает в текст автор) и множеством коннотативных (которые может открыть для себя читатель).

Рассматривая литературное письмо, Р. Барт указывал, что любой автор вынужден пользоваться определенным набором языковых выражений, лишенных всякой индивидуальности, и оставаться в рамках различных уже существующих топосов и узусов, а значит, единственная возможность проявить авторскую оригинальность – в совершенстве освоить литературную технику, все ее жанровые, стилевые, композиционные и другие возможности, чтобы свободно варьировать уже существующие инструменты.

При рассмотрении произведения, по мнению Р. Барта, необходимо учитывать приемы, использованные автором, его намерения, форму и содержание. Так, Р. Барт утверждал, что, например, Мериме и Фенелон пользовались одним и тем же типом письма, несмотря на различия в стилях и особенностях языка. «Их слово было пронизано одной и той же интенцией, они исходили из одинакового представления о форме и содержании, прибегали к одной и той же системе условностей, пользовались одними и теми же техническими приемами... короче, у них было одно и то же пись-



мо» [Barthes 1964; цит. по: Степанов 2001, 330], – подытожил он. И, напротив, такие авторы, как Мериме и Лотреамон, Клодель и Камю, будучи почти современниками и говоря на одном и том же исторически сложившемся французском языке, тем не менее, обладали совершенно различными типами письма. «Их разделяет все: тон, выразительная манера, цели творчества, мораль, особенности речи, так что общность эпохи и языка мало что значит перед лицом столь контрастных и столь определенных именно в силу этой контрастности типов письма», – писал он [Barthes 1964; цит. по: Степанов 2001, 333].

В своих исследованиях Р. Барт затрагивал и поэзию, задаваясь вопросом, существует ли поэтическое письмо. Исследователь полагал, что говорить о поэтическом письме возможно, если речь идет о классической поэзии. По убеждению Р. Барта, поэты-классики ставили своей главной задачей расположение слов соответственно традиционным требованиям, совершенствование симметрии и точности связей между словами, а также умение уложить мысль в размеры стихотворного метра. «В современной поэзии (той, которая восходит не к Бодлеру, а к Рембо) от этой структуры не осталось ничего, если не считать, что она сохранила, перестроив традиционные нормы, формальные требования классической поэзии» [Barthes 1964; цит. по: Степанов 2001, 353], – указывал Р. Барт, утверждая, что в данном случае на передний план выходят именно слова, и такую поэзию рассматривают «как воплощение мечты о торжестве невиданного по своей свежести языка» [Barthes 1964; цит. по: Степанов 2001, 353]. По мнению Р. Барта, в данном случае говорить о существовании особого поэтического письма затруднительно, «поскольку дело идет о таком языке, чье неистовое стремление к обособленности разрушает любую возможную этическую установку». [Barthes 1964; цит. по: Степанов 2001, 353].

Таким образом, Р. Барт рассматривал поэзию лишь вскользь, не отмечая характерных для нее семиотических особенностей.

У. Эко, напротив, уделял поэзии особое внимание. Семиотика, по его мнению, рассматривает любые явления культуры как знаковые системы и феномены коммуникации. Таким образом, он предлагал единый семиотический подход к различным феноменам коммуникации, включая все формы искусства.

У. Эко считал, что поэзии (и другим сообщениям, в которых на всех уровнях доминирует эстетическая функция) присуща авторефлексивность (направленность на самое себя), т.е. поэтическое сообщение побуждает читателя разбираться, как оно устроено.

По мнению исследователя, материя означающих (рифма, ритм и т.д.), означаемые и контекст находятся в отношениях взаимного влияния. «Я применяю код нестандартным образом, и это нестандартное использование подчеркивает интимный характер связи между референтом, означаемым и означающим» [Эко 2006, 101], – подчеркивал У. Эко. Он также полагал, что означающие обретают значения лишь в контекстуальных взаимоотношениях. «Именно и только в контексте оживают они, то про-

ясняясь, то затуманиваясь <...> Если я меняю что-то одно в контексте, все остальное приходит в движение» [Эко 2006, 100], – писал У. Эко.

Исследователь считал, что в поэтическом сообщении важны все уровни реальности (вещественный уровень, уровень дифференциальных признаков, означаемых, коннотаций и т.д.) и на каждом из них устанавливается некое соответствие. «Все они структурированы на основе одного и того же кода» [Эко 2006, 102], – утверждал исследователь.

У. Эко подчёркивал, что каждому произведению искусства присущ идиолект, т.е. особый, неповторимый код, структурный рисунок, который проступает на всех его уровнях. Как правило, идиолект связан с нарушением нормы, расшатыванием основного кода на всех уровнях по единому правилу. «Этот идиолект рождает множество имитаций, определенную манеру, стилистический прием и в конце концов новую норму, как свидетельствует вся история искусства и культуры» [Эко 2006, 105], – утверждал он. По мнению У. Эко, произведения искусства и, в том числе, поэтический текст, интересуют семиотику лишь как сообщение-источник, которое выступает исходным пунктом для множества возможных интерпретаций. Ведь все означающие в поэтическом тексте, благодаря их взаимовлиянию, а также организующему контексту идиолекту, обрастают новыми смыслами. «Произведение безостановочно преобразует денотации в коннотации, заставляя значения играть роль означающих новых означаемых» [Эко 2006, 106], – считал исследователь. Именно этот ряд возможных интерпретаций, не улавливаемых никакой теорией коммуникации, по убеждению У. Эко, и составляет эстетическую информацию, заложенную в произведениях искусства в целом и поэзии в частности.

Итак, отличительная особенность эстетического сообщения, по У. Эко, состоит в том, что адресат, с одной стороны, отвечает на вызов неоднозначного сообщения, вкладывая в него собственный код, а с другой, благодаря контекстуальным связям, видит сообщение таким, каким его задумывал автор.

«Семиотическое исследование эстетического сообщения должно, с одной стороны, выявить системы конвенций, регулирующие взаимоотношения различия уровней, а с другой, держать в поле зрения информационные сбои, случаи нестандартного применения исходных кодов, имеющие место на всех уровнях сообщения, преобразующие его в эстетическое благодаря глобальному изоморфизму, который и называется эстетическим идиолектом» [Эко 2006, 116], – указывал У. Эко. Исследователь полагал, что большое значение для семиотики поэтического текста приобретает исследование низших уровней поэтического сообщения (куда относится его звуковая сторона), считая, что их влияние зачастую оказывается в эстетической коммуникации решающим. У. Эко считал важным уделять особое внимание изучению грамматики, соглашаясь с А.Н. Хомским: «общая семиотика... для решения эстетических проблем должна пристально наблюдать за ходом развития этого специфического своего ответвления, каковым является трансформационная грамматика» [Эко 2006, 121].

Огромное внимание грамматике при изучении поэзии с точки зрения семиотики уделял и Р.О. Якобсон, считая грамматический строй языка важной составляющей поэтического текста. Исследователь указывал, что четче всего эта роль грамматики прослеживается при переводе, так как зачастую из-за невозможности передать специфику грамматики оригинальных произведений художественная сила стихов сводится на нет. В качестве примера Р.О. Якобсон приводил стихи А.С. Пушкина, которые, в переводе на чешский язык, «производят сокрушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом» [Якобсон 2001, 525].

Р.О. Якобсон утверждал, что внимательное и подробное описание поэтического текста помогает раскрыть его грамматическую структуру с ее тщательно подобранными синтаксическими конструкциями, скоплениями эквивалентных форм, симметрией и яркими контрастами. По его убеждению, поэты придают большое значение грамматике, либо стремясь к симметрии и придерживаясь четких и повторяемых схем, либо отталкиваясь от них при поиске «органического хаоса» [Якобсон 2001, 536]. Симметрия и, напротив, контраст грамматических значений становятся в стихотворении художественными приемами. Более того, смысл стихотворения часто напрямую зависит от используемых автором грамматических моделей. Р.О. Якобсон полагал, что почти все грамматические категории, используемые автором, играют важную роль в поэзии, называя среди них «все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залогов, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» [Якобсон 2001, 532].

Если в стихах, насыщенных тропами, художественные роли делятся между лексикой и грамматикой, то в так называемой «безобразной» поэзии или «поэзии мысли» грамматические фигуры несут всю художественную нагрузку и, соответственно, наделены особым значением. «Выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма» [Якобсон 2001, 525–526], – утверждал Р.О. Якобсон. По его убеждению, действенность подобных приемов не подлежит никакому сомнению.

Исследователь рассматривал роль грамматических категорий на примере стихотворения А.С. Пушкина «Я вас любил...», которое служит ярким образцом «безобразной» поэзии. В частности, Р.О. Якобсон подчеркивал, что вопреки установке на использование прошедшего времени в развитии темы послания, А.С. Пушкин ничего не показывает завершенным. Так, автор практически не использует глагольные формы совершенного вида изъявительного наклонения, за исключением фразы «любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем», однако и в этом случае контекст (слова «еще», «быть может» и «не совсем») препятствует возникновению чувства завершенности.



Исследователь указывал, что использование в поэтическом тексте определенных грамматических конструкций не только не влияет на смысловую и коннотативную составляющие текста и указывает на его принадлежность к жанру поэзии, но и демонстрирует, к какой культуре и какому литературному течению относится данное стихотворение, а также в какой период и кем именно оно было создано.

Одним из исследователей, наиболее плотно занимавшихся семиотизацией искусства и, в том числе, поэтического текста был Ю.М. Лотман. Он считал искусство особым языком, используемым в качестве средства коммуникации. Как и любой другой язык, искусство имеет определенную структуру, которой свойственна иерархичность, и пользуется знаками, сочетающимися по определенным правилам. Следует уточнить, что, по мнению Ю.М. Лотмана, в отличие от естественных языков, вторичные языки (к категории которых и относится искусство) – это вторичные моделирующие коммуникационные структуры, которые надстраиваются над естественно-языковым уровнем.

Рассматривая поэзию отдельно, исследователь называл ее структурой, создаваемой из материала естественного языка, однако существенно усложненной по отношению к языку. Она способна передавать значительный объем информации, гораздо больший, чем тот, который возможно передать средствами именно языковой структуры. Следовательно, информация, заключенная в поэтическом тексте, не может существовать вне данной конкретной структуры, поскольку при пересказе стихотворения эта структура разрушается, а значит, до адресата доходит гораздо меньший объем информации, чем тот, которым был изначально заложен в поэтическом тексте. «Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее» [Лотман 1970, 18], – заключил Ю.М. Лотман.

Исследователь подчеркивает, что для восприятия информации, передаваемой средствами искусства, необходимо владеть его языком. «Язык произведения – это некоторая данность, которая существует до создания конкретного текста и одинакова для обоих полюсов коммуникации <...> Сообщение – это та информация, которая возникает в данном тексте» [Лотман 1970, 23]. Таким образом, выбирая определенный жанр, стиль или направление, автор, в сущности, выбирает язык, на котором намерен общаться с читателями.

Сложность восприятия произведений искусства связана с тем, что тому, кто воспринимает текст, зачастую приходится определять, на каком именно языке он закодирован, чтобы дешифровать его с помощью определенного кода. При этом если дешифровщик пользуется иным кодом, нежели автор, он может навязывать тексту свой язык. При этом структура текста может разрушаться. В других случаях при дешифровке воспринимающий убеждается в необходимости использования нового, неизвестного ему кода. В таких ситуациях чаще всего авторский художественный язык, усваиваемый воспринимающим, деформируется, сливаясь с теми языка-



ми, которые уже существуют в его сознании. «Для того, чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов, – например, чтобы читателю был понятен естественный язык, на котором написан текст. Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, креолизуется или любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю» [Лотман 1970, 37], – писал Ю.М. Лотман.

Все вышеизложенное касается, в частности, и литературы. По мнению исследователя, несмотря на то что тексты строятся на материале естественного языка, литература обладает собственным языком, не совпадающим с естественным, а как бы настраиваемым над ним. Она имеет собственную систему знаков и правил их соединения, с помощью которых возможно передавать особые сообщения, непередаваемые другими средствами. Однако знаки в художественных языках обладают своей спецификой. Так, они имеют не условный характер, как в языке, а изобразительный, иконический, которому присущи такие свойства, как наглядность и непосредственное сходство с объектом.

Описывая иконичность языка поэзии, Ю.М. Лотман ссылаясь на набросок к десятой главе из «Евгения Онегина», не вошедшей в роман: «Тряслися грозно Пиринеи, / Волкан Неаполя пылал» [Лотман 1996, 116]. Исследователь полагал, что под этим образом подразумевается Неаполитанская революция 1820–1821 гг. «Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия» [Лотман 1996, 117], – писал он.

Ю.М. Лотман подчеркивал, что «в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка», а значит, в поэтическом тексте «снимается оппозиция “семантика-синтактика”, что приводит, в свою очередь, к размытию границ знака» [Лотман 1970, 31]. Это значит, что весь поэтический текст может семиотизироваться, выступая в роли одного уникального целостного знака. В таком случае включенные в него языковые знаки будут выступать в роли его элементов. Однако, по мнению Ю.М. Лотмана, поэтический текст может быть осмыслен и как цепочка знаков, более крупных, нежели слова естественного языка, и как последовательность более дробных, чем слово, знаков. «Так возникает то характерное для искусства явление, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки» [Лотман 1970, 32], – указывал Ю.М. Лотман.

А.А. Потебня также уделял много внимания семиотизации искусства. Он считал, что искусство – своеобразный язык творца, с помощью которого, как и с помощью обычного языка, нельзя передать другому свою мысль, однако можно пробудить в нем его собственную. Следовательно,

любое произведение искусства наполняется особым содержанием для каждого воспринимающего. Именно поэтому читатель порой лучше, чем сам поэт, понимает идею текста.

Полагая, что все виды искусства необходимы, А.А. Потебня, тем не менее, отдавал приоритет поэзии, считая ее самым первым и важным искусством. Ведь поэзия существовала задолго до того, как живопись, скульптура и т.п. достигли определенного уровня развития.

Описывая структуру поэтического образа, исследователь приравнивал его к знаку, составляющему основу поэзии. «Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, именно: знак, символ, из коего берется представление, внутренняя форма» [Потебня 1990, 140], – утверждал он. Порой сложное художественное произведение представляет собой развитие одного образа. В этом случае, по мнению А.А. Потебни, мы имеем дело с семиотизацией не только какого-либо выражения или отрывка, но и всего произведения.

Согласно теории А.А. Потебни, художественный образ включает три составляющие: внешнюю форму (звуковую оболочку, в которой объективируется данный образ), содержание (то есть идею, соответствующую какому-либо чувственному образу или развитому из него понятию), а также внутреннюю форму, указывающую на это содержание. Внутренняя форма имеет значение именно как символ, как указание на совокупность определенных чувственных восприятий или на понятие. Следовательно, она выступает основой поэтичности, неся в себе эстетическую сущность образа, передавая эмоциональное состояние, субъективную оценку и самое необходимое в содержании.

В качестве примера поэтического знака А.А. Потебня приводил следующую фразу: «Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце». «Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью» [Потебня 1990, 25], – писал А.А. Потебня, указывая, что именно намек на выражаемую мысль придает поэтическому образу символическое значение.

А.А. Потебня подчеркивал, что все структурные элементы художественного образа (внешняя форма, внутренняя форма и содержание) находятся в диалектическом единстве.

Как видно из вышеизложенного, многие языковеды и литературоведы рассматривали способность поэтического текста семиотизироваться, однако их исследования до сих пор оставались разрозненными, не объединенными в общую систему.

Можно представить себе, что существуют два основных подхода к семиотизации поэтического текста. Один из них, в целом представленный отечественной традицией семиотики, предполагает, что проблема семиотизации поэтического текста является частным случаем семиотизации в художественном тексте. При таком подходе поэзия рассматривается, прежде всего, как особый вид художественного текста.

Другой, представленный, в основном, французскими семиотиками и близким к ним отечественным исследователем Ю.С. Степановым, рассматривает семиотизацию поэтического текста в более широком контексте семиотизации культуры. Понятие текста в рамках данного подхода трактуется максимально широко, зачастую понятие «текст» становится тождественным понятию «культура».

Рассматривая исследования по семиотизации поэтического в целом, нельзя не обратить внимание на то, что во всех указанных семиотических теориях как бы вторичной оказывается лингвистическая составляющая поэтического знака. Семиотизация поэтического текста понимается как семиотизация образов, формирование концептов, рассматривается в контексте формирования и бытования культуры в целом. Данный подход продуктивен в вопросах понимания феномена семиотизации как культурного феномена, в котором семиотизация поэтического текста встроена в ряд семиотизации других культурных феноменов и практик. С позиции указанного подхода рассматриваются концептосферы / семиосферы тех или иных культур, а ценность поэтического текста определяется, хотя зачастую и имплицитно, как ценность семиотического феномена, обладающего потенциалом полисемии, служащего в свою очередь развитию семиосферы.

Делая попытку развить подходы к поэтическому тексту в рассмотренных семиотических теориях, мы считаем важным дополнить их тем, чтобы рассматривать поэтический знак вне отрыва от языкового знака, от лингвистической составляющей текста. Данный подход кажется нам оправданным как с теоретической точки зрения, так и с практической. Комплексный анализ семиотического в поэтическом тексте кажется нам принципиально важным, в частности, при переводе поэзии, где необходимо адекватно передать все аспекты оригинала.

Связь семиотического и лингвистического в поэтическом тексте видится нам в том, что в случае с семиотизацией поэтического текста, при которой поэтический текст полностью или частично выступает в роли знака, формируется специфический механизм референции, при котором референтом выступает определенный языковой знак. В свою очередь, языковой знак, становясь частью поэтического текста, получает дополнительный коннотативный смысл, который в поэтическом тексте выступает в качестве денотата. То есть при семиотизации поэтического текста денотаты языковых знаков становятся коннотатами и наоборот, коннотаты языковых знаков становятся денотатами.

Итак, под семиотизацией поэтического текста мы понимаем способность стихотворения полностью или частично выступать в роли знака. Чаще всего таким знаком является поэтический образ, т.е. образование, более крупное, чем языковой знак, или равняющееся ему.

Необходимо отметить, что в некоторых случаях поэтический знак сохраняет частичную денотацию языкового знака, тогда как в других случаях полностью ее утрачивает. Так, очевидно, что в стихотворении В. Тушновой «Не отрекаются любя» художественный образ в строке «а ты придешь,

когда темно, / когда в стекло ударит вьюга» [Тушнова 2017, 141], является знаком, указывающим на эмоциональное состояние героя. Действительно, образ темноты, зимы и холода традиционно связан с горем, одиночеством и тоской. Тем не менее, данный художественный знак имеет и прямое значение: указание на время года и суток, когда лирическая героиня ожидает прихода возлюбленного.

То же можно сказать и о стихотворении А.А. Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить». Последние строчки «и если в дверь мою ты поступишь, / мне кажется, я даже не услышу» [Ахматова 2018, 69] складываются в единый поэтический знак, указывающий на безразличие лирической героини к человеку, к которому она обращается. Подразумевается, что раньше она испытывала к нему нежные чувства, однако теперь, научившись «просто, мудро жить», стала к нему равнодушна. При этом можно утверждать, что языковые знаки, составляющие знак поэтический, сохранили денотативное значение. Читатель вполне может представить себе ситуацию, что бывший возлюбленный действительно придет и постучит в дверь, а лирическая героиня, занятая другими делами и размышлениями, его даже не услышит.

Еще один пример: стихотворение Н.С. Гумилёва «Ворота рая»:

Не семью печатями алмазными
В Божий рай замкнулся вечный вход,
Он не манит блеском и соблазнами,
И его не ведает народ.
Это дверь в стене, давно заброшенной,
Камни, мох и больше ничего,
Возле – нищий, словно гость непрощенный,
И ключи у пояса его [Гумилёв 2015, 136].

Данное стихотворение можно представить как единый, цельный знак, поскольку в нем развивается один и тот же образ. В то же время языковые знаки сохраняют денотацию: читатель легко может визуализировать описанное место, представить дверь в давно заброшенной стене и нищего с ключами у пояса.

С другой стороны, в некоторых стихах языковые знаки полностью теряют денотацию, как бы растворяясь в художественном образе. В качестве примера можно привести стихотворение В.В. Егорова «Стебель души». Так, в строфе «Опочившую юность хоронить не спеши, / А иначе завянет нежный стебель души, / Ибо, корни пустивши через годы-слои, / Он из юности нашей тянет соки свои» [Егоров 2013, 466] поэт уподобляет душу растению, которое черпает силы из воспоминаний о юности, словно росток из почвы. Этот, безусловно, яркий образ полностью подчиняет и поглощает языковые знаки, которые теряют денотативное значение, превращаясь в единый художественный знак.

В качестве еще одного примера рассмотрим стихотворение Б.А. Ахма-

дулиной «Луна до утра». В нем присутствуют такие строки:

Как поведенье нервов назову?
Они зубами рвут любой эпитет,
До злата прожигают синеву
И причиняют небесам Юпитер [Ахмадулина 2011, 170].

Очевидно, что, если читатель попытается воспринимать стихотворение через прямое значение слов, оно окажется лишенным всякого смысла. Что за «синева», которую «нервы прожигают до злата»? И как можно «причинить небесам Юпитер»? Следовательно, можно утверждать, что в данном случае языковые знаки, соединяясь в поэтическом тексте, полностью утрачивают денотацию. На первый план выходят коннотативные значения. Так, синий цвет в поэзии и других видах искусства символизирует духовную глубину и спокойствие, а желтый (и золотой) цвет часто имеет негативную коннотацию, выступая символом греха, отчаяния и безумия. Таким образом, автор показывает, что спокойствие лирической героини сменяется отчаянием и даже временным помешательством. Что касается Юпитера, то он, как известно, в римской мифологии был богом грозы. В свою очередь, гроза в искусстве часто символизирует бурю чувств, сильные разрушительные эмоции. Итак, приведенные в данных строчках поэтические знаки указывают на смутное душевное состояние лирической героини.

Рассмотрим также стихотворение А. Белого «Я и ты». В нем автор использует индивидуально-авторские неологизмы, например, «тепленьть» и «кровопарный»:

Говорят, что «я» и «ты» –
Мы телами столкнуты.
Тепленеет красный ком
Кровопарным облаком [Белый 1966, 378].

Можно заключить, что и в этом случае вперед выступают именно коннотативные значения, тогда как денотация языковых знаков исчезает (вопрос о том, может ли она вообще быть у неологизма, значение которого не вполне ясно, остается открытым). Итак, в данном случае читателю может быть неочевидно, на что указывают языковые знаки. Для понимания авторской мысли следует воспринимать их как часть знака поэтического. Известно, что красный цвет, как правило, указывает в искусстве на страсть и любовные переживания, а также на опасность и даже смерть. Таким образом, образ кроваво-красного пара, сбившегося в плотное облако, указывает на любовные переживания лирического героя, передает пылкость и глубину его чувств.

Большинство рассмотренных выше стихотворений представляют собой совокупность художественных знаков, то есть состоят из цепочки

различных, хотя и связанных между собой, образов. Так, в стихотворении В.В. Егорова, помимо связующего образа души-растения, последовательно появляются другие различные образы. Костер и печка указывают на любовь (в том числе безответную), боль и надежда представлены как «хлеб и питье» любви, то есть то, что ее питает, осенний перрон выступает в качестве образа пожилого возраста и т.д. В стихотворении Б.А. Ахмадулиной используются образы тени, света и цвета, розы и звезды и т.п.

В других случаях мы можем говорить о текстах, которые семиотизируются полностью, превращаясь в единый знак. Как правило, речь идет о таких произведениях, в которых используется только один образ, развивающийся на протяжении всего стихотворения. К этой категории можно отнести, например, уже упомянутое ранее стихотворение Н.С. Гумилёва «Ворота рая», в котором автор пересматривает взгляды на духовность, призывая к смирению и отказу от гордыни. В тексте вход в рай представляется в виде едва заметной двери в заброшенной каменной стене, покрытой мхом, а апостол Пётр – в виде нищего. Люди воображают рай по-другому, с «печатами алмазными» и «блеском» [Гумилёв 2015, 136], а потому не замечают дверь и проходят мимо. Таким образом, во всем тексте развивается и дополняется один и тот же образ, объединяя стихотворение в единый, цельный знак.

На одном главном образе построено и стихотворение Л.А. Филатова «Когда, обвенчанный с удачей...», где удача представлена в виде невесты лирического героя, которая умирает от тоски по другому человеку, своему возлюбленному, прямо во время свадебного пира [Филатов 2008, 37]. Стихотворение, являясь цельным поэтическим знаком, указывает на тщетность попыток обмануть судьбу: чему быть – того не миновать.

Еще один пример: стихотворение Э. Гранек «Offrande» («Подарок»), в котором через весь текст проходит образ морской раковины как символ всего самого прекрасного, что существует в мире. Лирическая героиня обещает любимому человеку, что подарит ему ракушку, в которой будет и небо, и солнце, и море, где «смешавшись, все вокруг / отобразится вдруг» [Гранек 1981, 35] [перевод наш – Е.П.]. Итак, данное стихотворение – образец поэтического текста, ставшего единым знаком.

До сих пор мы говорили о знаках-образах, но не стоит забывать, что в поэтических текстах семиотизироваться может и сама форма. В этом случае в качестве знаков могут выступать грамматические категории, синтаксические конструкции, рифма, ритмический рисунок и т.д. Как отмечал Р.О. Якобсон, такого рода знаки особенно важны для «безобразной» поэзии, где полностью берут на себя художественную нагрузку [Якобсон 2001].

В качестве примера «поэзии мысли», в которой семиотизируется сама структура стихотворения, можно указать текст Ю.В. Друниной «Во второй половине двадцатого века». Так, параллелизм в последних строках обеих строф «Но уходит он не на войну» – «Легче было уйти на войну!» [Друнина 2014, 241] за счет симметрии с одной стороны и противопоставления

с другой получают особое значение, придавая стихотворению глубокий драматизм. Еще один образец «поэзии мысли» – стихотворение П. Верлена «Le ciel est par-dessus le toit» («Небо над крышей») [Верлен 2006, 229]. В данном случае текст во многом построен на синтаксическом параллелизме и постоянных лексических повторах, которые, выступая в качестве знака, придают ему особую выразительность.

Отметим, что форма может семиотизироваться и в образных стихотворениях, включающих множество тропов. В этих случаях, как правило, все знаки неразрывно соединены, находясь в отношении взаимного влияния, и, по выражению Ю.М. Лотмана, «связаны, как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую» [Лотман 1996, 33]. В качестве примера можно привести уже рассмотренные ранее стихи «Стебель души», «Ворота рая», «Луна до утра» и др.

Таким образом, можно заключить, что любой поэтический текст, как «образный», так и «безобразный», представляет собой цепочку знаков либо один цельный знак. Учитывая количество и характер этих знаков, можно классифицировать поэтические тексты с точки зрения семиотики. Такая классификация может представлять интерес для литературоведов, филологов и лингвистов, в том числе переводчиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян С.М. Основные этапы становления семиотики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 2. С. 33–37.
2. Ахмадулина Б.А. Утро после луны. Избранное. СПб.: Астрель, 2011. 352 с.
3. Ахматова А.А. Я научилась просто, мудро жить. Стихотворения 1909–1964. М.: АСТ, 2018. 352 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Барт Р. S / Z / Пер. с фр., сост. Г.К. Косиков. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
6. Белый А. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1966. 656 с.
7. Гумилёв Н.С. Избранное. М.: Аделант, 2015. 288 с.
8. Друнина Ю.В. Ты рядом – и всё прекрасно... М.: Эксмо, 2014. 336 с.
9. Егоров В.В. Песни. М.: Вентана-Граф, 2013. 576 с.
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 385 с.
12. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
13. Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702 с.
14. Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. / Сост. М.Я. Поляков. М.: Прогресс, 1975. 472 с.



15. Тушнова В.М. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. М.: Эксмо, 2017. 640 с.
16. Филатов Л.А. Стихи, песни, зонги, пародии и переводы. Томск: Томсувенир, 2008. 288 с.
17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2006. 544 с.
18. Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 111–129.
19. Barthes R. *Éléments de Sémiologie* // *Communications*. 1964. № 4. P. 9–135.
20. Granek E. *Je cours après mon ombre*. Paris: Saint-Germain-des-Prés, 1981. 64 p.
21. Todorov Tz. *Langue. Discours. Société*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. 400 p.
22. Verlaine P. *Sagesse*. Paris: Le Livre de Poche, 2006. 348 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Arutyunyan S.M. *Osnovnyye etapy stanovleniya semiotiki* [The Main Stages of Formation of Semiotics]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2008, no. 2, pp. 33–37. (In Russian).
2. Barthes R. *Éléments de Sémiologie*. *Communications*, 1964, no. 4, pp. 9–135. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Jakobson R.O. *V poiskakh sushchnosti yazyka* [Looking for the Gist of the Language]. Stepanov Yu.S. (ed.). *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: Anthology]. Yekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 2001, pp. 111–129. (In Russian).

(Monographs)

4. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works. Semiotics: Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 pp. (In Russian).
5. Barthes R. *S/Z* [S /Z]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001. 232 pp. (In Russian).
6. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [A Missing Structure. An Introduction to Semiology]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006. 544 pp. (In Russian).
7. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 385 pp. (In Russian).
8. Lotman Yu.M. *Vnutri mysluashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoria* [Inside Thinking Worlds. Human – Text – Semiosphere – History]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 464 pp. (In Russian).
9. Potebnya A.A. *Teoreticheskaya poetika* [Theoretical Poetics]. Moscow, Vyschaya shkola Publ., 1990. 344 pp. (In Russian).
10. Stepanov Yu.S. (ed). *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: Anthology]. Yekaterin-

burg, Delovaya kniga Publ., 2001. 702 pp. (In Russian).

11. *Strukturalizm: "za i protiv"* [Structuralism: "For and Against"]. Moscow, Progress Publ., 1975. 472 pp. (In Russian).

12. Todorov Tz. *Langue. Discours. Société*. Paris, Éditions du Seuil, 1975. 400 pp. (In French).

Пальванова Елена Михайловна, Московский государственный лингвистический университет.

Аспирант кафедры сравнительно-исторического и общего языкознания. Научные интересы: языкознание, переводоведение, семиотика.

E-mail: palvanova.elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9119-6747

Elena M. Palvanova, Moscow State Linguistic University.

Postgraduate student at the Department of Comparative-Historical and General Linguistics. Research interests: linguistics, translation theory, semiotics.

E-mail: palvanova.elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9119-6747

СТИХОВЕДЕНИЕ
Verse Studies

О.С. Лалетина, Е.В. Хворостьянова (Санкт-Петербург)

**«КОНСЕРВАТИВНЫЙ» СТИХ В.В. НАБОКОВА:
КВАНТИТАТИВНЫЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРОБЛЕМА
ИНТЕРПРЕТАЦИИ РЕЗУЛЬТАТОВ (Статья первая)***

Аннотация. Статья посвящена проблеме применения квантитативных методов для описания стиха русских поэтов разных литературных эпох. Основным материалом исследования выбрано поэтическое творчество В.В. Набокова – впервые в литературоведении рассматривается полный корпус всех доступных стихотворных текстов писателя. Для выявления специфических особенностей стиховой системы Набокова традиционный «поуровневый» анализ, предполагающий последовательное описание метрического, строфического, клаузульного и других уровней стиха, впервые в набоковедении дополнен комплексным корреляционным анализом, в основе которого лежит исследование корреляции перечисленных уровней друг с другом. На основе сделанных подсчетов показано, что метрико-строфический репертуар Набокова – даже на фоне стиха признанных экспериментаторов XX в. – характеризуется большим разнообразием. В общей сложности поэт опробовал 47 размеров, 11 из которых составляют основу его метрической системы. Исключительным разнообразием отмечен репертуар моделей стиха – комбинаций стихотворного размера, типа строфического строения, способа рифмовки и характера чередования клаузул. Показатель разнообразия моделей стиха Набокова (то есть отношение количества произведений к количеству использованных моделей) составляет 1,5 при средней величине по эпохе 1,4. Высокой степенью вариативности – 2,7 – отличаются и модели, которые формируются на основе 4-стопного ямба: традиционный размер Набоков разрабатывает в сочетании с многочисленными строфическими формами, в том числе, не получившими распространения в русской поэзии. Результаты проведенного исследования позволяют поставить под сомнение утвердившийся в литературоведении тезис о традиционности метрико-строфического репертуара Набокова, выдвинуть и обосновать предположение о том, что поэта характеризует установка на эксперимент в области стиховой формы.

Ключевые слова: В.В. Набоков; русский стих XX века; квантитативные методы стиховедения; метрический репертуар; репертуар моделей стиха; историческая поэтика.

* Статья подготовлена при поддержке гранта «Литературные тексты и их язык vs количественные, корпусные и компьютерные методы: взаимное тестирование (Набоков и сопоставительный материал)» (Конкурсный проект «НИР за счет средств СПбГУ»; рег. номер НИОКТР в ЦИТИС: АААА-А20-120111990059-8).

O.S. Laletina, E.V. Khvorostyanova (St. Petersburg)

**“Conservative” Verse by V.V. Nabokov: Quantitative Research Methods
and the Problem of Interpreting the Results (Article One)****

Abstract. The article is devoted to the problem of applying quantitative methods to describe the verse of Russian poets of different literary eras. The main research material is the poetry of V.V. Nabokov – the complete corpus of all available poetic texts of the writer. To identify the specific features of Nabokov’s verse system, the traditional “level-by-level” analysis, which implies a consistent description of the metric, stanza, clause and other levels of verse, was supplemented with a complex correlation analysis, which is based on the study of the correlation of these levels with each other. It is shown that Nabokov’s metric-strophic repertoire – even against the background of the verse of recognized experimenters of the 20th century – characterized by great variety. In total, the poet tested 47 meters, 11 of which form the basis of his metric system. The repertoire of verse models (combinations of meter, type of stanza, method of rhyming and alternation of clauses) is marked by an exceptional variety. The indicator of the diversity of models of Nabokov’s verse (that is, the ratio of the number of works to the number of models) is 1,5, with an average for the era of 1,4. The models that are formed on the basis of the 4-foot iambic are also characterized by a high degree of variability – 2,7: Nabokov develops the traditional meter in combination with numerous stanza forms, including those that were not widespread in Russian poetry. Results of the study make it possible to revise the thesis about the traditionality of Nabokov’s metric-strophic repertoire and allow us to assume that the poet is characterized by a set of experiments in the field of poetic form.

Key words: V.V. Nabokov; Russian verse of the 20th century; quantitative methods of verse studies; metrical repertoire; repertoire of verse models; historical poetics.

В научной литературе, посвященной стихотворному наследию В.В. Набокова, сложилось устойчивое представление о «литературном консерватизме» писателя, который, в отличие от своих старших современников и ровесников, чья поэтическая индивидуальность формируется в эпоху Серебряного века, «оставался верен традициям классического стиха XIX века» [Федотов 2010, 112]. По мнению Дж. Смита, посвятившего русскоязычному стиху автора статью, включающую обстоятельный «поуровневый» анализ метрики, ритмики, рифмы, строфики, Набоковым, как и большинством русских поэтов-эмигрантов, «стихотворная форма осмыслялась идеологически: формальное новаторство – это дело левых, которые приняли революцию и остались в советской России. Для Набокова это невозможно: форма его стихов – ностальгия по тому времени, когда дух новизны еще не исковеркал русскую поэзию и русское общество» [Смит 2002, 115].

** The study was supported by the grant «Literary texts and their language vs quantitative, corpus and computer methods: mutual testing (Nabokov and comparative material)» (SPbU; reg. number R&D in CITS: АААА-А20-120111990059-8).

В основу интерпретации статистических данных и у О. Федотова, и у Дж. Смита положен принцип, берущий свое начало с монографии М.Л. Гаспарова [Гаспаров 1974], где впервые была предпринята попытка описания исторической динамики метрического репертуара русской поэзии за два с лишним века. Вслед за ним авторы метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов [см. напр.: Русское стихосложение XIX века 1979], характеризуя специфику стиховой системы отдельного автора, в качестве главного аргумента ссылаются на сложившийся в данную эпоху репертуар метров и размеров с учетом их специфических пропорций. Так, завершая описание стиха К.Н. Батюшкова, С.А. Матяш отмечает: «...статистический анализ <...> показывает, что метрика поэта не имеет характера экспериментально-поискового. <...> Анализ показывает, что многое у Батюшкова уходит корнями в стихотворную традицию XVIII в.: соотношение Кл и Нкл, Мк и Пк, удельный вес и структура Яв, пропорции размеров в ямбе и др.» [Матяш 1979b, 109]. Отдельные опыты с 3-сложниками, использование белого стиха и проч. «квалифицируют Батюшкова как поэта с новаторскими устремлениями и свидетельствуют о его нереализованном потенциале роста и эволюции» [Матяш 1979b, 111]. Действительно, основу метрического репертуара Батюшкова составляют всего 4 размера: вольный ямб, 4-стопный ямб, 6-стопный ямб и разностопный ямб (на них приходится 84,3 % всего метрического репертуара); между тем переход от сложившегося «поуровневого» анализа к расчету отношения количества произведений к числу использованных моделей стиха (специфической комбинации использованного размера, типа строфического строения, способа рифмовки и характера чередования клаузул) позволяет дать решительно иную оценку системе стиха Батюшкова. Так, на одну модель у него приходится 2,5 произведения, в то время как у Жуковского, основу метрического репертуара которого (83,4 %) составляют уже 7 размеров, на каждую модель приходится 2,6 произведения. Разумеется, статистические подсчеты по метрике, строфике, ритмике, рифме, клаузулам неизбежно производятся по отдельности, однако, думается, общие итоговые выводы, характеризующие стих отдельного поэта, можно делать лишь с учетом корреляции основных стиховых параметров.

Рассматривая общие черты периода, который принято именовать Серебряным веком русской поэзии, Гаспаров подчеркивает, что поэзия не только активно противопоставляет себя прозе, но и «стремится к дифференцирующей сложности, <...> к сознательной необычности» [Гаспаров 2000, 214]. Эти новаторские тенденции последовательно прослеживаются автором на каждом из стиховых уровней. Разумеется, среднестатистические данные по эпохе – это лишь общий фон, на котором более или менее отчетливо проявляются черты отдельного поэтического идиостиля. Однако в качестве провокации, позволяющей установить степень разнообразия стиха поэтов, чье творчество либо целиком укладывается в указанные временные рамки, либо начало его становления приходится на период Серебряного века, мы рассчитали отношения количества произведений к количеству ис-

пользованных моделей у 15 авторов. Для исчисления условного показателя «разнообразия» стиха были обобщены данные метрико-строфических описаний произведений И.С. Рукавишника [Лалетина 2008], И.Ф. Анненского [Бутовская, Захарова, Монахова 2013], В.А. Комаровского [Шерр 2013], Н.С. Гумилева [Захарова 2014], А.А. Ахматовой (1904–1939) [Захарова 2014], О.Э. Мандельштама [Захарова 2014], Е.И. Дмитриевой (Черубина де Габриак) [Шерр, в печати; выражаем глубокую признательность Б.П. Шерру за возможность использовать полученные им данные до их публикации], Б.К. Лившица [Тверьянович 2008], Ю.Н. Верховского [Бабкин 2018], Г.В. Адамовича [Захарова 2013], К.К. Вагинова [Монахова 2008b], Д.Е. Максимова [Монахова 2008a], М.Г. Визи [Линь Яюнь 2018], Н.А. Щеголева [Лалетина, Чжан Ивэй, в печати], Л.Н. Андерсен [Фу Тяньци 2018]. Как видим, среди них поэты западной и восточной ветвей русской эмиграции и те, кто не эмигрировал из России. Этот список, безусловно, стоило бы расширить, однако большинство созданных к настоящему времени метрико-строфических справочников, к сожалению, не включают в качестве обязательной составляющей метрические и строфические указатели, тем самым исключая возможность получения корректных цифр.

Независимо от количества размеров, формирующих метрический репертуар каждого из поэтов XIX в., отношение количества произведений к количеству использованных моделей неизменно составляет больше 2 (2,5 у Батюшкова [Матяш 1979b, 112–114], 2,6 у Жуковского [Матяш 1979a, 76–89], 3,2 у Баратынского [Шахвердов 1979, 319–321], 2,2 у Апухтина [Лалетина 2013, 85]). Среди рассмотренных нами поэтов Серебряного века эти данные колеблются от 1,1 (у Гумилева [Захарова 2014, 42] и Максимова [Монахова 2008a, 509–513]) до 1,9 (у Лившица [Тверьянович 2008, 412–430] и Визи [Линь Яюнь 2018, 83]). Среднестатистическая величина по эпохе составляет 1,4 текста на модель.

На этом фоне показатель «разнообразия» стиха Набокова, составляющий 1,5, в полной мере отражает общие тенденции, связанные с установкой на эксперимент в области стиховой формы. Возвращаясь к метрическому репертуару поэта, отметим, что выводы об обращении Набокова к традициям XIX в. объясняются двумя причинами. Первая состоит в том, что подсчеты Федотова и Смита не предполагали полного охвата материала. Так, Федотов опирается лишь на один сборник стихов (Набоков Владимир. Стихотворения и поэмы. М.; Харьков: Фолио, 1999) [Федотов 2010, 109]; Смит описывает русский стих Набокова по четырем авторизованным поэтическим сборникам («Стихи», 1916; «Гроздь», 1922; «Горний путь», 1923; «Стихи», 1979) [Смит 2002, 98–100], пренебрегая текстами, не вошедшими в поэтические сборники автора, стихотворными драмами, а также посмертными неавторизованными публикациями. Однако, несмотря на то, что значительная часть стихотворного наследия Набокова не опубликована и хранится в архивах, доступных для анализа стихотворных текстов на полторы сотни больше, нежели привлеченных Смитом при анализе метрики. Вторая причина указанной трактовки поэтического наследия На-

бокова видится нам в абсолютизации «поуровневого» анализа отдельных аспектов стиховой формы без учета их корреляции. Опираясь на данные Гаспарова, полученные на основе отдельных выборок – хотя статистически вполне репрезентативных – по стиху русских поэтов 1890–1935 гг., демонстрирующие снижение доли ямбов и активное возрастание доли неклассических размеров в поэзии Серебряного века [см.: Гаспаров 1974, 296], исследователи приходят к выводу о «классичности» стиха Набокова, в метрическом репертуаре которого господствует 4-стопный ямб, в то время как доля неклассического стиха в два с лишним раза меньше, чем в целом для этого периода (соответственно – 19,3 % и 8,1 %).

Действительно, лидирующим размером у поэта является 4-стопный ямб – 26,1 % от общего числа произведений, а доля всех текстов, написанных ямбами, составляет 65,4 % (все подсчеты по Набокову выполнены нами по полному корпусу доступных произведений; описание сделано в соответствии с инструкцией к составлению метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов XVIII–XX вв. [см.: Тверьянович, Хворостьянова 2008]). Между тем основу метрического репертуара Набокова (80,0 %) составляют 11 размеров. Для сравнения – у Гумилева, чей коэффициент «разнообразия» стиховых форм минимален (1,1 текста на модель), основной корпус составляют 12 размеров (80,3 %), причем количество самостоятельных размеров у него несколько меньше, чем у Набокова (44 против 47) а также отсутствуют такие экспериментальные размеры, как 2-сложник с переменной анакрузой, 2-х и 3-х стопные 3-сложники с переменной анакрузой, гекзаметр, элегический дистих и акцентный стих [см.: Захарова 2014, 67–68]. По наблюдениям Гаспарова, одной из характерных черт начала XX в. является «наступление» 5-стопного ямба, который впервые за всю историю русского литературного стиха начинает соперничать с 4-стопным [см.: Гаспаров 2000, 216]. В то же время соотношение 4-стопного и 5-стопного ямба у разных поэтов колеблется в значительных пределах. Так, например, у Гумилева доля 4-стопного на 10 % превышает долю 5-стопного (соответственно – 22,8 % и 12,9 % [Захарова 2014, 67]), как и у Набокова (26,1 % и 16,8 %); предпочтение 4-стопника 5-стопнику прослеживается и у Мандельштама (20,5 % и 14,9 % [Захарова 2014, 77]); у старшего их современника – Анненского – доля 4-стопников более чем в 4 раза превышает долю 5-стопников (22,6 % и 5,3 % [Бутовская, Захарова, Монахова 2013, 109]). У младших современников Набокова, представляющих восточную ветвь русской эмиграции – Андерсен и Визи – несмотря на общее снижение доли ямбических размеров, 4-стопники также преобладают над 5-стопниками. И, напротив, у Комаровского, Адамовича, Ахматовой, Верховского, Щеголева наблюдается либо резко выраженное перераспределение этих размеров, либо относительное выравнивание их долей. Один этот пример ярко демонстрирует логику заблуждения при попытке корректного описания системы стиха поэта исключительно с опорой на статистику выборочных данных по метрическому репертуару интересующей нас эпохи.

Как известно, в первой трети XX в. эксперименты захватывают не только область метрики, но и ритмики, строфики, рифмы, каталектики. Однако при всем их разнообразии и разнонаправленности в творчестве едва ли не большинства русских поэтов отчетливо прослеживается компенсаторный принцип. Учитывая это обстоятельство, обратимся к самому употребительному у Набокова размеру – 4-стопному ямбу, составляющему более четверти метрического репертуара поэта. Здесь наряду с традиционным ямбом, не использующим цезуру, встречается и 4-стопник с цезурными наращиваниями («Пасха», «Смеется краска, смеется линия...», «Большие липы, шатаясь, пели...»). 4-стопным ямбом Набоков пишет тождественнострофические тексты с разным объемом строфы и разным чередованием рифм и окончаний: двустишные строфы (aa), четверостишные (aBaB, AbAb, A'bA'b, ABAB, aBBA, XaXa), пятистишные (aBaBa), шестистишные (AAbCCb), восьмистишные (AbAbCdCd), десятистишные одические строфы (AbAbCCdEEEd), «перевернутые» онегинские строфы (AAbCCbDDeeFgFg). 4-стишия и 5-стишия (AbAAb) 4-стопного ямба используются для текстов, написанных тождественными неразделенными строфами, для нетождественнострофических текстов, как разделенных (AbAb + AAbb, 7 aBaB + 1aBBA и др.), так и неразделенных (1aBBA + 1AbbA + 1aBBA + 3AbAb и др.). Тот же размер используется в астрофических формах парной рифмовки, вольной рифмовки, причем последние не только с традиционным чередованием мужских и женских окончаний, но и с чередованием трех видов клаузул («Вечер на пустыре [II]»), в одиночных строфах разного объема (Xx, aXa, AxA, AAbAAAb, aXaBcBc и др.), включая одиночную онегинскую строфу. Встречается этот размер и в стихотворениях со сквозной рифмовкой (aBaB cBc, AbAb AcAc AdAd). Тем самым на каждую модель в этом размере у Набокова приходится в среднем всего 2,7 текста. Для сравнения: у Баратынского, в метрическом репертуаре которого также ведущим является 4-стопный ямб, на каждую модель приходится 13 текстов. Рамки настоящей статьи не позволяют подробнее рассмотреть метрико-строфический репертуар Набокова, однако, думается, сказанного достаточно для того, чтобы поставить под сомнение общепринятое представление о консерватизме поэтической манеры поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабкин Б.О. Лирика Ю.Н. Верховского: выпускная квалификационная работа магистра. СПб., 2018. 149 с.
2. Бутовская С.А., Захарова В.М., Монахова Г.Р. Метрика и строфика И.Ф. Анненского // Петербургская стихотворная культура – II: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 103–253.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
4. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.

5. Захарова В.М. Метрика и строфика Г.В. Адамовича // Петербургская стихотворная культура – II: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 281–331.

6. Захарова В.М. Система стиха русского акмеизма: выпускная квалификационная работа магистра. СПб., 2014. 83 с.

7. Лалетина О.С. Метрика и строфика А.Н. Апухтина // Петербургская стихотворная культура – II: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 11–102.

8. Лалетина О.С. Метрика и строфика И.С. Рукавишниковой // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 176–360.

9. Лалетина О.С., Чжан Ивэй. К проблеме описания стиха русской эмиграции: метрическая система Н.А. Щеголева // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2021. Т. 18. Вып. 4. С. 661–679.

10. Линь Яюнь. Оригинальное творчество М.Г. Визи: поэтика русскоязычных лирических текстов: выпускная квалификационная работа магистра. СПб., 2018. 141 с.

11. (a) Матяш С.А. Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. С. 14–96.

12. (b) Матяш С.А. Метрика и строфика К.Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. С. 97–114.

13. (a) Монахова Г.Р. Метрика и строфика Д.Е. Максимова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 467–516.

14. (b) Монахова Г.Р. Метрика и строфика К.К. Вагинова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 431–466.

15. Смит Дж. Русский стих Набокова // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 95–115.

16. Тверьянович К.Ю. Метрика и строфика Б.К. Лившица // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 361–430.

17. Тверьянович К.Ю., Хворостьянова Е.В. Инструкция к составлению метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов XVIII–XX вв. // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 11–63.

18. Федотов О. Поэзия Владимира Набокова-Сирина. Ставрополь: Б.и., 2010. 272 с.

19. Фу Тяньци. Лирика Л.Н. Андерсен: выпускная квалификационная работа магистра. СПб., 2018. 126 с.

20. Шахвердов С.А. Метрика и строфика Е.А. Баратынского // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. С. 278–328.

21. Шерр Б.П. Метрика и строфика В.А. Комаровского // Петербургская стихотворная культура – II: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 254–280.

22. Шерр Б.П. Метрика и строфика Черубины де Габриак // Петербургская

стихотворная культура – III: Материалы по метрике и строфике петербургских поэтов. (В печати).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Laletina O.S., Zhang Yiwei. K probleme opisaniya stikha russkoy emigratsii: metricheskaya sistema N.A. Shchegoleva [Describing the Verse of Russian Emigré Poets: Poetry by N.A. Shegolev and Its Metrical System]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 661–679. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Butovskaya S.A., Zakharova V.M., Monakhova G.R. Metrika i strofika I.F. Annenskogo [Metrical and Strophic System by I.F. Annensky]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura – II: Materialy po metrike, strofike i rifme peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture – II: Studies on Metrics, Verse Patters and Rhyme of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, pp. 103–253. (In Russian).

3. Laletina O.S. Metrika i strofika A.N. Apukhtina [Metrical and Strophic System by A.N. Apukhtin]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura – II: Materialy po metrike, strofike i rifme peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture – II: Studies on Metrics, Verse Patters and Rhyme of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, pp. 11–102. (In Russian).

4. Laletina O.S. Metrika i strofika I.S. Rukavishnikov [Metrical and Strophic System by I.S. Rukavishnikov]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture: Studies on Metrics, Verse Patters and Rhythm of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 176–360. (In Russian).

5. (a) Matyash S.A. Metrika i strofika V.A. Zhukovskogo [Metrical and Strophic System by V.A. Zhukovsky]. *Russkoye stikhoslozheniye XIX v. Materialy po metrike i strofike russkikh poetov* [Russian 19th Century Versification. Studies on Metrics and Verse Patters of Russian Poets]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 14–96. (In Russian).

6. (b) Matyash S.A. Metrika i strofika K.N. Batyushkova [Metrical and Strophic System by K.N. Batyushkov]. *Russkoye stikhoslozheniye XIX v. Materialy po metrike i strofike russkikh poetov* [Russian 19th Century Versification. Studies on Metrics and Verse Patters of Russian Poets]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 97–114. (In Russian).

7. (a) Monakhova G.R. Metrika i strofika D.E. Maksimova [Metrical and Strophic System by D.E. Maksimov]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture: Studies on Metrics, Verse Patters and Rhythm of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 467–516. (In Russian).

8. (b) Monakhova G.R. Metrika i strofika K.K. Vaginova [Metrical and Strophic System by K.K. Vaginov]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture: Studies on Metrics, Verse Patters and Rhythm of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 431–466. (In Russian).

9. Smith G. Russkiy stikh Nabokova [Nabokov and Russian Verse Form]. Smith G. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoy poezii i poetike* [Glimpse from Outside: Papers on

Russian Poetry and Poetics]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2002, pp. 95–115. (In Russian).

10. Tver'yanovich K.Yu. Metrika i strofika B.K. Livshitsa [Metrical and Strophic System by B.K. Livshits]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture: Studies on Metrics, Verse Patterns and Rhythm of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 361–430. (In Russian).

11. Shakhverdov S.A. Metrika i strofika E.A. Baratynskogo [Metrical and Strophic System by E.A. Baratynsky]. *Russkoye stikhoslozheniye XIX v. Materialy po metrike i strofike russkikh poetov* [Russian 19th Century Versification. Studies on Metrics and Verse Patterns of Russian Poets]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 278–328. (In Russian).

12. Scherr B.P. Metrika i strofika V.A. Komarovskogo [Metrical and Strophic System by V.A. Komarovsky]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura – II: Materialy po metrike, strofike i rifme peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture – II: Studies on Metrics, Verse Patterns and Rhyme of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, pp. 254–280. (In Russian).

13. Scherr B.P. Metrika i strofika Cherubiny de Gabriak [Metrical and Strophic System by Cherubina de Gabriak]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura – III: Materialy po metrike i strofike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture – III: Studies on Metrics and Verse Patterns of St. Petersburg Poets]. (due to be published). (In Russian).

14. Tver'yanovich K.Yu., Khvorost'yanova E.V. Instruksiya k sostavleniyu metriko-stroficheskikh spravochnikov po proizvedeniyam russkikh poetov XVIII–XX vv. [Guidance to Metrical and Verse Thesauruses of 18th–20th Century Russian Poets]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture: Studies on Metrics, Verse Patterns and Rhythm of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 11–63. (In Russian).

15. Zakharova V.M. Metrika i strofika G.V. Adamovicha [Metrical and Strophic System by G.V. Adamovich]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura – II: Materialy po metrike, strofike i rifme peterburgskikh poetov* [St. Petersburg Verse Culture – II: Studies on Metrics, Verse Patterns and Rhyme of St. Petersburg Poets]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, pp. 281–331. (In Russian).

(Monographs)

16. Fedotov O. *Poeziya Vladimira Nabokova-Sirina* [Poetry of Vladimir Nabokov-Sirin]. Stavropol, without a publishing house, 2010. 272 p. (In Russian).

17. Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [A History of Russian Verse. Metrics. Rhyme. Rhythm. Verse Patterns]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2000. 352 p. (In Russian).

18. Gasparov M.L. *Sovremennyy russkiy stikh: Metrika i ritmika* [Contemporary Russian Verse. Metrical System and Rhythmics]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 488 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Babkin B.O. *Lirika Yu.N. Verkhovskogo* [Lyrics of Yury Verkhovsky]: Master's graduation project. Saint-Petersburg, 2018. 149 p. (In Russian).

20. Fu Tianqi. *Lirika L.N. Andersen* [Lyrics of Larissa Andersen]: Master's graduation project. Saint-Petersburg, 2018. 126 p. (In Russian).

21. Lin' Yayun'. *Original'noye tvorchestvo M.G. Vizi: poetika russkoyazychnykh liricheskikh tekstov* [Original Creative Works of Mary Vezev: Poetics of Russian-Language Lyrical Texts]: Master's graduation project. Saint-Petersburg, 2018. 141 p. (In Russian).

22. Zakharova V.M. *Sistema stikha russkogo akmeizma* [System of Verse of Russian Acmeism]: Master's graduation project. Saint-Petersburg, 2014. 83 p. (In Russian).

Лалетина Ольга Сергеевна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы. Научные интересы: история русской литературы, теория литературы, поэтика, стиховедение.

E-mail: olalet@mail.ru, o.laletina@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7482-4502

Olga S. Laletina, Saint-Petersburg State University.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature. Research interests: History of Russian Literature, Literary Theory, Poetics, Prosody.

E-mail: olalet@mail.ru, o.laletina@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7482-4502

Хворостьянова Елена Викторовна, Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы. Научные интересы: теория литературы, поэтика, стиховедение, история русской литературы XVIII–XXI вв.

E-mail: ekhvorost@mail.ru; e.khvorostyanova@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8277-5085

Elena V. Khvorostyanova, Saint-Petersburg State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of History of Russian Literature. Research interests: theory of literature, poetry, history and theory of verse, history of Russian literature of the 18th–21st centuries.

E-mail: ekhvorost@mail.ru; e.khvorostyanova@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8277-5085

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

В.Г. Колчин (Москва)

КНЯЗЬ МИРА И КАРНАВАЛ У Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И М.М. БАХТИНА

Аннотация. В статье сопоставляются представления М.М. Бахтина о карнавале с тем, что он называет «открытием личности» Ф.М. Достоевским. Оппозиция между субъектом и объектом нашего сознания, между сознающим «я» и объектом его внимания – «я», непосредственно действующим (мыслящим, чувствующим) во внешнем мире («я, ощущающим боль в пальце») приводит к диалогу двух «я», возникновению и эволюции «личного двуголосого слова». Эта эволюция рассмотрена в работе на фоне истории карнавалоподобных «праздников перехода» (И.Л. Попова) в европейской культуре. Языческие сезонные празднества (когда сознающее «я» считалось чем-то полуживотным), карнавалы средневековья (когда голос сознающего «я» ассоциировался с голосом совести) и карнавальная культура Нового времени (когда сознание стало определяющей, высшей частью автономной человеческой личности). Показано, что «праздник перехода» был призван упорядочить «диалогическое отношение к себе самому» (Бахтин) в исторических формах: безличностного экстаза, примирения перед великопостным покаянием, борьбы «лидеров» и «мировоззрений» в смеховой культуре начиная с Возрождения. В этой связи могут быть понятны споры по интерпретации образа князя Мышкина как Христа и как пародии на Антихриста. Главный герой «Идиота» примиряет людей друг с другом и с самими собой в духе средневекового карнавала, но не становится «карнавальным королем» в смысле Нового времени, чего от него ожидают персонажи и читатели романа. В этом его уникальность по сравнению с предыдущими положительно-прекрасными героями как мировой литературы (Дон Кихот, мистер Пиквик), так и самого Достоевского (полковник Ростанев). Чтобы показать уникальность Бахтина в персоналистско-диалогическом направлении европейской мысли XX в., за основу взяты отечественные представления об идеальной личности, связанные с переосмыслением Серебряного века в первые советские годы.

Ключевые слова: «Идиот»; Мышкин; Дон Кихот; Пиквик; личность; лидер; Серебряный век; Достоевский; Бахтин; Лосев.

V.G. Kolchin (Moscow)

“Prince of Peace” and Carnival by Dostoevsky and Bakhtin

Abstract. The article compares the carnival views of M.M. Bakhtin and “discovery of person” by F.M. Dostoevsky. The opposition between the subject and the object of

our consciousness, between the conscious “I” and the object of his attention – “I”, directly acting (thinking, feeling) in the external world (“I feel pain in my finger”) leads to a dialogue of two “I”, the emergence and evolution of the “personal two-voiced word”. This evolution of “I” is considered as the history of carnival-like “transition holidays” (I. Popova) in European culture. Pagan seasonal festivals (when the conscious self was evaluated as something half-animal), Carnivals of the Middle Ages (when the voice of the conscious self was associated with the voice of conscience) and the carnival culture of the New Age (when consciousness became the highest part of independent autonomous person). It is shown that the “transition holidays” was intended to streamline the “dialogical attitude towards oneself” (Bakhtin) in historical forms: pagan ecstasy, start of Lenten, the struggle of “leaders” and “worldviews” in laughter culture since the Renaissance. Such consideration helps to understand Prince Myshkin’s controversy either as Christ or as a parody of the Antichrist. The hero of “Idiot” reconciles people with each other and with themselves like in the Medieval carnival. But he does not become a “carnival king” as in the sense of the New Age, which is expected by persons and readers of the novel. This is differences of Myshkin in comparison with the previous positively beautiful heroes of both world literature (Don Quixote, Mr. Pickwick) and Dostoevsky himself (Colonel Rostanev). To show the uniqueness of Bakhtin in the personalistic-dialogical European discourse, his views is taken in context of ideal person considerations, associated with the Silver Age and rethinking of it in the first Soviet decades.

Key words: “Idiot”; Myshkin; Don Quixote; Mr. Pickwick; person; leader; Silver age; Dostoevsky; Bakhtin; Losev.

Переосмысление Бахтина в постсоветские годы связано с сомнительностью «карнавала Достоевского» и с чрезмерной метафоричностью научного языка ученого.

Среди достоевсковедов преобладает «паратеологическая критика» [Попова 2009], основанная на очевидном конфликте материально-телесных вольностей карнавала с духовными ценностями классика. Карнавал становится деградацией ранних представлений Бахтина о диалоге [Бонечкая 1998], ставя под вопрос применимость к Достоевскому и самой «диалогичности» [Степанян 2010].

Возможно, в связи с этим, в новом академическом многотомнике Достоевского Бахтина упоминают, в основном, в контексте западных исследований. И даже «мениппейные» места «Идиота», отмеченные Бахтиным, объясняются скандальностью самого Евангелия [Соломина-Минихен 2016] («скандалон» – греч. соблазн, утрата веры, «для иудеев соблазн, для эллинов безумие»).

Однако, исключив Бахтина из научного диалога, исследователи спорят, кем является для Достоевского Князь Мышкин – попыткой изобразить Христа в русском обществе или сознательной пародией на одну из версий Антихриста? Даже ученые, глубоко знающие православное мировоззрение классика, разделились в своих оценках, оспаривая при этом его авторскую волю [Достоевский 2015–2021, IX, 550, 560].

Не становится ли подражающий Главе Церкви «безумный» герой вожаком «карнавала», потерявшего голову. И наоборот, не оказываются ли в «мире наизнанку» люди, решившие, что «положительно-прекрасная» личность может «заместить» Христа. Ведь такая смена «верха и низа» позволяет трактовать как Христа даже демонических героев Достоевского (Ставрогин).

Герой, отсылающий ко Христу, не может быть понят в отрыве от проблемы личности («открытой» Достоевским по Бахтину как «человек в человеке»). Автор надеется, что, поняв «положительно прекрасного человека» как личность, можно анализировать вышеуказанные различия научно.

Природа личного двуголосого слова

Описывая новаторство Достоевского в изображении героев, Бахтин использует термины «личность» и сознание, слабо формализованные как в 1920-х, 1960-х гг., так и по сей день: «дело идет именно об открытии такого нового целостного аспекта человека – “личности”» [Бахтин 1997–2012, VI, 68]. «Он [Достоевский] строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своем мире» [Бахтин 1997–2012, VI, 63]. «Словом героя о...» Бахтин метафорически называет сознание [Бахтин 1997–2012, VI, 57].

Личность Бахтин уравнивает с сознанием: «Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды» [Бахтин 1997–2012, VI, 17].

В науке начала XX в. «сознание» и «личность» («сознательная») воспринимались как синонимы по определению. Однако, психоанализ вернулся к античным представлениям, что «мыслим мы всегда, но воспринимаем мышление не всегда» (Плотин). Задолго до Фрейда, Плотин считал «осознающую» часть личности «фантазмой», более близкой к животной, чем к разумной (греч. логосной, словесной) стороне человека [Месяц 2013].

Такой человек может выбрать любое подмножество своих проявлений (посчитав их, словами Бахтина, «событиями бытия»), чтобы подтвердить любое представление («фантазму») о себе самом, как полигендерное, так и полуживотное. Нобелевский лауреат 2002 г. Д. Канеман сделал вывод о доминировании инстинктивно-животного («быстрого») мышления человека над рациональным («медленным»), разрушая «классические» представления науки.

Целенаправленная фрагментация сознания меняет даже «научную» картину мира, когда по желанию исследователя электрон ведет себя то как волна, то как частица. Н. Бор обобщил этот феномен словами «на сцене бытия мы сами являемся как актерами, так и зрителями» [Бор 1961, 113].

Присвоив себе абсолютное право быть зрителем самого себя, автоном-

ный (греч. самозаконный) человек Нового Времени оказался один на один с расщеплением научной картины мира и доличностной архаичной инстинктов.

Свобода личности у Достоевского (как и философия поступка у Бахтина) несовместима с инстинктивно-животным поведением. Введя для сознания метафору «слово о...», Бахтин показал, что, осознать себя по-человечески (разумно, «словесно») личность может лишь с помощью «чужого слова о себе», «чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное “идеалистическое” сознание» [Бахтин 1997–2012, VI, 15]. Там, где «рацио» вязнет, человек либо слушает слово, несущее заряд человечности, либо превращается в бессловесное животное (ср. осмеяние крика осла, как плоти, лишенной ума, в «ослиной мессе» [Попова 2009, 151]).

Этимологическая связь «сознания» и «совести» европейского человека [Прохоров 2004], указывает на «словесную» (но, при этом, «быструю», в смысле Канемана) опору личности. Сознанием «событийной причастности» (вместо «этического солипсизма») считал совесть, распознающую «события бытия», и сам Бахтин [Бахтин 1997–2012, I, 329].

Тщетные попытки автономной личности подменить голос совести Бахтин показывает в концепции личного двуголосого слова, проявляющегося в жанрах: «диатрибы» и «солилоквиума» [Бахтин 1997–2012, VI, 135], когда мы «раздваиваем свое авторство», пытаемся «овладеть внутренним человеком», «заменить себе самому другого» <...> в отчаяннейшей симуляции самодостаточности» [Бахтин 1997–2012, VI, 207, 239–240]. У героев Достоевского Бахтин выделяет характерные ситуации «сумасшествия», «диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности)» [Бахтин 1997–2012, VI, 132].

Какова личность, к которой герой Достоевского с «исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды» [Бахтин 1997–2012, VI, 17] мог бы обратиться как к «ты еси», словами Вяч. Иванова: «не “ты познаешься мною, как сущий”, а <...> “твоим бытием познаю себя сущим”» [Иванов 1994, 295]?

Серебряный век возродил множество «фантазмов» идеальной личности: «“София”, “мировая душа”, “идеальная сущность”» [Тамарченко 2011, 147], «идеальная личность мира» [Малер 2013], «вечная женственность», «психея». Но подобно немым античным идолам и «единому» неоплатоников, «незнакомка» вещала лишь через своих «пророков» и «теургов», которыми стали поэты Серебряного века.

Вяч. Иванов отметил эффект «самообожествления», права говорить от лица такой «личности», завершив «ты еси»: «ты» становится для меня другим обозначением моего субъекта», за что и получил от Бахтина, по мнению Н.Д. Тамарченко, упрек в монологизме подхода (цит. по: [Тамарченко 2011, 246]).

Подмена идеальной личности собою лежит в основе «монологического мышления». Как только в мире своего бытия человек подменяет идеального собеседника, «войти» к нему могут лишь его последователи (готовые

сыграть безгласную «вещь» в его «монологическом романе»).

С другой стороны, попытка реального переноса «доминанты в чужую личность» делает «совестью» героев «карнавального короля» («завершающего» их своим «вненаходимым» голосом), что объясняет феномены карнавала Достоевского (см. пример Ростанева и Опискина в [Колчин 2020]).

Альтернативой «дурной бесконечности» солипсизма и самообожествлению «во имя свое» становится «событийная причастность» свите «короля». Этот порочный круг требует обратиться к истории попыток европейского человека обрести свободу от «оплотняющих» рамок.

Личность, завершающая карнавал

Карнавалоподобные языческие «праздники перехода» (Попова), как «события бытия», поддерживающие коллективную идентичность в социуме, были связаны с календарными циклами умирания и возрождения природы и сменами состояний мира, сопровождаясь экстатически-безличным (вплоть до инстинктивно-животного) коллективным самообожествлением.

Христианство придало больший вес «сверхприродным» событиям личного изменения конкретного человека, переходу от смерти к «событийной причастности» вечной жизни: через пост к Воскресению и Пятидесятнице, как личное следование за Христом в событиях Его земного подвига.

Средневековый карнавал, создавал необычно «фамильярные» контакты («карнавальный утопизм», «новогоднее восприятие истории» Бахтина) упрощавшие примирение даже врагов накануне поста («Прощеное Воскресенье», «Эстомихи»). Взаимное прощение обид и прекращение тяжб было обязательным условием великопостного покаяния (озвученное Христом в молитве «Отче наш»).

Неофициальные мясопустные «безумства» делали очевидной неспособность человека своими силами «попрощаться с мясом» (ср. итал. «carne-vale»), обуздать телесные инстинкты (ср. ожидание слов осла в «ослиных мессах») и побуждали смиренно предпринять великопостное следование за Христом на Его крестном пути «от смерти в жизнь».

В средневековом «переходе» лидером в итоге становился Христос, а «карнавальный король» осмеивался как повелитель мира смерти, страстей и масок («ад стена вопиет...» в стихирах Великой Субботы). Р. Акофф (один из отцов структуралистского «системного подхода» в менеджменте) считает способность лидера вдохновлять людей на пути к недостижимым целям (в т.ч. целям целей – «идеалам») эстетической [Акофф, 2005, 242–243]. Лидер соединяет миры, будучи одновременно «путеводителем» в идеальный мир и «посланником» идеального мира «здесь и сейчас». Подобное «соединение миров», названное Э. Кассирером «символической функцией», Бахтин упоминает как карнавальные «верх» и «низ» (материально-телесный) и «возможность совсем другой жизни» [Бахтин 1997–2012, VI, 166], а А.Ф. Лосев превращает в понятие личности как «синтез идеального и материального» [Лосев 1992, 409].

Термин личность (лат. «persona») Блж. Августин взял из греческого «*πρόσωπον*» (дословно «направленный взгляд»), использовавшегося в Септуагинте и в Новом Завете в значении «лицо», и применил к личности Иисуса Христа, соединившей человеческую и Божественную природы [Лосев 1992, 82]. Так как в латинском языке не было достойной замены греческому «ипостась» (латинская калька «субстанция» вызывала путаницу с «природой»), «лицо» стало «личностью».

Личностями были призваны стать и последователи Христа, преодолевая пропасть между реальным (земным) и идеальным (небесным) мирами. То, что в язычестве оставалось «фантазмой», обрело сверхприродную уникальность, «несводимость человека к природе» (В.Н. Лосский [Малер 2013, 227]).

Заслугой предшественников Августина, в том числе трех Святителей, имена которых стоят в черновиках Достоевского рядом со знаменитым «Князь Христос» [Баршт 2019], было решение «металингвистической» и «полифонической» (по Бахтину) загадки новозаветных текстов: как можно в устах идеальной Личности расслышать слова Бога и человека одновременно, из-под «маски» «темперамента-типа-характера» («сын плотника», не узнаваемый иудеями).

С этой точки зрения их оппоненты, последователи арианской ереси, считавшие Христа только человеком (подобно Ренану, вдохновившему Достоевского), прочли Евангелие как монологический роман, держащий героев в оковах плотски «объективированного» образа.

В мире Достоевского Бахтин видит отказ от «монологичности», как «верность авторитетному образу человека» [Бахтин 1997–2012, VI, 110]. «Верность» здесь замена запрещенного в СССР слова «вера». «Ибо мы ходим верою, а не видением» (2 Кор. 5,7), сейчас, пока не знаем эту Личность «лицом к лицу». Вера (вместо «верности») не в себя, не в свою идею, не в свою божественность. Эта «вера, а не видение» и значит постоянное «вопросание идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутренне диалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним» [Бахтин 1997–2012, VI, 111].

Отказ от Христа, как Путеводителя, неизбежно вернул «празднику перехода» Возрождения и Нового времени самоценный смех – древнее средство против страха (уходящего, приходящего «миров» либо смерти в «междущарствии») [Попова 2009, 136–137, 142]. При этом «карнавальный король», развенчиваемый победой Христа, в «переходах» Нового времени занимает лидерское место, зазывая последователей в свою «относительную мифологию» (Лосев), карнавал «во имя свое».

Позднейшее «слишком человеческое» прочтение Евангелия – Христос францисканских спиритуалов XIII в., «монологически» лишенный Божественного голоса «в Его предельной человечности – в Его детской слабости и Его смертных страданиях», оказало влияние на теургов Серебряного века (заставив искать иную Софию-Премудрость) и на самого Бахтина [Попова 2009, 169–170].

То, что в средневековом карнавале, завершаемом покаянием, Бахтин называл «праздничной жизнью» и «карнавалом свободой», превратилось без Христа в смену «карнавалов королей». Достоевский (по Бахтину) абсолютизировал это изобретение Нового Времени, заставив конкурировать одновременно нескольких «героев-идеологов» за влияние на людей, стремящихся к ангельски-бесплотной («без мяса») жизни.

«Князь мира»

Каков герой, способный наделять других персонажей «исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды» [Бахтин 1997–2012, VI, 17]. Которому можно сказать «ты еси», и не впасть в соблазн (греч. «скандалон», утрата веры), что равносильно, по Бахтину, «монологическому мышлению»?

«Положительно прекрасные» герои имели «твердые» «типологические» и «характерные» основания для положительного восприятия как читателем, так и другими персонажами. Полковник Ростанев, как боевой офицер в рабстве у проходимца, Алеша Карамазов, как послушник, вырванный из монастыря, мистер Пиквик, как глава клуба и Дон Кихот, как странствующий рыцарь.

Лев Мышкин ничего, кроме «положительно-прекрасной» личности (в прямом смысле этого слова) не имел (даже уверенности в своем интеллекте). И именно эта «исцеляющая» других личность, соответствующая своим первосмыслам, позволяет создать Достоевскому непревзойденный в мировой литературе образ положительно прекрасного человека.

Дон Кихот избавлял от чар «волшебников». «Пиквикисты» вслед за своим лидером исповедовали «доброжелательность» (англ. «benevolence»). «Князь Христос» должен был освободить «внутреннего человека» персонажей от «масок» темперамента-типа-характера и при этом, не заслонять для них Христа, создавая карнавал «во имя свое».

Советская реформа правописания 1918 г. создала затруднения для исследователей Достоевского. Слова «мир» и «миръ» (греческие «космос» и «ирини», покой, гармония, соответственно) стали не только звучать, но и писаться одинаково. Библия знает двух «князей»: «Князя мира» – Христа (Ис. 9.6) и «князя мира» – врага рода человеческого (Ин. 12.31). Если, например, в Библии Короля Иакова эти два отрывка отличаются («King of Peace» и «Prince of this World», соответственно), то в современном русском написании отличия нет.

К.А. Степанян указывает два вышеуказанных библейских отрывка (в современном написании) как одно из доказательств амбивалентности Льва Мышкина для самого Достоевского [Степанян 2009, 149–150].

В русской традиции устных духовных поучений «мир» произносили как «миръ», а вместо слова «миръ» использовали сочетание «миръ душевный». «Душевный мир», как примирение «верха» и «низа» в сердце человека, эстетический феномен осознания событийной причастности Бахтин

называет «обоснованным покоем» [Бахтин 1997–2012, I, 328–330]. Дарит «миръ душевный» человеку его чистая совесть («жалок тот, в ком совесть нечиста»).

Мышкин ведет себя как «князь мира» (а не «мира» в старом написании).

Он старательно избегает любого критического обращения к окружающим, которое может заглушить их совесть. «Им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова» о себе [Бахтин 1997–2012, VI, 269]. Всю первую часть романа (до вечера у Настасьи Филипповны) к словам Князя ни разу не применяется характеристика «вскричал», постоянная для речи прочих героев.

Герои «Идиота», живущие в «автономных», «монологических», «идейных» мирах бытия, вынуждены страшиться карнавалов королей, заменяющих им «внезаходимый» голос совести и лишаящих их «душевного мира». «Пети же» до выхода Князя в свет напоминает попытку карнавалов «перехода», когда герои тщетно пытаются избавиться от масок своими силами, мучаясь между стыдом и лицемерием.

«Проникновенное слово» Князя заставляет участников карнавала сменить перспективу на обратную (увидеть в собеседнике не грозный идол, «олицетворение идеи», а «ты еси»), ответить *своим* голосом (а не тем, которым позволяет карнаваловый король).

Так Настасья Филипповна с радостью снимает с себя маску «рогожинской», Аглая «маленькой дуры», Рогожин братается, Келлер искренне просит денег, Лебедев с готовностью признается в «низости».

Покаяние, невозможное перед идеей, идолом, становится возможным перед милующей личностью. Создание «мира душевного», как синоним успокоения совести, является ключевым отличием Мышкина от прототипов (Дон-Кихот, уничтожающий великанов и карающий преступников, и Пиквик, негодующий на проходимцев).

И смешным Мышкин становится не когда герои «выпадают» из его «относительной мифологии» (как у Дон-Кихота и Пиквика), а когда он теряет «лицо» («маску», созданную представлениями других о себе), пытаясь вывести героев Достоевского из рабства карнавала в мир мифологии абсолютной. Т.е. Мышкин, как личность, исцеляющая других, бесстрашно абсолютизирует не «собственные» образы себя и «своих» положительных героев, а словесную («по образу») способность человека отвечать своим голосом, преодолевая карнаваловые соблазны.

В подобной «неоспоримости всех и каждого, со всеми их “сознаниями” и “голосами”, и заключается, по мысли Бахтина, заслуга “полифонического” романа» [Ветловская 2011, 120], за что многие исследователи считают мыслителя искажившим Достоевского.

Является ли освобождение Мышкиным других персонажей от масок (пробуждение собственной совести) «спасительным обманом»? Нет, ведь, у Достоевского примирение миров бытия разных персонажей происходит не внутри «относительной мифологии» карнавалового короля («во имя

свое)), привычно ожидаемой читателями монологических романов, а на диалогическом («мало-помалу») пути героев к познанию Личности с именем «Красота» (среди прочих имен).

Отсутствием своей «относительной мифологии» Князь Мышкин отличается и от прототипов: Дон-Кихот (отрекшийся от своих предрассудков), мистер Пиквик (попавший из клуба в «реальный» мир) и полковник Ростанев («и мы с тобой через него прославимся» [Достоевский 1972–1990, III, 15]).

Заключение

В приключениях Льва Мышкина Достоевский показал «амбивалентность» европейской личности в ее «карнавальных» попытках управлять личным двуголосым словом («диалогическое отношение к себе самому» [Бахтин 1997–2012, VI, 132]).

Избавившись с помощью христианства от языческих «праздников перехода» (Попова), с ежегодным дионисийским «выходом из себя», личность Нового Времени превратила карнавалы средневековья в бесконечную смену «карнавальных королей» и их «относительных мифологий» (Лосев).

Освобождая героев от стесняющих «масок», Князь Мышкин вернул карнавалу его христианский смысл примирения друг с другом и с самими собой. Однако неготовность самому стать ожидаемым «лидером» перехода, заняв место Христа, ведет к его кажущемуся «идиотизму» в глазах персонажей романа. Сценарий, в котором «князь» следует ожиданиям, Достоевский покажет в «Бесах».

Несмотря на кажущуюся «пародийность» Мышкина, он успешнее современных Достоевскому теоретиков человеческого счастья. «Князь Христос» способен «превратить другого человека из тени в истинную реальность» [Бахтин 1997–2012, VI, 15] и, в то же время, не дать собеседнику самообожествиться в свите «Идиота» (соблазниться, став последователем «великого человека», карнавального короля очередной «относительной мифологии»).

Проблематичность Мышкина для исследователей в том, что его человеческая личность не включает («сущностно», а не «событийно», по благодати) другую, нечеловеческую, природу Христа.

Такой герой может показать пример живой положительно-прекрасной личности, но не может решить проблемы других своими, человеческими, силами.

Однако Князь Мышкин, владеющий «проникновенным словом», не является и пародией на Антихриста, который придя «во имя свое» будет «успокаивать совесть» автономных людей «монологически». Умиротворение, наступающее в конце «Идиота», отличается как от катарсиса обожествления погибшего героя и его «верных последователей», так и от «смехового катарсиса» (Попова) самообожествления публики, гомериче-

ски смеющейся над несостоявшимся «богом».

Эстетическая реакция от ухода князя-миротворца в иной мир бытия может быть названа скорее катарсисом смирения (греч. «умаления» и примирения после карнавала) без героя-короля, ставящего себя на место Христа (во всех Его «идейных» интерпретациях). Неприятие подобной реакции заставляет читателя видеть неудовлетворительную трагическую или комическую трактовку, заставляющую возвращаться к шедевру еще и еще (ср. «еще все впереди» [Бахтин 1997–2012, VI, 187]).

Неустойчивость наступившего «примирения с реальностью» (аналог Прощеного Воскресения без последующего страстного пути к Пасхе), готовность героев «без мяса» устремиться в пучину новых карнавалов, заставляет думать, что подобный апокалиптический сценарий Достоевский разовьет в «Бесах».

Вместе с тем в последующих романах («Подросток» и «Братья Карамазовы») Достоевский начнет искать образы «крайского жития», «возможность совсем иной человеческой жизни на земле» [Бахтин 1997–2012, VI, 171], позволяющей Европейской цивилизации карнавальным соблазнам противостоять.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 1997–2012.
2. Баршт К.А. Достоевский: этимология повествования. СПб.: Нестор-История, 2019. 456 с.
3. Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 1. С. 104–155.
4. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. 152 с.
5. Ветловская В.Е. Теория «полифонического романа» М.М. Бахтина и этическое учение Ф.М. Достоевского // Родная Ладога. 2011. № 2. С. 115–124.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 35 т. СПб.: Наука, 2015–2021.
8. Иванов В. Родное и Вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
9. Колчин В.Г. Борьба сознаний персонажей как основа карнавальности ранней прозы Достоевского // Новый филологический вестник. 2020. № 1. С. 16–26.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. 656 с.
11. Малер А.М. Понятие «личности» в софиологии и неопатристике // Софиология и неопатристический синтез. М.: Издательство ПСТГУ, 2013. С. 251–262.
12. Месяц С.В. Сознание и личность в философии Плотина // Исследования по истории платонизма. М.: Кругъ, 2013. С. 147–169.
13. Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для тео-

рии литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 464 с.

14. Прохоров Г.М. Древнерусское слово съвьсть и современные русские слова совесть и сознание // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 55. СПб.: Издательство Академии наук Института русской литературы, 2004. С. 523–535.

15. Соломина-Минихен Н. О влиянии Евангелия на роман Достоевского «Идиот». СПб.: Скифия, 2016. 240 с.

16. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

17. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.

18. Ackoff R. On Purposeful Systems. Piscataway, N.J.: Transaction Publishers, 2005. 288 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bonetskaya N.K. Bakhtin glazami metafizika [Bakhtin by Eyes of Metaphysics]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1998, no 1, pp. 104–155. (In Russian).

2. Vetlovskaya V.E. Teoriya “polifonicheskogo romana” M.M. Bakhtina i eticheskoye ucheniye F.M. Dostoyevskogo [Bakhtin’s Polyphonic Novel and Ethical Theory by Dostoevsky]. *Rodnaya Ladoga*, 2011, no 2, pp. 115–124. (In Russian).

3. Kolchin V.G. Bor’ba soznaniy personazhey kak osnova karnaval’nosti ranney prozy Dostoyevskogo [The Fight of Heroes’ Consciousness as a Ground of Carnivality of Dostoevsky’s Early Prose]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no 1, pp. 16–26. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Maler A.M. Ponyatiye “lichnosti” v sofiologii i neopatrístike [Person in Sophiology and Neopatrístics]. *Sofiologiya i neopatrísticheskiy sintez* [Sophiology and Neopatrístic Synthesis]. Moscow, St. Tikhon’s Orthodox University Publ., 2013, pp. 251–262. (In Russian).

5. Mesyats S.V. Soznaniye i lichnost’ v filosofii Plotina [Consciousness and Person in Plotin Philosophy]. *Issledovaniya po istorii platonizma* [Research on Platonism History]. Moscow, Krug Publ., 2013, pp. 147–169. (In Russian).

6. Prokhorov G.M. Drevnerusskoye slovo sovest’ i sovremennyye russkiye slova sovest’ i soznaniye [Old Russian Word Conscience and Modern Russian Word Conscience]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Russian Literature Department]. Vol. 55. St. Petersburg, Academy of Sciences Institute of Russian Literature Publ., 2004, pp. 523–535. (In Russian).

(Monographs)

7. Ackoff R. *On Purposeful Systems*. Piscataway, N.J., Transaction Publishers, 2005. 288 p. (In English).

8. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collection]: in 7 vols. Moscow, Russkiye slovari. Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 1997–2012. (In Russian).

9. Barsht K.A. *Dostoyevskiy: etimologiya povestvovaniya* [Dostoevsky: Etymology of Narration]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019. 456 p. (In Russian).

10. Bohr N. *Atomnaya fizika i chelovecheskoe poznanie* [Atomic Physics and Human Knowledge]. Moscow, Izdatel’stvo inostrannoy literatury Publ., 1961. 152 p. (In Russian).

11. Ivanov V. *Rodnoye i Vselenskoye* [The Vernacular and the Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p. (In Russian).

12. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya* [History of Antique Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992. 656 p. (In Russian).

13. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i eye znachenije dlya teorii literatury* [The Book of Bakhtin about François Rabelais]. Moscow, Russian Academy of Sciences Institute of World Literature Publ., 2009. 464 p. (In Russian).

14. Solomina-Minikhen N. *O vliyaniy Evangeliya na roman Dostoyevskogo “Idiot”* [Influence of Gospel on Dostoevsky’s “Idiot”]. St. Petersburg, Skifiya Publ., 2016. 240 p. (In Russian).

15. Stepanyan K.A. *Yavleniye i dialog v romanakh F.M. Dostoyevskogo* [The Advent and Dialog in Dostoevsky’s Novels]. St. Peterburg, Kriga Publ., 2010. 400 p. (In Russian).

16. Tamarchenko N.D. *“Estetika slovesnogo tvorchestva” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [Bakhtin’s Aesthetics and Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, Izdatel’stvo Kulaginoy Publ., 2011. 400 p. (In Russian).

Колчин Вячеслав Геннадьевич, ОАО «СУЭК».

Кандидат экономических наук, главный эксперт ОАО «СУЭК». Научные интересы: «цифровые двойники», коллективное принятие решений в условиях неопределенности.

E-mail: filodata@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2248-9009

Vyacheslav G. Kolchin, JSC “SUEC”.

Candidate of Economy, Chief expert at JSC “SUEC”. Research interests: “digital twins”, group decision making under uncertainty.

E-mail: filodata@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2248-9009

Л.Г. Кихней, О.Р. Темиршина (Москва)

**«ДОСТОЕВСКИЙ И БЕСНОВАТЫЙ...»: РЕЦЕПЦИИ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»
АННЫ АХМАТОВОЙ
И МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ ПОЛИГЕНЕТИЧНОЙ ЦИТАТЫ**

Аннотация. В статье рассматривается интертекстуальный комплекс романов Ф.М. Достоевского в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой. Показывается, что цитаты и реминисценции из произведений Достоевского в семантическом пространстве поэмы существуют не как атомарные и разрозненные единицы, но отчетливо тяготеют к двум композиционно-сюжетным фреймам: демоническому балу и ситуации самоубийства. Фрейм «демонический бал» структурирует ряд отсылок к роману «Бесы». Так, в романе Достоевского и в поэме Ахматовой возникают мотивы маскарада, связанного с мотивом «кадрилы литературы». В обоих случаях маскарад соотносится с демоническими коннотациями, сходство усиливается и одинаковым обозначением топоса (Белая зала у Достоевского – Белый зал у Ахматовой). Изоструктурность обоих маскарадов объясняет и ряд цитатных сближений «Бесов» и «Поэмы без героя» (например, демонический бал у Достоевского и Ахматовой сопровождается мотивом роковой развязки и страшного сновидения). Фрейм «самоубийство» в «Поэме без героя» притягивает комплекс реминисценций из романов Достоевского «Бесы» и «Преступление и наказание», формируя тем самым «полигенетичную цитату», восходящую одновременно к двум источникам: образ призрака, стоящего в угловом пространстве, «между печкой и шкафом», проецируется не только на роман «Бесы», но и на ситуацию прихода призрака в «Преступлении и наказании». Сюжетный шаблон «самоубийство» инспирирует и частные цитатные сближения поэмы с романами Достоевского. Так, сновидение Ставрогина о «золотом веке» и своем страшном преступлении в Поэме «спрессовалось» в емкую ахматовскую фразу («Золотого ль века виденье / Или черное преступленье»). Эта фраза обнаруживает лексические совпадения с исходным текстом сновидения и сохраняет его антитетическую бинарную структуру. Показано, что выявленные семантические и цитатные схождения «Поэмы без Героя» Ахматовой и романов Достоевского представляют собой специфический тип обработки чужого слова, который необходимо рассматривать в контексте трансмиссии культурной традиции. В этой перспективе выявленные фреймы структурно подобны текстопорождающим моделям с ключевой семьей-аттрактором, которая притягивает сходные ситуации из культурного поля, встраивая их в определенный сюжетный шаблон. В финальной части работы сделана попытка выявить специфические психолингвистические механизмы, обеспечивающие этот процесс. «Неосознанность» заимствований и сама структура интертекста Достоевского в «Поэме без Героя» говорит о том, что Ахматова работает не с отдельными текстами Достоевского, а с тем сложнейшим семантическим полем, в форме которого «существуют» романы Достоевского в ее художественном сознании.

Ключевые слова: «Поэма без героя»; интертекстуальность; А.А. Ахматова; Ф.М. Достоевский; литературная традиция.

L.G. Kikhney, O.R. Temirshina (Moscow)

**“Dostoyevsky and Possessed...”: F.M. Dostoevsky’s Reception
in Anna Akhmatova’s “Poem Without a Hero”
and the Ways of Creating a Polygenetic Quotation**

Abstract. The article examines an intertextual complex from Dostoevsky’s novels in “Poem without a Hero” by Anna Akhmatova. It is shown that quotations from Dostoevsky’s works do not exist as atomic and disparate units in the semantic space of the poem, but clearly gravitate towards two compositional plot frames: a demonic ball and a suicide situation. The *demonic ball* frame structures a series of quotations from “The Possessed”. In Dostoevsky’s novel and in Akhmatova’s poem, the motifs of a masquerade, associated with the idea of a “literature quadrille” arise. In both cases, the masquerade correlates with demonic connotations, the similarity is enhanced by the same designation of the topos (White Hall). The isostructural nature of both masquerades also explains a number of cited convergences between “The Possessed” and poem (for example, the demonic ball is accompanied by the motif of a fatal denouement and a terrible dream). The *suicide* frame in “Poem Without a Hero” draws in a complex of reminiscences from Dostoevsky’s novels “The Possessed” and “Crime and Punishment”, thus forming a “polygenetic quotation” that goes back simultaneously to two sources. Thus, the image of a ghost standing in a corner space, “between a stove and a cupboard”, is projected not only on the novel “The Possessed”, but also on the situation of the arrival of a ghost in “Crime and Punishment”. The plot frame “suicide” also determines the particular quotation rapprochements of the poem with Dostoevsky’s novels. So, Stavrogin’s dream about the “Golden Age” and his terrible crime in the poem was “compressed” into a phrase (“The golden age of vision or terrible crime”). This phrase contains lexical matches with the original text and preserves the antithetical binary structure of Stavrogin’s dream. It is shown that the revealed links between Akhmatova’s “Poem without a Hero” and Dostoevsky’s novels represent a specific type of intertextuality, which must be considered in the context of the transmission of cultural tradition. In this perspective, the identified frames are structurally similar to text-generating models with a key attractor-seme, which attracts similar situations from the culture, embedding them in a specific plot template. In the final part of the work, an attempt is made to identify specific psycholinguistic mechanisms that ensure this process. The “unconsciousness” of quotations and the very structure of Dostoevsky’s intertext in “Poem Without a Hero” suggests that Akhmatova does not work with individual texts of Dostoevsky, but with that complex semantic field in the form of which Dostoevsky’s novels “exist” in artistic consciousness.

Key words: “Poem without a Hero”; intertextuality; A.A. Akhmatova; F.M. Dostoevsky; literary tradition.

Тема «Ахматова и Достоевский» разработана достаточно подробно

(см. об этом [Шестакова 1994; Козубовская 2002]); сама Ахматова высоко ценила Достоевского, что очевидным образом проявляется как в воспоминаниях ее современников (см. [Чуковская 2013, I, 15, 27, 105, 203, 232; Чуковская 2013, II, 47–48, 154, 281, 337, 388, 400, 430, 455]), так и в авторских комментариях к собственным текстам. В орбиту этой общей темы входит более частная проблема: реминисцентный комплекс Достоевского в «Поэме без Героя». В содержательной статье Л. Долгополова «Достоевский и Блок в “Поэме без героя Ахматовой”» [Долгополов 1981] линия Достоевского соотносится с топом петербургского мифа и мотивом исторического пророчества. Л. Лосев в поэме Ахматовой обнаруживает «страшный пейзаж», детали которого восходят, по мнению исследователя, к отдельным романам Достоевского [Лосев 1992]. Да и сама Ахматова в «Прозе о Поэме» указывала на некоторые отмеченные читателями параллели своей поэмы с романом «Бесы» [Ахматова 2009, 1123]. Тем не менее ряд важных межтекстовых соотношений поэмы с произведениями Достоевского остался за пределами исследовательского внимания – именно они и стали объектом нашей статьи.

«Отворились боковые двери Белой залы...». В первую очередь необходимо отметить сходство сцены *бала-маскарада*, изображенного в «Бесах», с *маскарадом* в поэме Ахматовой. Так, в «Бесах» маскарадное действие разыгрывается в Белой зале (ср. «<...> Белая зала, в которой происходило чтение, уже была <...> приготовлена служить главной танцевальной залой» [Достоевский 1998, X, 43]. В поэме «тени из тринадцатого года» приходят в Белый зеркальный зал Фонтанного дома (ср. авторскую ремарку «Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал» [Ахматова 2009, 875]). Топос «Белый зал» появляется еще раз в лирическом отступлении: здесь словосочетание БЕЛЫЙ ЗАЛ набрано вдоль основного текста, где описывается приход «гостя из будущего» [Ахматова 2009, 875].

Это соположение может показаться в известной степени случайным: в Фонтанном доме действительно есть Белый зал (построен по проекту архитектора И.Д. Корсини). Однако реальность исторического материала, как кажется, не отменяет возможность его литературной интерпретации; возможно, что и отсылка к «Бесам», и исторический факт равноправно сосуществуют в семантическом пространстве поэмы. На такое сосуществование указывают дополнительные реминисценции из Достоевского в сцене новогоднего маскарада.

Так, во-первых, оба праздника пронизаны дьяволическими коннотациями: в *белых залах* разворачивается поистине демоническое действие, соотношенное с мотивами масок и ряженья. Ср. у Достоевского: «Отворились боковые двери Белой залы <...> и вдруг появилось несколько масок» [Достоевский 1998, X, 48]. В поэме Ахматовой маска соотносится с мотивом смерти и чертовщины: «маска это, череп лицом ли...» [Ахматова 2009, 876], «Размалёван пестро и грубо...» [Ахматова 2009, 877], «маскарадная

болтовня» рифмуется с «петербургская чертовня» [Ахматова 2009, 878].

Во-вторых, и новогодний маскарад Ахматовой и бал-маскарад Достоевского связаны с идеей «кадрилы литературы». У Достоевского в сатирически изображенной «кадрилы литературы», придуманной Кармазиновым и устроенной Липутиным, принимают участие ряженые, изображающие «известные газеты» [Достоевский 1998, X, 48–49]. У Ахматовой же посетители бала, с одной стороны, проецируются на ряд литературных претекстов («Этот Фаустом, тот Дон Жуаном...» [Ахматова 2009, 875]), а с другой стороны, – гости новогоднего маскарада опосредованно соотносятся с ключевыми поэтическими фигурами Серебряного века (Вячеславом Ивановым, Александром Блоком, М. Кузминым, Вс. Мейерхольдом и др.).

Изоструктурность обоих «маскарадов» и их общие дьяволические коннотации могут объяснять и некоторые конкретные, практически цитатные сближения обоих текстов. Так, сатана в «Поэме без Героя» «хвост запрягал под фалды фрака» [Ахматова 2009, 876]. Авторы комментариев к критически установленному тексту поэмы считают, что образ фрака в тексте поэмы восходит к пастернаковскому переводу «Фауста», где есть указание на пышный наряд сатаны: «Смотри, как расфрантился я пестро» [Крайнева, Тамонцева 2009, 905]. Однако мы полагаем, что у этого образа может быть и другой источник. В сцене бала-маскарада у Достоевского возникает прямое указание на фрак с фалдами, который носят некоторые участники карнавала. Апофеозом бесовского разгула в романе становится хождение вверх ногами во «фраке с фалдочками», ср.: «Хохот толпы приветствовал <...> хождение вверх ногами во фраке с фалдочками» [Достоевский 1998, X, 51]. Мотив перевернутости/инверсивности может осмысляться как положение «демоническое, связанное с потусторонним миром» [Левкиевская 2004 б, 680], такое антиповедение характеризует персонажей, вступающих в контакт с иной реальностью [Левкиевская 2004 а, 364]. Таким образом, смысловой комплекс «перевернутость – фрак с фалдами – сатана» актуализирует демоническую семантику *обоих маскарадов*.

Еще одно возможное цитатное сближение с «Бесами» Достоевского, связанное с демоническим маскарадом, находим во второй главе «Поэмы без Героя». В обоих текстах в контексте бесовского разгула возникает *мотив роковой развязки*, данный вкупе с *мотивом сновидения*. Ср. у Достоевского «Вся эта ночь со своими почти нелепыми событиями и со “страшною” развязкой наутро мерещится мне до сих пор как безобразный кошмарный сон...» [Достоевский 1998, X, 43]; у Ахматовой читаем: «До смешного близка развязка...» [Ахматова 2009, 882], чуть ниже, в следующей строфе, изображенная фантазмагория, как и у Достоевского, трактуется в онейрическом модусе («Или все это было сном?») [Ахматова 2009, 882].

«Бледен лоб и глаза открыты...». Поэма содержит еще одну отсылку к «Бесам», отмеченную самой Ахматовой. Так, в «Прозе о Поэме» Ахматова связывает фрагмент первой части произведения («Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит?») с романом Достоевского:

«Кто-то сказал мне, – пишет Ахматова, – что появление призрака в моей поэме <...> напоминает сцену самоубийства Кир<иллова> в “Бесах”» [Ахматова 2009, 1123].

Ахматова отмечает и другое текстуальное совпадение, связанное со сценой самоубийства Кириллова: «Я попросила Н. Ильину дать мне “Бесы”. Открыла книгу на разговоре Кир<иллова> со Ставрогиным о самом самоубийстве: “Значит вы любите жизнь” – “Да, люблю жизнь, а смерти совсем нет”. А у меня там же: “Смерти нет – это всем известно <...>”» [Ахматова 2009, 1123–1124].

Однако в «Бесах» между шкафом и печкой стоит не призрак, а *пока еще живой* Кириллов. Ср.: «...в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, – неподвижно <...> фигура, несмотря на крик <...> не шевельнулась ни одним своим членом – точно окаменевшая или восковая. Бледность лица ее была неестественная, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» [Достоевский 1998, X, 153].

Указанное противоречие снимается, если предположить, что фрагмент, о котором идет речь, может быть соотнесен еще с одним вероятным источником (возможно, как в случае с «Бесами», – *неосознанно* воспринятым Ахматовой). Так, призрак, связанный с «угловым» пространством и шкафом, обнаруживается в «Преступлении и наказании», в сцене, где Свидригайлову как будто в сне является образ девочки. Ср.: «Он долго ходил по всему длинному и узкому коридору, не находя никого, <...> как вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет <...>. Он нагнулся со свечой и увидел ребенка – девочку лет пяти, не более, в измокшем, как полумойная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с тупым удивлением своими большими черными глазенками <...>. Личико девочки было бледное и изнуренное; она окостенела от холода <...>» [Достоевский 1998, VI, 122].

Примечательно, что призрак девочки наделяется такими же атрибутами, как образ Кириллова: «неестественная бледность лица», «окаменение/окостенение», – однако в отличие от девочки Кириллов *жив*. Таким образом, ситуация прихода призрака в поэме Ахматовой может быть полигенетичной, одновременно связанной с двумя романами Достоевского: «Бесами» и «Преступлением и наказанием» (о механизмах этой связи см. ниже).

Возникает вопрос: какова природа этой полигенетичности и что именно объединяет в единое семантическое целое контексты ахматовской «Поэмы без Героя» и указанные романы Достоевского?

Мы полагаем, что *основой выявленного семантического схождения является мотив самоубийства героя*. Так, приход призрака в «Преступлении и наказании» связывается с самоубийством девочки, совращенной Свидригайловым; сцена «между печкой и шкафом» в «Бесах» напрямую соотносится с последующим самоубийством Кириллова (отметим, что в «Бесах» кончают собой Ставрогин и Матреша, соблазненная им, см. об

этом ниже). Что касается «Поэмы без Героя», то известно, что в ней слышны отзвуки самоубийства Всеволода Князева, влюбленного в Ольгу Глебову-Судейкину. Для Ахматовой это событие, видимо, рифмовалось с самоубийством ее поклонника, Михаила Линденберга (см. об этом [Тименчик 1984]).

В такой перспективе показательными являются два факта. Так, во-первых, отмечая связь своей поэмы с «Бесами», Ахматова актуализирует именно мотив самоубийства, ср. из «Записных книжек»: «Достоевск<ий> (“Бесы” – самоуб<ийство> Кир<иллова>)» [Записные книжки... 1996, 237]. Во-вторых, самоубийство стало одним из *генетически исходных* мотивов поэмы. Так в стихотворениях «Голос памяти» и «Пророчишь горькая...», стоящих у истоков поэмы, «настойчиво повторяется мотив самоубийства, гибели, что имеет свою прототипическую основу – самоубийство Всеволода Князева <...>. Надо полагать, что именно в этом было нечто, приведшее автора стихов к написанию произведения, сюжет которого будет напоминать о “трагическом событии 1913 года”» [Крайнева, Тамонцева 2009, 58]. Любопытно, что во всех вариантах балетного либретто по «Поэме без Героя» (которое максимально близко к исходному замыслу) относительно устойчивой остается лишь сцена самоубийства драгуна.

Все это позволяет говорить о том, что мотив самоубийства, инициированный биографическими фактами, является той смысловой силой, которая в творческом сознании Ахматовой актуализирует код Достоевского, притягивающий отдельные цитаты и более общие топосы.

«**Золотого ль века виденье / Или черное преступленье**». Мотивы гибели и самоубийства сопрягаются в поэме с мотивами преступления и вины. И в этом пункте роман «Бесы» дает неожиданный интертекстуальный ответ на некоторые места «Поэмы без Героя».

Во второй главе поэмы снова возникает героиня, прототипом которой является Ольга Глебова-Судейкина. Появление «петербургской куклы, актеры» сопровождается риторическим вопросом повествователя: «Золотого ль века виденье / Или черное преступленье / В грозном хаосе давних дней?» [Ахматова 2009, 883]. У «подруги поэтов» – *поцелуйные плечи*; эта характеристика – цитата из стихотворения Князева, посвященного Глебовой-Судейкиной, таким образом, данный атрибут, вкупе с мотивом «черного преступления» и «пляски смерти» («Вижу танец придворных костей...») [Ахматова 2009, 883]) возвращает читателя к мотиву самоубийства Князева, возможной причиной которого стала «Коломбина десятых годов» – О. Глебова-Судейкина.

Однако точно верифицированная цитата стихотворения Князева осложняется реминисценцией из романа «Бесы». Так, мы полагаем, что фраза «Золотого ль века виденье / Или черное преступленье» отсылает к сновидению Ставрогина о «золотом веке» человечества и о своем собственном преступлении (глава «У Тихона»). Рассмотрим эту реминисценцию подробнее.

В этой главе описывается сновидение Ставрогина: герой во сне видит

картину Клода Лоррена, которую он сам называет «Золотым веком» (ср.: «В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – “Асис и Галатея”; я же называл ее всегда “Золотым веком”, сам не знаю почему. <...> Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!» [Достоевский 1998, X, 224]).

Обратим внимание, что сновидение Ставрогина – это настоящая *визионерия*, где он провидит счастье всего человечества, что прямым образом, *проспективно*, отсылает к процитированному фрагменту поэмы: так, в поэме речь идет не просто о золотом веке, но и *видении* золотого века.

Вторая часть визионерского сновидения Ставрогина контрастно противопоставлена первой: здесь Ставрогин вспоминает о собственном ужасном *преступлении* и видит призрак Матрешы. Любопытно, что приход призрака также обозначен словом «виденье», ср.: «Я увидел перед собой (о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее виденье!), я увидел Матрешу...» [Достоевский 1998, X, 224]).

Таким образом, можно предположить, что сновидение Ставрогина, которое является отдельной символической композиционной структурой в романе, в «Поэме без Героя» «спрессовалось» в емкую фразу, в которой, во-первых, обнаруживаются лексические совпадения с исходным текстом («золотой век», «виденье»), а во-вторых, сохраняется антитетическая бинарная структура исходного сновидения, связанная с семантическим противопоставлением *золотого века и преступления*.

Возможно, что силовая линия сновидения из «Бесов» инициирует в тексте Ахматовой и иные, более частные образы-детали, не связанные прямо с сюжетом, но соотношенные с глубинной архитектурой текста.

Так, Матреша в видении Ставрогина грозит ему «кулачком» [Достоевский 1998, X, 224]. В послесловии первой части поэмы возникает мотив стука кулаком в окно («Ну, а вдруг как вырвется тема / Кулаком в окно застучит» [Ахматова 2009, 887]). Это совпадение может показаться случайным, однако послесловие предшествует «Глава Четвертая и последняя», где происходит самоубийство героя поэмы. Таким образом, в четвертой главе снова разворачивается комплекс тем, связанных с мотивом самоубийства, которые ранее, во второй главе, были ассоциированы с кодом Достоевского (с видением «золотого века» и «черным преступлением»). В такой проекции выход лирической темы в физическое измерение и ее настойчивый стук в окно может соотноситься с мотивом грозящей кулачком Матрешы. Примечательно, что семантически оба мотива – приход Матрешы и приход Поэмы – инициируются одним и тем же психологическим импульсом – совестью. Так, Ставрогин трактует появление призрака Матрешы как результат угрызений совести (ср. «Это ли называется угрызением совести или раскаянием?» [Достоевский 1998, X, 224]), а повествователь в поэме Ахматовой прямо соотносит написание текста поэмы с мотивом «старой совести» («Это я – твоя старая совесть – разыскала

сожжённую повесть» [Ахматова 2009, 887]).

Таким образом, отсылки к Достоевскому, явные и имплицитные, устанавливают систему глубинных смысловых аналогий между двумя текстами, в перспективе которой семантически соплагаются самоубийство Князева и Матрешы: оба самоубийства вызваны чьей-то роковой волей и соотношены с мотивами вины и совести.

Обсуждение. Выявленные отсылки к романам Достоевского, обнаруженные в поэме, трудно назвать «прямыми цитатами». Очевидно, что речь должна идти о специфическом типе авторской обработки чужого слова. В исследовательской литературе эта проблема уже ставилась. Так, Л. Лосев отмечал, что «<...> для Ахматовой вообще характерно совмещение – прототипов, персонажей, сюжетных положений, это относится и к области интертекста» [Лосев 1992, 148]. Т. Цивьян указывала, что исследователями применительно к творчеству Ахматовой «введено было понятие “соборной” или “перетекающей” цитаты, восходящей не к одному, а одновременно к нескольким источникам или указывающей на некий цитатный архетип» [Цивьян 2001, 162–163].

Словосочетание «цитатный архетип» нам представляется весьма удачным, ибо оно указывает на то, что чужое слово является не просто «цитатой», но становится структуро- и текстообразующим фактором. Однако вопрос о функциях и природе таких «цитатных архетипов» остается открытым. Попытаемся хотя бы в первом приближении подойти к решению этой проблемы.

В реминисцентном комплексе, сопряженном с «Бесами» и «Преступлением и наказанием», общим для всех «чужих» фрагментов является мотив самоубийства, который, проецируясь на реальные жизненные ситуации, оказывается одним из «первичных» мотивов при создании поэмы.

Однако мотив самоубийства в контексте поэмы – это не просто отдельная атомарная единица. Он, являясь элементом, который входит в систему ассоциативных и сюжетных связей, становится центром определенного семантического топоса, стремящегося к сюжетной развертке: «герой А совершает самоубийство из-за героя Б».

С позиции семантического анализа этот топос оказывается целостной конструкцией, которая включает в себя *предикат* («покончить собой») и *актанты*, соотношенные с предикатом (персонаж А и персонаж Б). Мы полагаем, что эта *семантическая структура, имеющая свои корни в реальной жизни, и является механизмом организации интертекста Достоевского, ибо в соответствии с ее логикой происходит сборка «перетекающей цитаты» из романов писателя.*

Так, при обращении к «Бесам» для Ахматовой на первый план выходит глубинный предикат, который и диктует правила отбора элементов. Этот предикат, оказывающийся пунктом сцепления романа Достоевского и поэмы, сама Ахматова обозначила через ключевое словосочетание «самоуб<ийство> Кир<иллова>» [Записные книжки... 1996, 237].

Однако самоубийство, оказываясь ключевым семантическим элемен-

том, притягивает, как мы показали выше, не только отсылки из «Бесов», но и соответствующие образы из «Преступления и наказания». В результате вокруг предиката, обладающего сильной семантической аттракцией, кристаллизуется многомерная цитата, отсылающая на литературном уровне одновременно к трем парам персонажей (Ставрогин – Матреша, Верховенский – Кириллов, Свидригайлов – утонувшая девочка), а на жизненно-биографическом уровне – к коллизии «Глебова-Судейкина – Князев» (и, возможно, – «Ахматова – Линденберг»). Соединительным звеном для всех этих пар становится предикат «покончить собой», который и устанавливает между ними в известной степени эквивалентные отношения.

Таким образом, сам механизм образования полицитаты следующий: устойчивым и инвариантным остается глубинный предикат, а актантные оппозиции, заполняющие места при предикате, оказываются непостоянными, фактически актантные места могут заполниться любыми парами, соотношенными с указанным предикатом.

Подобную технологию работы с чужим словом, на наш взгляд, следует рассматривать не в контексте интертекстуальных штудий, но в более широких рамках трансмиссии культурной традиции.

С.Ю. Неклюдов полагает, что основным механизмом структуризации сообщения в процессе движения культурной традиции являются некие устойчивые фреймы, тяготеющие к однотипности композиционного и сюжетного построения и кочующие из традиции в традицию. Эти структуры исследователь называет текстопорождающими моделями, которые, сохраняясь «в предшествующих текстовых манифестациях традиции», обеспечивают традиции ее непрерывность и задают «новым “сообщениям” адекватные им сюжетные, композиционные, жанровые параметры» [Неклюдов 2016, 19].

Такого рода модели включают в себя постоянный инвариантный компонент, который повторяется в разных текстах, каждый раз наполняясь конкретным содержанием. Этот устойчивый элемент модели исследователь называет «ключевой семой». Важнейшая особенность такой ключевой семы заключается в ее свойстве быть семантическим аттрактором, обладающим «соответствующим “ресурсом притяжения”» [Неклюдов 2016, 20]. Иными словами, ключевая сема как бы структурирует новые сообщения в соответствии с логикой текстопорождающей модели.

Возможно, что в основе выявленного нами «интертекста самоубийства» и лежит подобная текстопорождающая модель. Так, ключевой семой этой модели, притягивающей к себе сходные мотивные ситуации из романов Достоевского, оказывается самоубийство, которое проецируется сразу на несколько контекстов как литературных, так и биографически-личных.

Сходным образом выстраивается и интертекст, связанный со сценой новогоднего бала. Мы указали выше на ряд ранее не замеченных сближений этой сцены с романом «Бесы», однако новогодний бал в поэме содержит отсылки и к другим источникам: к Гофману, к «Пляскам смерти» Блока, к пьесе Уайльда «Саломея», «Маскараду» Лермонтова, «Карнава-

лу» Шумана и др.

И реминисценции из Достоевского, и другие источники сцены новогоднего бала в поэме встроены в определенную модель, задающую сюжетный фрейм «демонического бала», повторяющийся в ряде текстов. Эта нарративная структура, оказываясь своеобразным топосом западной культурной традиции, периодически «текстуализируется», «проявляясь» в разных художественных произведениях. Возникнув в поэме Ахматовой, эта модель притягивает к себе целый комплекс отсылок, встраивая их в заранее данную сюжетную схему.

В связи с вышесказанным необходимо отметить, что мы ни в коем случае не возводим обнаруженные нарративные структуры только лишь к романам Достоевского. Сама Ахматова в «Записных книжках» указывает на то, что для поэмы исключительно важны и «западные претексты», ср.: «Эр Гэ <Р.Н. Гринберг – Л.К. О.Т.> ищет и находит ее <поэмы – Л.К. О.Т.> корни в классической русской литературе. (Пушкин – “Пиковая дама”, Гоголь... Достоевский – “Бесы” и вообще тянет к “Бесам”, не замечая петербургской гофманианы и западные корни, напр<имер>, “Dis aliter visum” Браунинга и “Эл<ьсинорских> террас паррапет” Paul Valery.)» [Записные книжки... 1996, 451].

Несмотря на достаточно определенные отсылки Ахматовой «Поэмы без героя» к западным источникам, нам все же кажется, что вопрос о «первичности» цитат здесь уходит на второй план, уступая место проблеме *структуры топоса*, организующего поле многочисленных реминисценций, которые заполняют «универсальные повествовательные схемы в “силовом поле” определенной идеи» [Неклюдов 2016, 16]. При этом «западные» реминисценции в этом «силовом поле» в большей степени *эксплицитны*, а отсылки к романам Достоевского, напротив, в известной мере *имплицитны* (что, возможно, объясняется их встроенностью в привычный культурный контекст и, как следствие, меньшей «осознанностью»).

Очевидно, автор с такой точки зрения может рассматриваться не просто как творец уникального единичного текста, но как «интерпретатор устойчивых топосов, собранных из различного литературного материала» [Неклюдов 2016, 16]. Актуализация этих топосов в поле авторского сознания ставит вопрос о психологических механизмах такой интерпретации.

Л.К. Долгополов отмечал, что «Достоевский – второй после Пушкина русский писатель, занимавший такое же большое место в духовном мире поздней Ахматовой, что видно и из ее творчества, и из отдельных высказываний» [Долгополов 1981, 454–455].

Эта исключительное положение Достоевского в поэзии Ахматовой провоцирует появление полуосознанных или неосознанных отсылок к его творчеству, что подводит к проблеме *репрезентации «достоевского претекста» в художественном сознании автора*. Мы полагаем, что, вводя реминисценции из романов писателя, Ахматова работает не столько с отдельными текстами Достоевского, сколько с тем сложнейшим семантическим полем, в форме которого «существуют» романы Достоевского в ее

художественном сознании. Так понимаемый интертекст может рассматриваться в двух ракурсах, психологическом и структурном.

С психологической точки зрения очевидно, что ахматовский «метатекст» Достоевского – это отнюдь не объективный коррелят реальных текстов писателя. Исследователями уже было показано, что художественный текст хранится в памяти читателя как сложнейшая система, которая не равна «объективно-идеальному» прототипу, но тесно сцеплена с внутренними импульсами самого читателя. Так, Н.В. Рафикова полагает, что в процессе художественной коммуникации «один и тот же текст способен стимулировать формирование разных структурных типов читательских проекций» [Рафикова 2000, 144]. Говоря иначе, прочитанный и воспринятый текст перерабатывается в соответствии с ценностной иерархией читающего. Таким образом, в переработке значений текста ключевую роль играет **авторская установка**.

С точки зрения структурной организации текст в читательском сознании существует опять же не как реальный текст, точно соответствующий исходному произведению, но в редуцированном, свернутом виде, как «структурированная система опорных пунктов, отражающая свертывание содержания текста в смысловые блоки» [Залевская 2005, 438]. Одним из механизмов свертывания содержания текста становятся **ключевые слова** и **модели ситуации**. При этом именно модель ситуации, полагают исследователи, «влияет на выбор и структурирование поступающей в сознание информации» [Залевская 2005, 438] (см. подробнее: [Рафикова 2000, 154–157]).

В такой перспективе психологическая механика «сборной цитаты» видится следующим образом. **Авторская установка** на развертывание темы самоубийства актуализирует в ассоциативно-семантическом поле, связанном с именем Достоевского, определенные смысловые структуры (**ключевые слова** и **модели ситуации**), имеющие личностную значимость для Ахматовой. При этом авторская интенция здесь выполняет роль своеобразного магнита, который «вытягивает» из семантического поля «нужные» элементы.

Это притяжение может быть и неосознанным, ср. высказывание Ахматовой о текстуальном совпадении со сценой самоубийства Кириллова: «И кто поверит, что я написала это, не вспомнив “Бесов”» [Записные книжки... 1996, 237]. В этом случае подсознательные схождения могут реализовываться не только в прямых цитатах из романов Достоевского, но и в возникновении в тексте поэмы образно-ассоциативных «пучков», которые близко расположены друг относительно друга в указанном семантико-психологическом континууме. Так, в «Главе Третьей», по-видимому, проявляется «часть» этого семантического поля, включающая в себя ключевые слова «Петербург», «Достоевский», «бесноватость»:

И царицей Авдотьей заклать,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман [Ахматова 2009, 885].

Мотив бесноватости появлялся и чуть ниже, в пределах того же текстового целого («...И беснуется, и не хочет / узнавать себя человек» [Ахматова 2009, 885]). Возможно, «бесноватость» вкупе с другими ключевыми словами, репрезентирующими «поле Достоевского» в творческом сознании Ахматовой, ассоциативно инициирована названием романа «Бесы».

Таким образом, фрагменты, попадающие в силовое поле авторской установки, могут быть двух видов: общие нарративные структуры, целостно выражающие модели ситуации, и отдельные предметные образы, реализующиеся в тексте как опорные ключевые слова.

В качестве нарративных моделей, связанных с романами Достоевского, в поэме Ахматовой выступают ситуации «демонического бала» и «самоубийства». При этом данные паттерны осложняются «частными» предметными образами и мотивами, кажется, прямо восходящими к текстам Достоевского («развязка», «сон», «фрак», «кулачонок», «золотой век» и проч.). Основная особенность таких ключевых деталей заключается в том, что они находятся в контекстуальной близости друг с другом и включаются в общую нарративную модель. С точки зрения традиции и интертекста эта контекстуальная близость может указывать на их внутреннюю семантическую родственность и принадлежность к одному «генотексту», а с точки зрения психологии творчества это «рядоположение» может свидетельствовать о включенности этих элементов в одно индивидуально-авторское семантическое поле.

Таким образом, творческое сознание Ахматовой актуализирует не столько конкретные цитаты из романов Достоевского, сколько определенные, нарративно-организованные участки индивидуального «мифа» о Достоевском. Этот миф структурно представлен через совокупность целостных топосов, или моделей ситуации, соотношенных в свою очередь с рядом ключевых деталей. Модели ситуации, с помощью которых репрезентируется текст в сознании читателя, по-видимому, соответствуют «текстопорождающим моделям», с которыми, как считает С.Ю. Неклюдов, связывается трансмиссия культурной традиции. Возможно, что склонность человеческой психики к целостному «модельному» восприятию информации обеспечивает механизм развития культурной традиции и лежит в основе движения ее морфологических элементов. В поэме Ахматовой, теснейшим образом, связанной, с одной стороны, с культурой Серебряного века, а с другой стороны, репрезентирующей подспудные движения авторской мысли, – эта творческая психологическая механика видна особенно отчетливо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории / Сост., общая ред. Крайневой Н.И.; предисл., коммент. Крайневой Н.И., Тамонцевой Ю.В. СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. 1487 с.
2. Долгополов Л.К. Достоевский и Блок в «Поэме без Героя Ахматовой» // В мире Блока. М.: Советский писатель, 1981. С. 454–480.
3. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 20 т. М.: ТЕРРА, 1998.
4. Залевская А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст. М.: Гнозис, 2005. 543 с.
5. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. 850 с.
6. Козубовская Г.П. А. Ахматова и Ф. Достоевский. Заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник Барнаульского государственного университета. 2002. №2. С. 87–94.
7. Крайнева Н.И., Тамонцева Ю.В. К творческой истории «Поэмы без Героя» // Ахматова А. Поэма без Героя, Проза о Поэме, наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Сост., общая ред. Крайневой Н.И.; предисл., коммент. Крайневой Н.И., Тамонцевой Ю.В. СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. С. 13–163.
8. (а) Левкиевская Е.Е. Наоборот // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 364–367.
9. (б) Левкиевская Е.Е. Переворачивание предметов // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 679–681.
10. Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский // Звезда. 1992. №8. С. 148–155.
11. Неклюдов С.Ю. Темы и вариации. М.: Индрик, 2016. 520 с.
12. Рафикова Н.В. Психолингвистическое исследование процессов понимания текста: дис. ... д. филол. н.: 10.02.19. Тверь, 2000. 346 с.
13. Тименчик Р.Д. Рижский эпизод в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. №2. С. 113–121.
14. Цивьян Т.В. «Поэма без Героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст – читатель») // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 159–169.
15. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1–2. М.: Время, 2013.
16. Шестакова Е.А. Ахматова и Достоевский (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1994. С. 335–354.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kozubovskaya G.P. A.A. Akhmatova i F. Dostoyevskiy. Zаметki k teme. Stat'ya

1. “Pavlovskiy tekst” [A.A. Akhmatova and F. Dostoevsky. Notes to the Topic. Article 1. “Pavlovsky Text”]. *Vestnik Barnaul'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 2002, no. 2, pp. 87–94. (In Russian).

2. Losev L. “Strashnyy peyzazh”: marginalii k teme Akhmatova / Dostoyevskiy [“Terrible Landscape”: Marginals to the Theme of Akhmatova / Dostoevsky]. *Zvezda*, 1992, no. 8, pp. 148–155. (In Russian).

3. Timenchik R.D. Rizhskiy epizod v “Poeme bez Geroya” Anny Akhmatovoy [Riga Episode in Anna Akhmatova’s “Poem without a Hero”]. *Daugava*, 1984, no. 2, pp. 113–121. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Dolgopolov L.K. Dostoyevskiy i Blok v “Poeme bez Geroya” Akhmatovoy [Dostoevsky and Blok in Akhmatova’s “Poem without a Hero”]. Mikhailov A., Lesnevskiy S. (Eds.). *V mire Bloka* [In the World of Blok]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1981, pp. 454–480. (In Russian).

5. Krayneva N.I., Tamontseva Yu.V. K tvorcheskoy istorii “Poemy bez Geroya” [Toward the Creative History of “Poem without a Hero”]. Krayneva N.I., Filatova O.D. (Eds.). *Anna Akhmatova. Poema bez Geroya, Proza o Poeme, Nabroski baletnogo libretto: materialy k tvorcheskoy istorii* [Anna Akhmatova. Poem without a Hero. Prose about the Poem. Sketches of Ballet Libretto: Materials for Creative History]. St. Petersburg, “Mir” Publ., 2009, pp. 13–163. (In Russian).

6. (а) Levkievskaya Ye.Ye. Naoborot [On the Contrary]. Tolstoy N.I. (ed.). *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 2004, pp. 364–367. (In Russian).

7. (б) Levkievskaya Ye.Ye. Perevorachivaniye predmetov [Turning Objects]. Tolstoy N.I. (ed.). *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 2004, pp. 679–681. (In Russian).

8. Shestakova Ye.A. Akhmatova i Dostoyevskiy (k postanovke problemy) [Akhmatova and Dostoevsky (to the Problem Statement)]. *Novyye aspekty v izuchenii Dostoyevskogo* [New Aspects in the Study of Dostoevsky]. Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 335–354. (In Russian).

9. Tsiv'yan T.V. “Poema bez Geroya” Anny Akhmatovoy (nekotoryye itogi izucheniya v svyazi s problemoy “tekst – chitatel'”) [Anna Akhmatova’s “Poem without a Hero” (Some Results of Studying in Connection with the Problem “Text – Reader”)]. Tsiv'yan T.V. *Semioticheskiye puteshestviya* [Semiotic Travels]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2001, pp. 159–169. (In Russian).

(Monographs)

10. Neklyudov S.Yu. *Temy i variatsii* [Themes and Variations]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 520 p. (In Russian).

11. Zallevskaya A. *Psikholingvisticheskiye issledovaniya. Slovo. Tekst*

[Psycholinguistic Research. Word. Text]. Moscow, Gnosis Publ., 2005. 543 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Rafikova N.V. *Psikholingvisticheskoye issledovaniye ponimaniya teksta* [Psycholinguistic Study of the Processes of Understanding the Text]. PhD Thesis. Tver, 2000. 346 p. (In Russian).

Кихней Любовь Геннадьевна, Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор. Заведующая кафедрой истории журналистики и литературы. Область научных интересов: акмеизм как художественная система; поэзия А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева; поэзия и проза XX века в онтологическом, мифопоэтическом и коммуникативно-жанровом аспектах.

E-mail: lgkikhney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Темиршина Олеся Равильевна, Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры истории журналистики и литературы. Область научных интересов: поэтика, поэтическая семантика, семиотика, лингвистика текста, психолингвистика.

E-mail: olesja@temirshina.ru

ORCID ID: 0000-0003-0127-6044

Lyubov G. Kikhney, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature. Research interests: acmeism as an artistic system; poetry of A. Akhmatova, O. Mandelstam, N. Gumilyov; poetry and prose of the 20th century in ontological, mythopoetic and communicative genre aspects.

E-mail: lgkikhney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Olesya R. Temirshina, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov.

Doctor of Philology, Associate Professor. Professor at the Department of Journalism History and Literature. Research interests: poetics, poetic semantics, semiotics, text linguistics, psycholinguistics.

E-mail: lgkikhney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

О.В. Евдокимова (Санкт-Петербург)

**ВОСКРЕШАЕМОЕ ЗРЕНИЕ: К ТЕЛЕОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОЙ
ПОЭТИКИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

Аннотация. С опорой на историю изучения визуального в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (труды А.Б. Криницына, Е.Г. Новиковой, Н.М. Перлиной, Д.В. Токарева и др.) выявлено и обозначено актуальное проблемное поле, сложившееся в итоге длительных и разнонаправленных исследований: противоречие визуальных образов различной природы и целостность произведения писателя; первосущность зрения, его познавательная «разрешающая оптика», концепция взгляда в свете взаимовлияния романских тем прекрасного, веры, «умения взглянуть»; показана необходимость анализа романа в аспекте его телеологической устремленности. В статье установлена обусловленность визуальной поэтики романа «Идиот» темой Евангелия от Иоанна – «...чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы». Окончание стиха 39-го несколько раз отмечено и выделено Достоевским в его личном экземпляре Нового Завета. Это говорит о постоянном внимании писателя к парадоксально оформленному смыслу темы. Проанализирован глубинный диалог слова и изображения, в процессе которого слово в тексте Достоевского наделяется функциями и качествами видящего, зреющего, а изображение – очевидного, представленного взору, т.е. говорящего. В этом аспекте дана интерпретация последних сцен знаменитого финала романа. Парадоксальность как свойство евангельского повествования о даровании зрения слепорожденному наследуется текстом писателя и служит основанием для воплощения авторской интенции, побуждающей читателя оказаться в ряду «невидящих», прозревших. Конечные цели визуальной поэтики (воскрешаемое зрение) определяют «событие бытия» (М.М. Бахтин) в романе «Идиот».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; роман «Идиот»; Евангелие от Иоанна; тема дарования зрения; визуальная поэтика; «событие бытия».

O.V. Evdokimova (St. Petersburg)

**Reanimated Vision: To the Teleology of the Visual Poetics in
Dostoevsky's Novel "Idiot"**

Abstract. Based on the history of studies of visual aspects in Dostoevsky's novel "Idiot" (works by A. Krinitsyn, E. Novikova, N. Perlina, D. Tokarev etc.) the author revealed and outlined the actual problematic area, which formed due to long-term diverse research: contradiction of visual images of different nature and author's work integrity; fundamental nature of vision, concept of glance in connection with the interinfluence of the novel's themes, such as beauty, faith, "ability to take a look at something"; the necessity to analyse the novel from the point of view of its teleological inclination was shown. The article reveals dependence between the visual poetics of the novel "Idiot"

and the Gospel of John: "...that they which see not might see; and that they which see might be made blind." The author analysed the profound dialog between word and image, in which the word in Dostoevsky's text gains functions and characteristics of someone seeing, perceiving, while the image – of someone evident, open to a glance, i.e. a speaker. From this point the last scenes of the famous final pages of the novel are interpreted. Paradoxical features, as a characteristic feature of the evangelic narrative about bestowal of ability to see on someone born blind, are taken over by the author's text and become the foundation on which the author's intention is fulfilled urging the reader to become a part of "unseeing", those who recovered their sight. Final goals of the visual poetics (reanimated vision) determine "event of being" (M.M. Bakhtin) in the novel "Idiot".

Key words: F.M. Dostoevsky; novel "Idiot"; the Gospel of John; theme of bestowal of ability to see; visual poetics; "event of being".

Пытаясь понять «механизм» взаимодействия, взаимосвязи героев в романе «Идиот», А.Б. Криницын назвал созданный Достоевским тип отношений «визуальным» [Криницын 2001, 170–205].

«В конечном итоге непрерывные "вглядывания" героев друг в друга начинают целиком определять их взаимоотношения, а также восприятие ими действительности в целом» [Криницын 2001, 174], – считал исследователь, анализируя Мышкина «как визионера», «мышление видениями», картины, описанные в романе и играющие «роль мистико-философского подтекста» [Криницын 2001, 180].

В последние двадцать лет изучение образов визуального в романе «Идиот» постоянно расширяется. Исследуется экфрасис картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» [Димитриев, Кибальник, Тарасова 2020, 569–579; Токарев 2013, 61–109], установлен экфрасический сюжет, имеющий в основе пять картин, фиксирующих визуальное полотно Достоевского [Новикова 2016]. Труд Н.М. Перлиной «Тексты-картины и экфрасисы в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"» побуждает говорить о романе-экфрасисе [Перлина 2017].

В книге современного поэта, филолога, богослова О.А. Седаковой «Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте» [Седакова 2016], вышедшей из печати в 2016 г., одной из главных является тема видения, зрения в их существе, первоначалах. Следуя за размышлениями О.А. Седаковой, Е.С. Бондаренко в работе «Тема зрения и взгляда в романе Ф.М. Достоевского "Идиот" в свете актуальных теорий визуального (М. Мерло-Понти, О.А. Седакова)» [Бондаренко 2017] только в первой части текста обнаружила 201 фрагмент, в котором присутствует или развивается тема зрения. Приведем некоторые данные статистического анализа: «"Глаза" (64), "видеть" (59), "увидеть" (22), "видывать" (4), "свидетель" (4), "видеться" (1), "повидаться" (1), "предвидеть" (1), "смотреть" (59), "посмотреть" (21), "рассматривать" (11), "всматриваться" (3), "осматриваться" (3), "подсматривать" (1), "засматривать" (1), "взгляд" (40), "взглянуть" (18), "всматриваться" (36), "глядеть" (33) <...>» [Бондаренко 2017, 15].

Природа, специфика зрения в их проекции на тип изображения – актуальная тема современной гуманитарной науки [Ямпольский 2019]. В исследованиях, посвященных изучению творчества Достоевского, сложилось представление об ориентации его произведений на различные типы изображения: роман «Идиот» – на картинный, роман «Бесы», повесть «Кроткая» – на зримость жеста [Отева 2019].

Каждый этап изучения визуальной поэтики романа «Идиот» ставит все более сложные проблемы. Обозначим назревшие: есть ли в тексте Достоевского «конфликт» между иконописным и картинным способами изображения; права ли Н.М. Перлина в том, что для писателя важен только экфрасис – «способ словесной передачи полных "жизненности" образных представлений...» [Перлина 2017, 32]; нужно ли говорить именно о противоречии между визуальными образами разной природы и порядка, если иметь в виду феномен зрения, глубину взаимосвязи (синтеза в противоречии) между словом и изображением, взаимовлияние романских тем взгляда, прекрасного, веры?

О том, каковы возможные пути воплощения прекрасного, Достоевский так писал С.А. Ивановой, размышляя о своем романе: «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уже конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он все чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного)» [Достоевский 1988–1996, XV, 343–344].

Если понимать роман как визуальный и акцентировать в письме автора повествования о князе Мышкине темы «воплощения», «появления», то нельзя не связать образ прекрасного в произведении с одной из константных тем Евангелия от Иоанна – темой дарования зрения. Евангельские «отражения» в романе «Идиот» постоянно находятся в поле зрения ученых-филологов [Соломина-Минихен 2016; Тихомиров 2012], но не тема дарования зрения в ее соотношении с визуальной поэтикой текста.

Самым парадоксальным повествованием, развивающим в Евангелии данную тему, будет рассказ о том, как был исцелен человек, слепой от рождения.

Парадоксально, т.е. противоречит «"доксе" – <...> господствующему, общепринятому мнению, ожиданию» [Шмид 2001, 9], в этом повествовании все. Прежде всего то, что человек слеп от рождения «для того, чтобы на нем явились дела Божии» [Ин. 9:3], «доколе Я в мире, Я – свет миру» [Ин. 9:5]. Глаза слепца были сделаны из «брения» и «плюновения», умывшись в купальне Силоам – «Посланный», слепорожденный стал «зрячим», «прозревшим» – верным.

«Прозревший» ничего не объясняет, не пытается понять, он все знает: «...был слеп, а теперь вижу» [Ин. 9:25]. Зрение здесь безусловно, оно просто есть, как и вера: «Иисус, услышав, что выгнали его вон, и найдя его, сказал ему: ты веруешь ли в Сына Божия? Он отвечал и сказал: а кто Он, Господи, чтобы мне веровать в Него? Иисус сказал ему: и видел ты Его, и

Он говорит с тобою» [Ин. 9:35–37]. Подчеркнем путь узрения: «видел» и «говорит».

Пришествие Спасителя подано в повествовании как пришествие на суд, парадоксальность цели прихода для бытового сознания почти неизъяснима: «...чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы» [Ин. 9:39]. О характерной «библейской парадоксальности» писал С.С. Аверинцев, в частности в исследовании «Поэтика ранневизантийской литературы» [Аверинцев 1997]. В повествовании о даровании зрения слепорожденному это свойство является структурирующим.

«Событие бытия» (М.М. Бахтин) в романе «Идиот» и совершается в столкновении видящих и невидящих, в усилиях автора побудить к прозрению, поэтому в едином интенциональном, реминисцентном поле находятся герои и читатель. Покажем это, воспользовавшись герменевтическим принципом – представить целое по его части.

Один из локусов текста, в котором концентрированно вспоминаются темы евангельского повествования о даровании зрения слепорожденному, – главы V–VIII первой части (Мышкин у Епанчиных), сцены, показывающие, представляющие героя.

В начале главки пятой о глазах сказано так, что читатель провоцируется обратить внимание на тему зрения, взгляда. Сообщение генерала Епанчина о возможном знакомстве с Мышкиным вызвало у Елизаветы Прокопьевны реакцию, к которой она прибегала «в крайних случаях»: «чрезвычайно выкатила глаза», «в глубочайшем изумлении стала опять перекачивать глаза с дочерей на мужа и обратно» [Достоевский 2013–2020, VIII, 50].

Спрашивая князя, с которым, по словам Ивана Федоровича, «можно еще в жмурки играть» [Достоевский 2013–2020, VIII, 50], генеральша не сводила с него глаз, за завтраком усадила против себя, чтобы «смотреть», рассматривать.

Тема зрения, по мере движения повествования, развивается разветвленно. То, что князь – «вовсе не идиот», не узнали, а узрели: «...я давно это вижу» [Достоевский 2013–2020, VIII, 54]. От крика осла в голове Мышкина именно «прояснило», введено слово, связанное с ясностью, со светом. Князь побуждается рассказать, как он «выучился глядеть» [Достоевский 2013–2020, VIII, 56] за границей. Так вводится тема сюжета для картины, который и определен умением «взглянуть».

«Взглянуть не умею» [Достоевский 2013–2020, VIII, 56] – слова «художницы» Аделаиды и ответ на них «совершенного ребенка» Елизаветы Прокопьевны – легко узнаваемая реминисценция евангельского повествования о даровании зрения слепорожденному: «Да что вы загадки-то говорите? ничего не понимаю! – перебила генеральша: – как это взглянуть не умею? Есть глаза, и гляди. Не умеешь здесь взглянуть, так и за границей не выучишься. Лучше расскажите-ка, как вы сами-то глядели, князь» [Достоевский 2013–2020, VIII, 56]. Для того, чтобы уметь взглянуть, просто нужны глаза. Евангельский смысл такого условия: иметь глаза, глядеть – быть верным, прозревшим. Закономерна в этом отношении следующая главка

повествования, которая завершается прозрением – узрением прекрасных лиц сестер Епанчиных и Елизаветы Прокопьевны, т.е. воплощением их.

В картине, которую Мышкин предлагает нарисовать Аделаиде, приговоренный к казни показан тоже как прозревающий: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и – *всё знает*. (Курсив автора – О. Е.). Крест и голова – вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, – все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина» [Достоевский 2013–2020, VIII, 63].

Этот текст в науке о Достоевском изучается как «полный экфрасис» [Новикова 2016, 60], но классическое определение экфрасиса противоречит данному положению. Н.В. Брагинская показала, что в экфрасисе словесному описанию обязательно предшествует изображение (картина, скульптура, архитектурное произведение): «Мы называем так (экфрасисом – О. Е.) только описания произведений искусства... <...> И, наконец, мы называем экфразой описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений» [Брагинская 1977, 264].

В романе «Идиот» картина создана только словом, способностью глядеть, реализованной в слове. Живописное изображение не предшествует здесь слову, визуальный образ возникает из дара слова, из дара зреть и являть в слове.

Определенно названо то, что нужно нарисовать на картине: эшафот, последнюю ступень, ступившего на нее преступника, лицо его, священника, крест, синие губы... Обозначены планы изображения: «как бы на третьем плане», сказано, чтобы все это было «видно». Собственно же картину, ее центр, визуальный смысл образуют слова «крест» и «голова». Первосмысл взгляда конкретно обозначен и не объяснен: «...глядит, и – *все знает*». Эта формула отсылает к смыслам евангельского повествования о даровании зрения слепорожденному – «был слеп, а теперь вижу», иначе нельзя понять, что же знает ступивший на последнюю ступень и что же значит «все».

Изображение (картинное) обращено здесь к природной способности видения, к тому, что очевидно; невыразимое же заключено в слове («глядит, и – все знает»), подчеркнута неразрывность глядения и глубинного знания, т.е. дар прозрения, тайнозрения. Цель парадоксальной связи слова и изображения – создать событие и «форму события» (М.М. Бахтин), при созерцании которых «невидящие видели, а видящие стали слепы» [Ин. 9:39].

В евангельском повествовании о даровании зрения слепорожденному Достоевский разными способами отметил (отчеркнул карандашом, ногтем справа, знаком NB) многие стихи (2, 3, 4, 25, 34, 39, 40, 41). «Окончание стиха 39-го дважды отчеркнуто карандашом и отмечено знаком NB» [Тихомиров 2010, 317], – показал Б.Н. Тихомиров, говоря об отражениях

евангельского слова в текстах писателя. Для комментария в данном аспекте ученый предложил фрагмент только из романа «Братья Карамазовы»: «“Вот из толпы восклицает старикъ, слѣпой съ детских лет: “Господи, исцели меня, да и я Тебя узрю”, и вот какъ бы чешуя сходить с глаз его и слѣпой Его видеть”» [Тихомиров 2010, 317]. В романе «Идиот» темы видящих и слепых, невидящих и узревших активны на протяжении развития повествования в целом. Среди локусов текста, в которых темы выражены концентрированно, кроме уже проанализированного нами, – именины Настасьи Филипповны, начало второй части («глаза» Рогожина – крик Мышкина «Парфен, не верю!»), экфрасис картины Ганса Гольбейна, встреча соперниц, финал.

В двух последних абзацах знаменитого финала романа повествование последовательно и настойчиво развивает тему невидящих и видящих в сложном диалоге слова и изображения: «Когда Рогожин затих (а он вдруг затих), князь тихо нагнулся к нему, уселся с ним рядом и с сильно бьющимся сердцем, тяжело дыша, стал его рассматривать» [Достоевский 2013–2020, VIII, 559]. Тема «головы» и «креста», возникшая при описании картины для Аделаиды, в этом фрагменте повествовательно развернута, но текст также организован «умением» героя «взглянуть». Завершение абзаца отсылает не только к словесной картине, созданной Мышкиным в первой части, но и к первосмыслу зрения, сформулированному там: «Между тем совсем рассвело; наконец он прилег на подушку, как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...» [Достоевский 2013–2020, VIII, 560].

«Всё» может знать здесь уже не герой, а читатель – «невидящий», если он умеет «взглянуть» не так, как глядели вошедшие утром в дверь люди, зрители казни на картине для Аделаиды, те, кто не мог понять, почему и как даровано зрение слепорожденному. Закономерно, что последний абзац романа «Идиот», начинающийся словами «по крайней мере, когда» и завершающийся приговором «Идиот», оформлен как картина вполне в логике аналитического реализма. Обозначены рама картины (проем двери) предмет изображения (убийца, князь, сидящий «на подстилке»). Видят это вошедшие люди («видящие»). Дана оценка увиденного в ракурсе врача. Своей визуальной конкретностью и однозначностью этот текст (о слепцах) подчеркивает глубину прозрения – верности, воплощенную в предшествующей словесной картине.

Формы взаимодействия слова и изображения в повествовании Достоевского, парадоксальность их функций, когда слово визуализирует, делает видимым, обращено к пониманию, а изображение говорит, объясняет, – все это направлено к цели воскресить умение «взглянуть». Если задаться вопросом, что же именно могли узреть вошедшие в дверь, то на основе текста может быть дан только один ответ: «Князь сидел подле него (Рогожина – О. Е.) неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах

крика или бреда больного, спешил провести дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его» [Достоевский 2013–2020, VIII, 560]. Для «невидящих» свет верности, визуализированный в этих словах, резко контрастирует с очевидностью приговора – «Идиот». Финал романа, возвращая читателя к первой части, побуждает вспомнить слова Настасьи Филипповны, обращенные к князю Мышкину: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» [Достоевский 2013–2020, VIII, 163].

Прозревший в евангельском повествовании именуется не только слепцом, слепорожденным, а именно «человеком» [Ин. 9:1–41] исцеленным. В романе «Идиот» подобная авторская интенция направлена не только на героя, но и на читателя в стремлении подтолкнуть его к видению. В этом тексте в большей мере, чем в любом другом произведении Достоевского, автор устремлен к «снятию безопасной дистанции между героем и читателем: последний втянут в круг вопросов, ответы на которые невозможно отложить, они предъявлены к разрешению в едином времени текста и действия» [Исупов 2016, 88].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: CODA, 1997. 343 с.
2. Бондаренко Е.С. Тема зрения и взгляда в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» в свете актуальных теорий визуального (М. Мерло-Понти, О.А. Седакова): выпускная квалификационная работа бакалавра. СПб., 2017. 92 с.
3. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
4. Димитриев В.М., Кибальник С.А., Тарасова Н.А. Примечания («Идиот») // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 35 т. Т. 9. СПб.: Наука, 2020. С. 436–864.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1988–1996.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2013–2020.
7. Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282–306.
8. Исупов К. Метафизика Достоевского. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 199 с.
9. Криницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 170–205.
10. Новикова Е.Г. «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Томск: Изд-во ТомГУ, 2016. 244 с.
11. Отева К.Н. Поэтика жеста в повести Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Studia Rossica Gedanensia. 2019. № 6. С. 118–124.
12. Перлина Н. Тексты-картины и экфразисы в романе Достоевского «Идиот».

СПб.: Алетея, 2017. 288 с.

13. Седакова О. Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. 118 с.

14. Соломина-Минихен Н.Н. О влиянии Евангелия на роман Достоевского «Идиот». СПб.: Скифия, 2016. 231 с.

15. Тихомиров Б. Христология Достоевского // Тихомиров Б. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 28–21.

16. Тихомиров Б.Н. Отражение Евангельского слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию // Евангелие Достоевского. Исследования. Материалы к комментарию. М.: Русский Мир, 2010. С. 63–469.

17. Токарев Д. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна – Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля – Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 61–109.

18. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНА ПРЕСС, 2001. С. 9–16.

19. Ямпольский М. Изображение. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 413 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Oteva K.N. Poetika zhesta v povesti F.M. Dostoyevskogo “Krotkaya” [Poetics of Gesture in the Story “The Meek One”]. *Studia Rossica Gedanensia*, 2019, no. 6, pp. 118–124. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Braginskaya N.V. Ekfrasis kak tip teksta (K probleme strukturnoy klassifikatsii) [Ephrasis as a Type of Text (Towards a Structural Classification Problem)]. *Slavyanskoje i balkanskoje yazykoznanije. Karpato-vostochnoslavyanskiye paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpatho-East Slavic Parallels. Structure of the Balkan Text]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russian).

3. Dimitriyev V.M., Kibal’nik S.A., Tarasova N.A. Primechaniya (“Idiot”) [Notes (“The Idiot”).] *Dostoyevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Collected Works and Letters]: in 35 vols. Vol. 9. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2020, pp. 436–864. (In Russian).

4. Ivanov V.I. Dostoyevskiy i roman-tragediya [Dostoevsky and Tragedy Novel]. Ivanov V.I. *Rodnoye i vselenskoye* [Native and Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 282–306. (In Russian).

5. Krinitsyn A.B. O spetsifike vizual’nogo mira u Dostoyevskogo i semantike “videniy” v romane “Idiot” [On the Specificity of Dostoevsky’s Visual World and the Semantics of “Visions” in “The Idiot”]. *Roman F.M. Dostoyevskogo “Idiot”: sovremen-*

noye sostoyaniye izucheniya [F.M. Dostoevsky’s novel “The Idiot”: The Current State of Study]. Moscow, Naslediye, 2001, pp. 170–205. (In Russian).

6. Tikhomirov B.N. Khristologiya Dostoyevskogo [Dostoevsky’s Christology]. Tikhomirov B.N. “...*Ya zanimayus’ etoy taynoy, ibo khochu byt’ chelovekom*». Stat’i i esse o Dostoyevskom [“...I am Engaged in This Mystery, because I Want to Be a Man”. Articles and Essays about Dostoevsky]. Saint-Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2012, pp. 28–91. (In Russian).

7. Tikhomirov B.N. Otrazheniye Evangel’skogo slova v tekstakh Dostoyevskogo. Materialy k kommentariyu [Reflection of the Gospel’s Word in Dostoevsky’s Texts. Materials for Commentary]. *Evangel’iye Dostoyevskogo. Issledovaniya. Materialy k kommentariyu*. [The Gospel of Dostoevsky. Researches. Materials for the Comment]. Moscow, Russkiy Mir Publ., 2010, pp. 63–469. (In Russian).

8. Tokarev D. Deskriptivnyy i narrativnyy aspekty ekfrasisa (“Mertvyy Khristos” Gol’beyna – Dostoyevskogo i “Sikstinskaya Madonna” Rafaelya – Zhukovskogo) [Descriptive and Narrative Aspects of Ekphrasis (“The Body of the Dead Christ” of Holbein the Younger – Dostoevsky and “Sistine Madonna” of Raphael – Zhukovskiy)]. *Nevyrazimo vyrazimoye”: ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual’nogo v khudozhestvennom tekste* [“Inexpressibly Expressible”: Ekphrasis and Problems of Visual Representation in an Artistic Text]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2013, pp. 61–109. (In Russian).

9. Shmid V. Zаметки о парадоксе [Notes on the Paradox]. *Paradoksy russkoy literatury* [Paradoxes of Russian Literature]. Saint-Petersburg, INA PRESS Publ., 2001, pp. 9–16. (In Russian).

(Monographs)

10. Averintsev S. *Poetika rannevizantiyskoy literatury* [Poetics of Early Byzantine Literature]. Moscow, CODA Publ., 1997. 343 p. (In Russian).

11. Isupov K. *Metafizika Dostoyevskogo* [Metaphysics of Dostoevsky]. Moscow, Saint-Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 199 p. (In Russian).

12. Novikova E.G. “*Nous serons avec le Christ*”. *Roman F.M. Dostoyevskogo “Idiot”* [“Nous serons avec le Christ”. Dostoevsky’s novel “The Idiot”]. Tomsk, Tomsk University Pub., 2016. 244 p. (In Russian).

13. Perlina N. *Teksty-kartiny i ekfrasisy v romane Dostoyevskogo “Idiot”* [Picture-Texts and Ekphrasis in Dostoevsky’s Novel “The Idiot”]. Saint-Petersburg, Aleteyya Publ., 2017. 288 p. (In Russian).

14. Sedakova O. *Puteshestviye s zakrytymi glazami. Pis’ma o Rembrandte* [A Journey with Eyes Closed. Letters about Rembrandt]. Saint-Petersburg, Izdatel’stvo Ivana Limbakha Publ., 2016. 118 p. (In Russian).

15. Solomina-Minikhenn N.N. *O vliyaniy Evangel’iya na roman Dostoyevskogo “Idiot”* [On the Influence of the Gospel on Dostoevsky’s Novel “The Idiot”]. Saint-Petersburg, Skifiya Publ., 2016. 231 p. (In Russian).

16. Yampol’skiy M. *Izobrazheniye* [The Image]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2019. 413 p. (In Russian).



Евдокимова Ольга Владимировна, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы. Область научных интересов: история русской литературы, мнемоническая поэтика, проблемы взаимодействия слова и изображения в русской культуре, творчество Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, иконопись.

E-mail: odnodum8@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2558-1297

Olga V. Evdokimova, The Herzen State Pedagogical University of Russia.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Russian Literature. Research interests: history of Russian literature, mnemonic poetics, problems of interaction of word and image in Russian literature, works of N.S. Leskov and F.M. Dostoevsky, icon painting.

E-mail: odnodum8@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2558-1297



Е.В. Кузнецова (Москва)

ОБРАЗ СВЯТОЙ ТЕРЕЗЫ АВИЛЬСКОЙ В ЖЕНСКОЙ ЛИРИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. *Статья вторая**

Аннотация. Во второй части работы исследованы отражения образа Терезы Авильской в лирике А. Герцык, М. Цветаевой и З. Гиппиус, каждая из которых по-своему интерпретировала самые известные эпизоды из жизнеописания испанской монахини. Видение о пронзении тела (сердца) святой огненным копьем, ознаменовавшее собой акт Богосупружества, становится художественным примером для решения религиозных и гендерных противоречий эпохи Серебряного века: создание личностного и эмоционально-окрашенного отношения к Богу (новая религиозность) и осмысление пары Тереза – Христос в качестве идеального союза мужского и женского начала, который можно рассматривать как альтернативу союзу «Прекрасная Дама (София) – Рыцарь (Поэт)», созданному в «мужской» лирике русского символизма. Герцык описывает любовь к Богу как томление духа, как высшее мистическое общение, дарующее право писать. Цветаева отрицает мистическую любовь к Христу, противопоставляя ей полную творческую самореализацию. Для Гиппиус история жизни испанской святой была важна в свете ее философии любви, в качестве примера единства Духа и Плоти, доказывающего возможность обретения на земле высшей любви и веры до полного взаимослияния человека с Абсолютом. В особой близости к Богу русские поэтессы видят источник и оправдание своей творческой деятельности. Они избранницы Христа, и это придает легитимность их текстам. Поэтическое призвание становится формой религиозного подвижничества, а переосмысленное монашество в миру – идеалом напряженной внутренней жизни и духовного роста.

Ключевые слова: А. Герцык; М. Цветаева; З. Гиппиус; женская лирика; святая Тереза Авильская; католический мистицизм; Богосупружество.

E. V. Kuznetsova (Moscow)

The Image of Saint Teresa of Avila in the Female Lyrics of the Silver Age. Article 2**

Abstract. In the second part of the paper, we investigate the reflections of the image of Teresa of Avila in the lyrics of A. Herzyk, M. Tsvetaeva and Z. Gippius, each of whom transformed the most famous episodes from the life of a Spanish nun in their own way. The vision of piercing the body (heart) of a saint with a fiery spear, which marked an act of God-Marriage, becomes an artistic example for solving religious and gender

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19–78–10100).

contradictions of the Silver Age era: creating a personal and emotionally-colored attitude to God (new religiosity) and understanding the pair Teresa – Christ as an ideal union of masculine and feminine, which can be considered as an alternative to the union of a Beautiful Lady (Sofia) – Knight (Poet), created in the «male» lyrics of Russian symbolism. Herzyk describes the love of God as a yearning of the spirit, as the highest mystical communication that grants the right to write. Tsvetaeva denies mystical love for Christ, contrasting it with full creative self-realization. For Gippius, the life story of the Spanish saint was important in the light of her philosophy of love, as an example of the unity of Spirit and Flesh, proving the possibility of finding genuine love and sincere faith to the full mutual union of man with the Absolute. In their special closeness to God Russian poetesses see the source and justification of their creative activity. They are the chosen ones of Christ, and this gives legitimacy to their texts. The poetic vocation becomes a form of religious asceticism, and the reinterpreted monasticism in the world becomes an ideal of intense inner life and spiritual growth.

Key words: A. Herzyk; M. Tsvetaeva; Z. Gippius; female lyrics; St. Teresa of Avila; Catholic mysticism; God-marriage.

В первой части нашей статьи мы освятили основные пути проникновения образа святой Терезы в русскую поэзию и его значение для творчества Елизаветы Дмитриевой (Черубины де Габриак), создавшей модернистскую интерпретацию личности монахини из Авилы и вписавшей ее в собственный личностный миф.

Духовный опыт испанской подвижницы оказался притягательным и для современницы Дмитриевой Аделаиды Герцык. Некоторые биографические факты красноречиво говорят в пользу того, обе талантливые русские поэтессы задумывались о монашестве. В детстве и молодости девушки были болезненны, не отличались красотой, имели физические недостатки (Дмитриева – хромоту, а Герцык – тугоухость со временем приведшую к почти полной глухоте). Возможно, обе в юности сомневались в собственной привлекательности и в возможности обрести семейное счастье. И та и другая зачитывались духовной литературой, религиозными сочинениями и романами Ж.-К. Гюисманса, раскрывающими историю европейского католичества и описывающими путь обращения декадента к вере. В своей «Автобиографии» Дмитриева пишет: «Я – младшая, очень болезненная, с 7 до 16 лет почти все время лежала – туберкулез костей, и легких. Все до сих пор, до сих пор хромаю, потому что болит нога. <...> Я никогда не любила и не буду любить Брюсова, но прошла через Бальмонта и также через Уайльда и Гюисманса, и мне близок путь Дюртала. В детстве, лет 14–15, я мечтала стать святой и радовалась тому, что я больна темными, неизвестными недугами и близка к смерти» (курсив мой – Е.К.) [Черубина де Габриак 1998, 267, 268]. Однако в православной России, в отличие от Западной Европы, реализовать и заявить о себе на религиозном поприще было для женщины достаточно проблематично. А в случае с Герцык поиск духовного пути был особенно нелегким. Воспитанная в лютеранстве, прошедшая через влияние Ф. Ницше и знакомство с антропософией Герцык

принимает православие под влиянием общения с С. Булгаковым. Из сферы выбора жизненного пути достаточно быстро образ монахини переходит в плоскость художественного творчества.

В лирике Герцык аллюзии на монастырское служение содержатся в большом количестве стихотворений и возникают они еще в 1908 г. Она многократно варьирует один и тот же сюжет: лирическая героиня ожидает пришествия Бога так же трепетно, как невеста ждет своего жениха, представляет свою встречу с ним, мечтает о нем, взывает к нему или вдохновенно описывает уже свершившееся судьбоносное свидание. Обратимся к самым наглядным примерам и процитируем стихотворение «Ночью глухою, бессонною...» 1908 г.:

Ночью глухой, бессонною,
Беззащитно молитвы лепеча,
В жребий чужой влюбленная –
Я сгораю, как тихая свеча.
Болью томясь неплодную,
Среди звезд возлюбя только одну,
В небо гляжусь холодное,
На себя принимая всю вину.
Мукой своей плененная,
Не могу **разлюбить эту мечту...**
Сердце, тоской пронзенное,
Плачет тихо незримо **Христу** [Герцык 2004, 71].

Данное стихотворение представляет собой намеренно многозначный текст, допускающий различные трактовки. Представляется возможным прочитать данное произведение и в качестве вариации на тему св. Терезы и всего комплекса, закрепленных за ее образом душевных переживаний: тоски по несбыточному, душевных мучений, происходящих из-за любви к Богу, не находящей реализации и ничем не разрешающейся, но при этом сладостной и желанной. Особую молитвенно-жертвенную интонацию лирики Герцык почувствовал Б. Зайцев: «Для меня несомненно, что А.Г. принадлежала к очень древнему типу: первохристианских мучениц, средневековых святых; св. Цецилия, Катерина Сиенская, св. Тереза – ее великие сестры» [Зайцев 2004, 518]. С Зайцевым солидарна Н. Бонцекая, указывающая на дух мистицизма, присущий лирическим откровениям поэтессы 1908–1912 гг.: «От природы Аделаида была мистиком, ищущим реального личного богообщения; однако яркие религиозные переживания, насколько мы можем судить, в протестантские рамки не вмещаются, и по своему религиозному складу поэтесса была ближе всего к католицизму» [Бонцекая 2020, 190].

Лирическая героиня Герцык столь же набожна и предана Христу, как ее предшественница св. Тереза. Сына Божьего она сравнивает со звездой и иносказательно признается ему в любви: «Среди звезд возлюбя лишь

одну...». От этой запретной любви она сгорает, как свеча (слова с корнем «-люб-» трижды повторяются на протяжении этого небольшого текста), тайно завидуя судьбе испанской монахини, которая удостоилась чести стать земной супругой Христа: «В жребий *чужой* влюбленная...». Образ сердца, *пронзенного* тоской, можно толковать как аллюзию на образ сердца, *пронзенного* копьем Херувима из жизнеописания св. Терезы.

В стихотворении «Что это – властное, трепетно-нежное...» (1911) мотив романтической и сладостно-пугающей любви к Христу выражен более отчетливо:

Что это – **властное, трепетно-нежное,**
Сердце волнует до слез,
Дух заливает **любовью безбрежную,**
Имя чему – Христос? <...>
Если бы с Ним сочетаться таинственно,
Не ожидая чудес,
Не вспоминая, что Он – единственный,
Или что он воскрес!
Страшно, что **Он налагает страдание,**
Страшно, что **Он есть искус...**
Боже, **дозволь мне любить** в незнании
Сладкое имя – Иисус [Герцык 2004, 111–112].

Можно было бы подумать, что перед нами поэтическое описание христианской светлой любви к Богу, если бы не странные слова «с ним сочетаться таинственно», «он есть искус», «сладкое имя», которые окрашивают любовь героини в тона земной, романтической страсти и перекликаются с одним отрывком из жизнеописания св. Терезы: «Вдруг овладевает мной такая любовь к Богу, что я умираю от желания *соединиться с Ним...* и кричу, и зову Его к себе... *Мука эта такая сладостная,* что я не хочу, чтоб она когда-либо кончилась, происходит от желания умереть и от мысли, что избавить меня от муки не могло бы ничего, кроме смерти, но что убить себя мне не дозволено» (курсив мой – Е.К.) [Мережковский 1997, 49]. Обретение поэтессой личной внутренней связи с Богом прошло через этап проникнутого мистической эротикой экстаза, родственного экстазу св. Терезы.

В стихотворениях 1911 г., написанных в Выропаевке и составляющих «Выропаевский цикл», а также в произведениях, примыкающих к нему по времени создания, многократно разворачивается один и тот же сюжет: лирическая героиня страдает от неразделенной любви к Христу, который иносказательно называется в некоторых стихотворениях «друг», «князь мой», «жених». Она то чувствует его присутствие рядом с собой, то ощущает себя одинокой и лишенной божественной благодати из-за своей преступной страсти:

<...> Дозволь, чтоб песнь моя казалась мне забавой,
А дух сгорал в любви к Тебе – дозволю!
Пока не тронешь Ты души моей бесправой,
Слова немеют в тягости неволь,
А в сердце стыд и горестная боль [Герцык 2004, 121].

Обращаясь к анализу данного цикла, Н. Бонеева дает ему образное, но весьма точное определение – «роман с Богом», подразумевая под словом «роман» период страстного увлечения чем-либо: книгой, автором, человеком... [Бонеева 2020, 186]. Именно в таком значении употребляла это слово сама писательница в серии эссе «Мои романы».

В приведенном стихотворении Герцык в разных вариантах спрашивает у Христа позволения любить его, потому что эта любовь, более пламенная и страстная нежели обычное христианское чувство к Богу, является не только содержанием ее духовной жизни, но и залогом ее творческой самореализации. Без любви к Христу поэтесса не может обрести *дар слова*: «Пока не тронешь Ты души моей бесправой, / Слова немеют в тягости неволь...». Таким образом, право высказывать свою любовь означает для молодой поэтессы возможность высказываться вообще, писать, творить. Эта любовь снимает с ее уст немоту.

В этом же 1911 г. Герцык пишет стихотворение «Я хочу остаться к Тебе поближе...», к которому предпосылает эпиграф из непереуслышанного на русский язык романа Ж.-К. Гюисманса («Les foules de Lourdes» – «Толпы Лурда») или «Лурдские толпы») на французском языке (автор выражает благодарность О.А. Симоновой за помощь в поиске источника цитаты), сопровождая его собственным переводом на русский: «*Были такие монашки, которых местные жители прозвали Божьими кокетками*» [Герцык 2004, 121]:

Я хочу остаться **к Тебе поближе,**
Чтобы всякий час услышать твой голос,
Мои руки бисер жемчужный нижут,
Перевить ими пышный зернистый колос. <...>
Твой любимый цвет – голубой и белый,
Твоя Мать, я знаю, его носила.
Видишь, **я такой же хитон надела,**
Рукавом широким себя прикрыла.
У пречистых ног я сажусь, стихая,
Ярким светом **в сердце горит виденье.**
Ты любил Марию, но честь благая
Ведь и мне досталась в моем смиреньи.
Став рабой Твоей – стала я царицей,
Телом дева я и душой свободна.
Кипарисный дух от одежд струится...
Ты скажи – такой я Тебе угодна? [Герцык 2004, 121]

Начальные строки стихотворения рисуют образ монахини, которая занимается рукоделием в монастыре (вышивает бисером), видимо, украшая какой-то священный покров для проведения богослужений или создавая оклад к иконе. При этом мысли ее уносятся далеко. Лирическая героиня видит себя избранницей Бога, его возлюбленной, сидящей подле его ног, наравне со святой Марией Магдалиной. Эту честь она заслужила своим смиренным, которое смешивается с совершенно земным кокетством и любовной игрой: героиня наряжается для Иисуса Христа, надевает хитон в его любимых цветах, старается понравиться ему. Тем самым текст стихотворения оправдывает эпиграф. Напомним, что об увлечении сочинениями К.-Ж. Гюисманса упоминает в своей «Автобиографии» и Дмитриева. Таким образом, поздние романы французского писателя, наполненные католическим мистицизмом, религиозными ритуалами и жизнеописаниями святых, стали еще одним важным источником формирования образа монахини в лирике русских поэтесс.

В сборнике автобиографических очерков «Мои блуждания» Герцк признается: «Были дни, когда таинственная волнующая любовь к Христу зацветала во мне. Мысль постоянно возвращалась к Нему. Внешний облик Его пленял воображение, я задерживалась на нем и не успевала проникнуть глубже, озариться святостью Его, Богу поклониться в Нем. <...> Меня чаровала темнота его притч и ответов, звучащих из иного мира, и мне не нужен был их смысл, – влекла тайна, которой Он облакал истину. Хотелось принять все, как священные иероглифы, чтить, как чудесную икону, и только облик Его – кроткий и печальный – нести в себе как высшую красоту. Но неясная мне самой воля и страх восставали во мне, запрещали мне любить Его. Как дерзаю я избрать прекраснейшее?» (курсив мой – Е.К.) [Герцк 2004, 426]. Данный отрывок многое поясняет в ее стихотворениях и транслирует тот же комплекс противоречивых переживаний: таинственная прелесть запретной любви и страх отдаться этому чувству, внутреннее табу, которое героиня не может отринуть, и сила обаяния личности Христа, которой она не может противостоять.

Рассмотренные выше тексты коррелируют с биографией св. Терезы опосредованно, через общность сюжетно-мотивной схемы и эмоциональный настрой: пылкая влюбленность земной женщины в Христа. По мнению Н. Бонецкой, некоторые стихотворения Герцк можно принять за тексты, написанные восторженной католичкой, и «не случайно поэтессе был близок образ Терезы Авильской – великой святой Испании, чья мистика – пламенный эрос – так далека от “трезвенного” духа русских подвижников» [Бонецкая 2020, 187]. По мнению исследовательницы, «эротизм привился религиозности А. Герцк по причине ее вовлеченности в христианскую культуру Западной Европы» [Бонецкая 2020, 187].

Два сонета Герцк «Святая Тереза» и «Любовью ранена, моля пощады...» (1912) уже прямо отсылают к личности и сочинениям испанской монахини. Протицируем первый сонет:

О сестры, обратите взоры вправо,
Он – здесь, я вижу бледность Его рук,
Он любит вас, и царская оправа
Его любви – молений ваших звук.

Когда отдашь себя Ему во славу –
Он сам научит горестью разлук.
Кого в нем каждый чтит, кто Он по праву –
Отец иль Брат, Учитель иль Супруг.

Не бойтесь, сестры, не понять сказанья!
Благословен, чей непонятен Лик,
Безумство тайн хранит Его язык.

Воспойте радость темного незнания,
Когда охватит пламень темноту,
Пошлет Он слез небесную росу [Герцк 2004, 131].

Сонет написан в форме обращения св. Терезы к сестрам-монахиням и представляет собой пересказ ее видения. Внутренним взором она видит Христа рядом с собой, прославляет его любовь и мудрость, призывает верить ему во всем, даже если послания его непонятны. Страстная любовь и полная преданность воле Христа выражены в этом произведении. К. Дилон пишет, что в религиозных мотивах своей поэзии и прозы Герцк-писательница выражала собственную теологию (“she explicates her personal theology”), не сводимую ни к лютеранству, ни к православии. Религиозные мотивы ее лирики отражают ее духовную жизнь. В стихотворении «Святая Тереза» Герцк как бы предоставляет право слова своей сестре-монахини и поднимает старые безответные вопросы, касающиеся того как определить, идентифицировать Бога: «Отец иль Брат, Учитель иль Супруг» [Dillon 1999, 539].

Сонет «Любовью ранена, моля пощады...» написан в ином ключе и демонстрирует уже не столько духовную, сколько эротическую составляющую любви к Христу, предваряясь соответствующим эпиграфом из библейской «Песни Песней»: «*Да лобзает Он меня лобзанием уст своих*»:

Любовью ранена, моля пощады, –
Переступила я святой порог,
Пред духом пали все преграды –
Открылся брачный, огненный чертог.

И все отверзлось пред вратами взгляда,
Я зрела небеса в последний срок –
И встало темное виденье ада
И свет познания мне душу сжег.

**А Он, Супруг, объемля благодатью,
Пронзая сердце огненным копьем –
«Я весь в тебе – не думай ни о чем!» –**
Сказал. И в миг разлучного объятия
Прижал к устам мне уст Своих печать:
«Мужайся, дочь, мы встретимся опять!» [Герцык 2004, 131–132]

Сонет Герцык является еще одной стихотворной вариацией на тему шестой ступени экстаза св. Терезы, описывающей момент пронзения копьем ее внутренностей, чем ознаменовалось свершение небесного брака между ней и Христом. Отметим, что в стихотворении Герцык, в отличие от лирики Дмитриевой, не Херувим, а сам Христос поражает копьем сердце Терезы и затем целует ее. При этом в подлиннике, в книге Терезы «Жизнь», нет указания на то, что пронзено было именно сердце. Автор употребляет обобщенное обозначение – «мои внутренности». Но довольно быстро сложилась традиция считать, что копье поразило именно сердце божественной избранницы, даровав ей тем самым мистический опыт трансверберации. Паломникам, пришедшим поклониться мощам св. Терезы в город Альба-де-Тормес, даже показывают шрам, оставленный копьем Херувима на ее сердце. В своей интерпретации эпизода из жизни испанской подвижницы Герцык делает акцент не на обретении внутреннего единства с Богом, освящении плоти Божественным Духом, а на прохождении страшной мучительной *инициации*, открывающей путь к познанию Ада, Рая и судьбы мира. И отныне героине предстоит нести этот груз познания до тех пор, пока она снова не встретится с Христом после своей смерти или даже только в момент его второго пришествия.

В процитированных сонетах Герцык наглядно реализуется идея полного растворения в Боге, полного принятия «другого» через страстную любовь к Христу и веру в него. Видимо, подобная самоотдача представлялась чрезвычайно привлекательной и была насущной потребностью для молодой поэтессы, но реализовать в любви к земному мужчине она не могла. В обыденной жизни женщины эпохи модерна зачастую не было места для подобной любви или не находилось достойного объекта. Герцык очень тонко описывает комплекс подобных глубинных движений женского сердца в сборнике очерков «Мои блуждания»: «О, эта *тоска по любви*, по смерти, такая законная, так целомудренно укрываемая! О, сколько подавленных гордостью слез, пролитых в одиночестве, какой океан темной боли в женских и девичьих сердцах! <...> Ведь не о счастье любви молят тысячи женских сердец, истомившихся жаждой, а *о любви вообще, о муке любви*, но своей, для себя возгоревшейся... <...> Как страшен этот голодный, *безликий вопль жизни*, когда он прозвучит вдруг первобытно, ничем не прикрытый!» (курсив мой – Е.К.) [Герцык 2004, 414]. Поэтому эта «мука любви», любовь до самозабвения, до отречения и растворения в возлюбленном порой переносилась мечтательными представительницами

Серебряного века в план мистический, самым подходящим объектом страсти становился Иисус Христос, а жизненный опыт св. Терезы – обнадеживающим примером возможности подобной «любви вообще», «безликого вопля жизни».

Г. Риц полагает, что Герцык в лирике последовательно позиционирует себя в общепринятой женской роли, но «несмотря на это остается вне характерной для того времени сексуальной драмы», подчеркивая культ сестринства: «Я только сестра всему живому – / Это узналось ночью» [Риц 2004, 11]. Анализируя далее стихотворения поэтессы из цикла «Полусапфические строфы», немецкий исследователь заключает, что эрос у Герцык, «в отличие от символистов, не ведет к *Unio mistica*, мистическому союзу. Сублимация в высшее начало невозможна через его посредство...» [Риц 2004, 26]. С данным заключением можно согласиться лишь отчасти. Конечно, поэзия Герцык более целомудренна, чем лирика многих ее современников и идея сестринства не раз проговаривается в ее произведениях, но скрытый эротический подтекст процитированных нами стихотворений, особенно сонетов, напрямую связанных с рецепцией личности и открытий св. Терезы, нельзя отрицать. Немецкий исследователь совершенно верно отмечает, что важнейшей фигурой для женской самоидентификации становится для Герцык монахиня [Риц 2004, 25], однако это не означает полную асексуальность ее поэзии и самоустранение из напряженных межполовых отношений. Опыт св. Терезы показывает, что в монашестве женщина может испытать эротически окрашенные переживания, воспринимаемые в высшем смысле как путь мистической любви и постижения Бога.

После 1912 г. образ св. Терезы уходит из творчества Герцык как и сюжет любви к Христу, видимо, исчерпав свой художественный потенциал или же перестав соответствовать психологическим переживаниям поэтессы. В одном из очерков цикла «Мои блуждания» Герцык приводит разговор с «другом» (возможно, с С. Булгаковым), касающийся ее религиозности и отношения к испанскому мистицизму:

Но друг мой мягко упорствует:

– Вы увлекались также католичеством. Помните, вы рассказывали мне о Св. Терезе?

– Да, конечно, я даже писала стихи на нее. И тоже погасло, – и не прибавилось во мне ни ясности, ни убежденности, хотя тогда я мучительно и восхищенно переживала душу католичества [Герцык 2004, 430].

Таким образом, увлечение творчеством св. Терезы было одним из этапов духовного роста Герцык, связанного, в том числе, с увлечением идеями прошлых воплощений и реинкарнации. В зрелые годы своей жизни писательница принимает традиционное православие. Возможно, именно это определило то, что ее поздняя поэзия более сдержанная, она пронизана идеалами служения людям и лишена любовных переживаний, в том числе, связанных с фигурой Христа.

К образу копыя из видения Терезы из Авилы, которое ранит тело и душу, обращается и близкая подруга Аделаиды Герцык Марина Цветаева. Почитать сочинения испанской монахини ей настоятельно рекомендовал М. Волошин в 1910 г., и она, видимо, последовала его совету. Отголоски знакомства с творчеством испанской подвижницы и с историей ее любви к Христу можно увидеть в стихотворении Цветаевой «Еще молитва» (1910):

И опять пред Тобой я склоняю колени,
В отдаленье завидев Твой звездный венец.
Дай понять мне, **Христос**, что не все только тени
Дай не тень мне обнять, наконец!

Я измучена этими длинными днями
Без заботы, без цели, всегда в полумгле...
Можно тени любить, но живут ли тенями
Восемнадцати лет на земле? <...>

Ведь от века зажженные верой иною
Укрывались от мира в безлюдье пустынь?
Нет, не надо улыбок, добытых ценою
Осквернения высших святых.

Мне не надо блаженства ценой унижений.
Мне не надо любви! Я грущу – не о ней.
Дай мне душу, Спаситель, отдать – только тени
В тихом царстве любимых теней [Цветаева 1994, 97–98].

Процитированное стихотворение является во многом полемическим по отношению к концепции мистической любви и духовного подвижничества. Для себя Цветаева такой путь отрицает. Любить бесплотную тень, даже если это тень Бога, для нее недостаточно для ощущения полноты жизни. Поэтесса жаждет не просто любви, а чего-то большего (полного воплощения своей личности?), кокетство с Христом ее не прельщает, она хочет посвятить жизнь высшей цели, которую с большей долей вероятности можно обозначить как творческая самореализация.

Более явно аллюзии на экстаз св. Терезы возникают в ее стихотворении «В зеркале книги М. Д.-В.», созданным примерно в то же время, что и стихотворение «Еще молитва»:

Это сердце – мое! Эти строки – мои!
Ты живешь, ты во мне, Марселина!
Уж испуганный стих не молчит в забвении,
И слезами растаяла льдина.

Мы вдвоем отдались, мы страдали вдвоем,
Мы, любя, полюбили на муку!
Та же скорбь нас пронзила и тем же копьем,
И на лбу утомленно-горячем своем
Я прохладную чувствую руку.

Я, лобзанья прося, получила копьё!
Я, как ты, не нашла властелина!..
Эти строки – мои! Это сердце – мое!
Кто же, ты или я – Марселина? [Цветаева 1994, 99]

Смысловое содержание «пронзения копьём» в стихотворении Цветаевой меняется на полностью противоположное по сравнению с подлинником (автобиографией св. Терезы): это не акт Божественной любви и не высшая благодать, а жестокий, неожиданный удар в сердце. Вместо взаимной любви героиня получает боль и муку, которые воспринимаются однозначно негативно и не сопровождаются наслаждением или блаженством. Амбивалентный комплекс ощущений, заданный в жизнеописании испанской святой, теряет свой положительный полюс. Остается полюс отрицательный, связанный с душевным и физическим страданием, которое трактуется как предательство любви, а не как ее подтверждение. Бог как бы не принимает, отвергает стремление влюбленной женщины стать его рабой, он отказывается быть ее господином (Отцом? Учителем?): «Я, как ты, не нашла властелина». При этом Цветаева выстраивает в стихотворении двойную ретроспекцию: себя она сопоставляет (до полного слияния) с Марселиной Деборд-Вальмор, одной из самых известных французских поэтесс эпохи романтизма, а уже через призму ее лирики – со св. Терезой, создавая тем самым цепь знаменитых женщин-писательниц, жизнь и творчество которых становятся образцом для построения собственной авторской идентичности у молодой русской поэтессы [см. подробнее: Саакянц, Мнухин 1994, 595; Белавина 2017, 242–252].

Не осталась в стороне от «мифа» о св. Терезы и Зинаида Гиппиус, вписавшая его в круг своих интеллектуально-религиозных поисков. По свидетельству Т. Пахмусс, Гиппиус задумывается о Богосупружестве в самом начале 1900-х гг., когда, вероятно, впервые читает на французском языке сочинения испанской подвижницы. Свои размышления, навеянные чтением сочинений Терезы Авильской, она излагает в письмах к Д. Философовой в 1905 г.: «Но скажу и я тебе: а ты знаешь, ты наблюдал когда-нибудь чувственность – сознательной веры? Идущую от Высшего (не к нему, как у св. Терезы), всю под его взорами? Может ли в *такой* чувственности быть нить похоти, хотя бы самая тонкая? Хотя бы сознаваемая? Может ли вообще быть?» (курсив автора – Е.К.) [Пахмусс 1997, 13]. Как видно из приведенной цитаты, Гиппиус задумывается над тем, как трактовать очевидную чувственность католического мистицизма св. Терезы и выводит ее за грань обывательских представлений о сексуальном желании. Она размышляет

над ее духовным опытом в рамках построения собственной *философии любви*. Как пишет Пахмусс, для Гиппиус «любовь – это благодатный дар Бога большого этически-религиозного значения: пройдя через хаос человеческих взаимоотношений, со всей их порочностью, пассивностью и ложью, она способна возвысить природу человека “до Бога, до Небес”, ввести ее в “сияющий Божественный круг”, оканчиваясь Богосупружеством...» [Пахмусс 1997, 13]. Упоминает испанскую подвижницу Гиппиус еще неоднократно и в письмах, и в дневниковых записях разных лет.

Конечно, писательницу, вместе с мужем задумавшую проект Новой Церкви, интересовала и общественно-реформаторская деятельность св. Терезы. В письмах к Татьяне Манухиной она неоднократно развивает свои идеи, ссылаясь на мистический опыт и подвижническую деятельность испанской святой [Пахмусс 1997, 14]. Но все же тема любви была для нее особенно важна, и позднее, уже в годы эмиграции, она размышляет над великим счастьем любви, побеждающей страдание. По ее мнению, жизненный путь св. Терезы, св. Иоанна Креста и Маленькой Терезы – это пример возможности обрести счастье на земле и победить страдание бесконечной силой любви к Богу. В дневнике «Выбор?», начатом в 1929 г., Гиппиус пишет: «Здесь дается им все, на *здесь* пролегающем пути: победа над всяким страданием, – новое, несравнимое счастье любви и света» (курсив автора – Е.К.) [Пахмусс 1997, 15]. И этим путем могут пройти и другие верующие.

В.Е. Багно также отмечает существенный след, который оставила св. Тереза в литературном наследии З. Гиппиус и Д. Мережковского: «В своих чаяниях будущего Третьего Царства, Царства Духа Святого и единой Вселенской Церкви они предсказывали исключительную миссию испанских мистиков» [Багно 2005, 161]. Но помимо богословских штудий миф о Терезе отразился и в мотивах любовной лирики Гиппиус. Амбивалентный комплекс любви-страдания, сладостной, блаженной боли, воплощенный, например, еще в раннем стихотворении «Святое» (1905), берет свое начало безусловно в автобиографии испанской монахини. В 1924 г. Гиппиус пишет стихотворение «Вечноженственное», в котором звучит имя Тереза:

Каким мне коснуться словом
Белых одежд Ее?
С каким озареньем новым
Слить Ее бытие?
О, ведомы мне земные
Все твои имена:
Сольвейг, Тереза, Мария...
Все они – ты Одна. <...>
И будут пути иные,
Иной любви пора.
Сольвейг, Тереза, Мария,
Невеста-Мать-Сестра! [Гиппиус 1999, 266].

Имя Терезы стоит в череде других значимых имен, за каждым из которых закреплен определенный культурный миф: Сольвейг – символ верности, вечная невеста, ждущая своего жениха; дева Мария – мать Божья и символ материи вообще; Тереза – монахиня, посвятившая себя религиозному служению, символ жертвенности и отречения от себя. Под именем Терезы могут скрываться разные персонажи: и Тереза Авильская, и другая святая из Франции по имени Маленькая Тереза, или Тереза из Лизьё (1873–1897). Последнюю супруги Мережковские очень почитали в период эмигрантской жизни в Париже. Обе Терезы были монахинями-кармелитками и прославились своими богословскими сочинениями, поэтому в данном стихотворении «Тереза» знаменует собой собирательный образ женщины-подвижницы, проповедующей идеалы сестринства и сумевшей сказать свое слово в отношении сложных богословских вопросов.

Таким образом, св. Тереза интересует Гиппиус и как пример реализации действенной страстной любви к Богу, доказательство возможности переживания мистического опыта (Богосупружества) на земле, и как одна из ипостасей проявления Вечноженственного на земле, один из ликов Женского начала. Тереза доказала, по мнению писательницы, возможность обретения счастливой любви и искренней веры в процессе слияния человека с Абсолютом в момент мистического экстаза.

В конце 1930-х гг. интерес к личности и учению испанской святой усиливается у Гиппиус в связи с работой ее супруга Дмитрия Мережковского над беллетризованным жизнеописанием Терезы де Хесус, которое он опубликовал в книге «Испанские мистики: Св. Тереза Иисуса, Св. Иоанн Креста, Маленькая Тереза» (1940–1941). В последней трилогии на склоне лет писатель подводит итог своим размышлениям о судьбах христианства в мире, тесно связывая события прошлых столетий с современностью. Он пишет от «внутренних» реформаторов церкви, чей мистический опыт был призван преобразить три мировые ветви христианской Церкви в Церковь Вселенскую. На примере анализа откровений св. Терезы Мережковский решает самые трудные для христианской религии вопросы: отношение к плоти (телу) и к полу, в том числе к сексуальному аспекту отношений мужчины и женщины. Писатель приходит к выводу, что пол свят, так как Бог создал пол, и плоть тоже свята, так как она освящена Божественным Духом: «Человек должен принять Христом освещенную плоть» [Мережковский 1997, 56]. Рассматривая вопрос преображения плоти в трилогии «Испанские мистики», Мережковский утверждает равноправие двух философских категорий – Святой Плоти и Святого Духа [Мережковский 1997, 56]. Как пишет О.В. Кулешова: «На утверждении подобного равенства Мережковский основывает понятие Богосупружества – высшей точки освящения плоти для человека, соединения человека с Богом в любви путем достижения экстаза» [Кулешова 2010, 159; см. также: Pachmuss 1990, 71]. Мережковский утверждает, что «в Богосупружестве совершается такое внутреннее соединение Существа Божьего с человеческим, что каждое из них как бы становится Богом, хотя ни то, ни другое не изменяет приро-

ды своей» [Мережковский 1997, 59]. Биография св. Терезы представляется ему наглядным примером реализации небесного союза человека с Богом, а женского начала – с мужским, так как «исходная точка всей духовной жизни ее: умерщвляемый, но неумертвимый пол», который в конце концов преобразуется Святым Духом, и не остается ни женского, ни мужского по отдельности, они сливаются воедино: «...Бог дает св. Терезе возможность испытать любовь “возвышенной плоти”» [Мережковский 1997, 34, 56]. Гиппиус, безусловно, разделяла эти воззрения супруга.

Но подобное оптимистическое прочтение опыта испанской монахини меняется после смерти Мережковского в 1941 г. После скоропостижного ухода мужа Гиппиус пишет пронзительное стихотворение, где рецепция образа св. Терезы оказывается лишенной ореола каких-либо философских или религиозных построений:

Тереза, Тереза, Тереза, Тереза.

Прошло мне сквозь душу твое железо.

Твое ли, твое ли? Ведь ты тиха.

Ужели оно – твоего Жениха?

Не верю, не верю, и в это не верю!

Он знал и Любовь, и земную потерю.

Страдал на Голгофе, но Он же, сейчас,

Страдает вместе и с каждым из нас.

Тереза, Тереза, ведь ты это знала.

Зачем же ты вольно страданий желала?

Ужель, чтоб Голгофе Его подражать,

Могла ты страданья Его умножать?

Тереза, Тереза, Тереза, Тереза.

Так чье же прошло мне сквозь сердце железо?

Не знаю, не знаю, и знать не хочу.

Я только страдаю, и только молчу [Гиппиус 1999, 371].

Как и в стихотворении Цветаевой, ранение копьем («железом») рассматривается Гиппиус только в отрицательном аспекте. Оно становится символом душевных страданий и крестных мук, претерпленных сначала Христом на кресте, затем св. Терезой и теперь переживаемых лирической героиней Гиппиус (сопоставление с испанской подвижницей позволяет считать это произведение написанным от женского лица). Огненное копье Херувима из видений испанской монахини сливается в лирике русской поэтессы с римским копьем, которым был пронзен в грудь распятый Христос. И одновременно копье – это орудие карающего Христа, жестокость которого по отношению к ней оказывается столь шокирующим опытом.

Стихотворение Гиппиус «Тереза, Тереза, Тереза, Тереза...», как мы ви-

дим, практически не перекликается с концепцией Богосупружества и святой плоти, развиваемой Мережковским в его автобиографическом романе. Оно лишено каких-либо философских коннотаций, это один сплошной крик о душевной боли, которую автор надеется хотя бы немного разделить с испанской монахиней, в страстном призыве повторяя ее имя десять раз на протяжении четырех четверостиший. А последнюю строфу можно интерпретировать как отказ от союза с Богом: даже если это копье самого Христа пронзает душу лирической героини, она отвергает такую избранность, так как это не может утолить ее земные страдания, а разделить его крестные муки, подобно испанской подвижнице, она не в силах: «Не знаю, не знаю, и знать не хочу. / Я только страдаю, и только молчу».

Если Мережковский, как верно отметил Я.В. Сарычев, усиливает мистико-эротические интенции в тех отрывках из автобиографии св. Терезы, которые он переводит [Сарычев 2019, 35–40], то Гиппиус коннотаций, связанных сексуальным подтекстом акта «пронзания копьем», старательно избегает, хотя и именует Христа Женихом. Такое яростное отрицание Божественной любви связано, вероятно, с тем тяжелым периодом жизни, в который создавалось это произведение: старость, одиночество, болезни и бедность заставляли Гиппиус чувствовать себя раненой, немощной и беззащитной. А копье из символа Божественной благодати превращается в орудие Божественной кары. Таким образом, мы видим два разных способа обращения супругов Мережковских к наследию испанской святой: *философско-религиозную и эмоционально-лирическую рецепцию*.

Итак, восстановление живой связи человека с Богом, разрешение проблемы несовместимости Плоти и Духа, а также проблематика женского авторства привлекали внимание к личности и произведениям св. Терезы представителей русского духовного Ренессанса, искавших обновления традиционного христианства. Для некоторых женщин-поэтесс (Е. Дмитриева, А. Герцык) был принципиально важен также аспект восприятия Христа, уходящий своими корнями в средневековый мистицизм: Сын Божий представлялся им *идеальным возлюбленным*, верным и милосердным, высшим проявлением мужского начала, которому они готовы были подчиниться как Супругу, Учителю и Отцу. Однако стихотворения Марины Цветаевой и Зинаиды Гиппиус лишены подобного отношения, для них Христос с копьем символизирует собой жестокую и карающую сторону любви, приносящую женщине горести и сердечные раны.

Все поэтессы, к творчеству которых мы обратились, опираются преимущественно на *миф* об испанской святой, ставшей земной супругой Иисуса: сложная жизнь и многообразная реформаторская деятельность подвижницы игнорируются, а в фокусе внимания оказывается все, что касается ее видений, связанных с Христом, которые трактуются и как благодать, и как испытание (инициация), и как наказание. На формирование мифа о влюбленной в Бога монахини повлияла как лирика русских романтиков, И. Козлова и В. Бенедиктова, давших переводы «Сонета святой Терезы», так и знаменитая статуя Дж.Л. Бернини, изображающая экстаз св. Терезы

и помещенная в алтаре одной из церквей Рима (1645–1652). Хотя и в разной степени, но все поэтессы так или иначе играют на амбивалентности образа монахини, важного и как идеал непорочной, внетелесной, возвышенной женственности, и как модель особой, эротически привлекательной в силу недоступности фемининности.

Можно выделить четыре аспекта, в рамках которых образ св. Терезы разрабатывался вышеназванными авторами. Во-первых, обращение в нему было частью культурной практики русских поэтов-модернистов по поиску прототипов (покровителей, предтеч) среди значимых деятелей культуры прошлого. Например, В. Брюсов апеллирует к тени Данте Алигьери, а Н. Гумилев – к образу живописца Фра Беато Анджелико. Для женщин-поэтесс Тереза Авильская стала подходящей фигурой для включения в собственный *личностный миф*. Такие составляющие образа испанской святой, как «монахиня», «красавица», «католичка», «мистик», «возлюбленная Бога», «святая грешница» вплетаются в мифический образ Черубины де Габриак, созданный М. Волошиным и Е. Дмитриевой. Для Аделаиды Герцык испанская подвижница становится идеалом монахини, а образ монахини в целом – моделью для осознания собственной женской идентичности.

Во-вторых, образ св. Терезы был наглядным *примером женщины-писательницы*, сумевшей реализовать свой творческий потенциал и занять достойное место среди католических богословов, заслужить почетное звание Учителя Церкви: «То же почти, что сделал Данте для Италии, а Лютер – для Германии, сделает и св. Тереза для Испании: первая или одна из первых заговорит не на школьном, мертвом, латинском языке, а на живом, простонародном, старокастильском...», – писал Д. Мережковский [Мережковский 1997, 25]. В произведениях св. Терезы, написанных просто и ясно, обрели голос женская душа, эмоциональность и женский взгляд на Бога: «В книге этой (“Жизни”) я говорю так просто и точно, как только могу, о том, что происходит в душе моей» [Мережковский 1997, 25]. Пример католической подвижницы вдохновлял русских женщин-поэтесс на активное продвижение на литературном поле, на выстраивание собственной авторской идентичности и субъектности, что было очень важно, так как априори женщина начала XX в. подобной творческой субъектности была лишена.

В-третьих, мотивы и сюжеты из автобиографии св. Терезы (описание семи ступеней экстаза и собственно «акта пронзения» копьем, ознаменовавшего собой заключение Божественного супружеского союза между Терезой и Христом) транслируются в текстах русских поэтесс с целью решения религиозных противоречий начала XX в. Любовно-эротическая мистика испанской святой являла собой *образец новой религиозности*, иного (особенно для православной традиции) эмоционально окрашенного личностного отношения к Богу, что оказалось актуально для духовных поисков Е. Дмитриевой, А. Герцык, но наиболее важным стало для обоснования концепции церкви Третьего Завета, созданной З. Гиппиус и Д. Ме-

режковским.

В-четвертых, в акте единения Терезы и Христа виделось *решение гендерных противоречий* эпохи модернизма, а также до некоторой степени через сублимацию в высшее начало снималось сексуальное напряжение. В своей любовной лирике поэтессы «подменяют» традиционный образ земного возлюбленного на образ сына Божьего. Небесный брак Терезы и Христа в женской поэзии Серебряного века являл собой *образец идеального союза между мужчиной и женщиной*, который можно рассматривать как альтернативу (женский взгляд) союзу «Прекрасная Дама (София) – Рыцарь (Поэт)», созданному в «мужской» лирике русского символизма. Некоторые отрывки из книги св. Терезы «Жизнь» послужили образцом для создания языка описания мужской красоты и привлекательности и дали возможность безболезненно выразить в женской лирике подавляемые эротические интенции.

В особой близости к Богу поэтессы видят источник и оправдание своей творческой деятельности. Они избранницы Христа, и это придает легитимность их текстам. Поэтическое призвание становится формой религиозного подвижничества, а переосмысленное монашество в миру – идеалом напряженной внутренней жизни и духовного роста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб: Гиперион, 2005. 230 с.
2. Белавина Е. Марселина, Татьяна, Марина: культурный миф Деборд-Вальмор в России // Вестник Русского Христианского Движения. Париж – Нью-Йорк – Москва. 2017. № 207. С. 242–252.
3. Боневская Н. Сестры Герцык как феномен Серебряного века. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 768 с.
4. Герцык А.К. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М.: Аграф, 2004. 552 с.
5. Гиппиус З. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. 589 с.
6. Зайцев Б.К. Из дневника // Герцык А.К. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М.: Аграф, 2004. С. 517–518.
7. Кулешова О.В. Особенности философской концепции Д.С. Мережковского в период эмиграции // Культурология. 2010. № 2 (53). С. 149–169.
8. Мережковский Д.С. Испанские мистики: Святая Тереза Иисуса, Святой Иоанн Креста. Маленькая Тереза. Томск: Водолей, 1997. 287 с.
9. Пахмусс Т. Вступительная статья // Мережковский Д.С. Испанские мистики. Томск: Водолей, 1997. С. 9–20.
10. Риц Г. Аделаида Герцык – поэтесса меж временем и вечностью // Герцык А.К. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М.: Аграф, 2004. С. 5–30.
11. Саакянц А., Мнухин Л. Комментарии // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1994. С. 577–618.
12. Сарычев Я.В. Под знаком эроса: реформация и контрреформация глазами



Д.С. Мережковского // Запад и Восток в диалоге культур. Материалы Международной научно-практической конференции. Липецк: ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. С. 35–40.

13. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1994. 639 с.

14. Черубина де Габриак. Исповедь. М.: Аграф, 1998. 383 с.

15. Dillon K. Adelaida Gertsyk (1874–1933) // *Russian Women Writers*. Vol. 1. New York and London: Garland Publishing, 1999. P. 535–552.

16. Pachmuss T. *Merezhkovsky in Exile: The Master of the Genre of Biographie Romancée*. New York: Peter Lang Verlag, 1990. 338 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Belavina E. Marselina, Tat'yana, Marina: kul'turnyy mif Debord-Val'mor v Rossii Rossii [Marcelina, Tatiana, Marina: The Cultural Myth of Debord-Valmor in Russia]. *Vestnik Russkogo Khristianskogo Dvizheniya. Parizh – N'yu-York – Moskva*, 2017, no. 207, pp. 242–252. (In Russian).

2. Kuleshova O.V. Osobennosti filosofskoy kontseptsii D.S. Merezhkovskogo v period emigratsii [Features of D.S. Merezhkovsky's Philosophical Concept in the Period of Emigration]. *Kul'turologiya*, 2010, no. 2 (53), pp. 149–169. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collection of Research Papers)

3. Dillon K. Adelaida Gertsyk (1874–1933). *Russian Women Writers*. Vol. 1. New York and London, Garland Publishing, 1999, pp. 535–552. (In English).

4. Pachmuss T. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory Article]. *Merezhkovskiy D.S. Ispanskiye mistiki* [Spanish Mystics]. Tomsk, Vodoley Publ., 1997, pp. 9–20. (In Russian).

5. Rits G. Adelaida Gertsyk – poetessa mezh vremenem i vechnost'yu [Adelaide Herzyk – Poet between Time and Eternity]. Gertsyk A.K. *Iz kruga zhenskogo. Stikhotvoreniya. Esse* [From the Female circle. Poems. Essays]. Moscow, Agraf Publ., 2004, pp. 5–30. (In Russian).

6. Saakyants A., Mnukhin L. Kommentarii [Comments]. Tsvetayeva M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994, pp. 577–618. (In Russian).

7. Sarychev Ya.V. Pod znakom erosa: reformatsiya i kontrreformatsiya glazami D.S. Merezhkovskogo [Under the Sign of Eros: Reformation and Counter-Reformation through the Eyes of D.S. Merezhkovsky]. *Zapad i Vostok v dialoge kul'tur. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [West and East in the Dialogue of Cultures. Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Lipetsk, Lipetsk State Pedagogical University Named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky Publ., 2019, pp. 35–40. (In Russian)



(Monographs)

8. Bagno V.E. *Russkaya poeziya Serebryanogo veka i romanskiy mir* [Russian Poetry of the Silver Age and the Romance World]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2005. 230 p. (In Russian).

9. Bonetskaya N. *Sestry Gertsyk kak fenomen Serebryanogo veka* [The Herzyk Sisters as a Phenomenon of the Silver Age]. Moscow; St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2020. 768 p. (In Russian).

10. Pachmuss T. *Merezhkovsky in Exile: The Master of the Genre of Biographie Romancée*. New York, Peter Lang Verlag, 1990. 338 p. (In English).

Кузнецова Екатерина Валентиновна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: история русской литературы рубежа XIX–XX веков, культура Серебряного века, поэтика лирики, литературная пародия.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Ekaterina V. Kuznetsova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, the culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162



А.А. Холиков (Москва)

**ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ И
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
(из подготовительных материалов к «Завету Белинского»)***

Аннотация. В статье впервые детально анализируются подготовительные выписки Д.С. Мережковского к «Завету Белинского», которые хранятся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) (ИРЛИ РАН) и представляют ценность для понимания творческой лаборатории писателя, «обнажения» принципов его работы с источниками, среди которых – эпистолярное наследие критика, историко-литературные исследования и эгодокументальные материалы о нем. Установлено, по каким изданиям Мережковский цитировал свои источники, дана их качественная оценка в контексте Серебряного века (с привлечением малоизвестных отзывов из дореволюционной периодики), а также с точки зрения современных научных представлений. Предпринята попытка объяснить выбор писателя, в том числе – на фоне развернувшейся в начале XX в. дискуссии о «наследии» Белинского между Ю.И. Айхенвальдом, Е.А. Ляцким, Ивановым-Разумником и др.; установить явные и скрытые переключки с ее участниками, а также отличие от них. Исследован состав и характер выписок (для писем Белинского уточнена их датировка и перечень адресатов), описаны авторские способы структурирования цитат. Особое внимание уделено видам искажений «чужого» текста со стороны Мережковского, предложена их типология, изучены формы трансформации. Проблема отбора цитируемого материала для включения в итоговый текст «Завета Белинского» решается в тесной связи с авторской интенцией воссоздать образ Белинского – «аскета», «мученика», «мнимого атеиста» с «бессознательными поисками веры», «завет» которого – в примирении «трагического противоречия между стихией религиозной и общественной».

Ключевые слова: текстология; источниковедение; творческая лаборатория писателя; литературная критика; публицистика; цитата; Д.С. Мережковский; В.Г. Белинский; русская интеллигенция; революция.

А.А. Kholikov (Moscow)

**Source Studies and Methodological Aspects of Creative Laboratory
of D.S. Merezhkovsky
(Preparatory Materials for the “Belinsky Testament”)****

Abstract. For the first time, the article analyzes in detail the preparatory extracts

* 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 D.S. Merezhkovsky to the “Belinsky Testament”, which are stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) (IRLI RAS) and are valuable for understanding the writer’s creative laboratory, “exposing” the principles of his work with sources, including the epistolary heritage of the critic, historical and literary studies and ego-documentary materials about him. It is established which publications Merezhkovsky cited his sources from, their qualitative assessment is given in the context of the Silver Age (with the involvement of little-known reviews from pre-revolutionary periodicals), as well as from the point of view of modern scientific ideas. An attempt is made to explain the choice of the writer, including against the background of the discussion about Belinsky’s “legacy” that unfolded in the early twentieth century between Yu.I. Aikhenvald, E.A. Lyatsky, Ivanov-Razumnik and others; establish explicit and hidden roll calls with its participants, as well as differences from them. The composition and nature of the extracts are studied (for Belinsky’s letters, their dating and the list of addressees are specified), the author’s ways of structuring of quotes are described. Particular attention is paid to the types of distortions of the “foreign” text by Merezhkovsky, their typology is proposed, and the forms of transformation are studied. The problem of selecting cited material for inclusion in the final text of the “Belinsky Testament” is solved in close connection with the author’s intention to recreate the image of Belinsky – an “ascetic”, “martyr”, “imaginary atheist” with an “unconscious search for faith”, whose “testament” is in reconciliation “tragic contradiction between the religious and social elements”.

Key words: textology; source study; writer’s creative laboratory; literary criticism; journalism; quote; D.S. Merezhkovsky; V.G. Belinsky; Russian intelligentsia; revolution.

Текстологическое изучение «Завета Белинского» нельзя считать завершённым, хотя история создания данного литературно-публицистического выступления Д.С. Мережковского от лекции к одноименной брошюре уже реконструирована нами с опорой на периодику и архивные материалы. Наряду с этим систематизированы и осмыслены отклики первых слушателей и читателей Мережковского – критиков и рецензентов [см.: Холиков 2020; Холиков 2021] (к не учтенным в прошлый раз отзывам добавим: [Полонский 1915; Перцов 1915; Кириллов 1915; Голиков 1915]).

Однако особую ценность для понимания творческой лаборатории писателя и «обнажения» принципов его работы с источниками представляют подготовительные материалы – черновые выписки автора, которые хранятся в РО ИРЛИ и не осмыслились в обозначенной перспективе. Между тем результаты, полученные в данном конкретном случае, могут оказаться полезными для углубления общих представлений о генезисе литературно-критических работ Мережковского.

Подготовительные материалы к «Завету Белинского» находятся в той же единице хранения (Ф. 177. Ед. хр. 24.232), что и автограф, а также машинопись самой лекции. Единой (сплошной) нумерации в документах нет. Все листы разделены на блоки (каждый – с отдельной нумерацией). В общей сложности – 114 листов, 26 из которых отведены выпискам из

различных источников, выполненным черными чернилами. Архивная пагинация не соответствует реальной последовательности выписок. Поверх них цветными карандашами писатель расставил цифры (красным – римские, синим – арабские). Некоторые листы (7, 21, 23, 26) остались пустыми (чистыми). Если сравнивать выписки к «Завету Белинского» с другими аналогичными материалами Мережковского из числа опубликованных, то структурно они ближе всего к выпискам для статьи «Гете» [Мережковский 2007, 339–347]. В архиве писателя сохранились и другие примеры, вскрывающие типовую схему его черновой работы. По крайней мере, при создании литературно-критических портретов или «силуэтов» в 1910-е гг. См., например, подготовительные материалы к текстам «Байрон», «Поденщик Христов» (о Л.Н. Толстом), «Поэт вечной женственности» (об И.С. Тургеневе), «Распятый народ» (об А. Мицкевиче), «Св. Елена» (о Наполеоне), «Тайна Тютчева» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.220; 24.246; 24.247; 24.249; 24.253; 24.258 – соответственно].

Среди привлеченных Мережковским источников «Завета Белинского» главным, безусловно, стали письма критика. Автор не делает из этого секрета и в основном тексте: «...вышли в свет письма его (I – III т.т. 1829–1848. Редакция и примечания Е.А. Ляцкого. СПб. 1914)» [Мережковский 1915, 8]. Роль эгодокументов (писем, дневников, записных книжек, воспоминаний) в творческой лаборатории Мережковского основополагающая. Нам уже приходилось писать о стремлении писателя к документальности или ее имитации, которое реализуется во многом благодаря обращению к «интимным» жанрам [Холиков 2014, 265].

Что касается эпистолярного наследия Белинского, то Мережковский ранее апеллировал к его знаменитому письму в адрес Н.В. Гоголя от 15 июля 1847 г. в работах «Грядущий Хам», «Теперь или никогда», «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». Здесь мы не можем утверждать, с какими публикациями этого некогда запрещенного текста Мережковский знакомился (их было несколько, причем разного качества; детальный обзор см.: [Письмо Белинского к Гоголю 1950, 513–605]), но в том же исследовании о Гоголе еще одно письмо к нему от Белинского (20 апреля 1842 г.) Мережковский цитирует по «Материалам для Биографии Гоголя» В.И. Шенрока (Т. 4. М., 1897). Небольшая отсылка к этому эпистолярному тексту встречается также в работе «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Очевидно, из вторых рук Мережковский использует письма Белинского к В.П. Боткину (благодарю Е.А. Андрущенко за сделанное уточнение): послание от 28 февраля 1847 г. неточно цитируется по труду Н.П. Барсукова «Жизнь и труды М.П. Погодина» (Кн. 8. СПб., 1894) в исследовании «Гоголь. Творчество, жизнь и религия»; и так же с неточностями воспроизводится фрагмент из письма от 16–21 апреля 1840 г. по книге П.А. Висковатова «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество» (М., 1891) в работе «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Оба письма частично

публиковались и прежде, но полностью увидели свет в упомянутом издании [Белинский 1914, I–III].

По признанию составителя, этот трехтомник не мог «считаться исчерпывающим» [Ляцкий 1914, VII]. Но, несмотря на объективные недостатки (отказ от специальных архивных разысканий, некоторые пропуски, редакторские купюры, неточности; кроме того, Ляцкий «был стеснен цензурными условиями, которые не давали ему возможности полностью печатать антиправительственные и антиклерикальные высказывания Белинского» [От редакции 1956, 5]), он несколько десятилетий сохранял научную значимость, во многом – до появления академического «Полного собрания сочинений» В.Г. Белинского в 13 томах (М., 1953–1959), 11 и 12 тома которого составили письма. Даже Ю.Г. Оксман, критиковавший Ляцкого за «примитивность редакционных приемов» и «беспомощность как текстолога и источникововеда» [Оксман 1950, 208], отмечал, что в издании 1914 г. «впервые письма Белинского были объединены с максимальной для своего времени полнотой» [Оксман 1950, 201]. (В скобках добавим, что в советском «белинсковедении» это издание оценивалось негативно еще и «в связи с политической конъюнктурой (его составитель – Ляцкий <—> был либеральным историком, эмигрантом)» [Тихонова 2003, 230]). См. также список дореволюционных рецензий на указанный трехтомник: [Библиографический указатель 1951, 427]).

Иными словами, для своего времени Мережковский выбрал наиболее репрезентативный и надежный источник. Он делал выписки из писем, относящихся к разным периодам жизни Белинского, но при этом практически нигде (если не считать двух посланий – И.С. Тургеневу и М.М. Попову) не называл адресатов и не указывал даты. Только в результате постраничного сравнения отобранных Мережковским цитат с трехтомником 1914 г. удалось установить их точное происхождение. Выяснилось, что из трех томов, которые содержат около трехсот писем, для выписок было использовано не менее восьмидесяти эпистолярных текстов. Среди них – письма к родителям (начало сентября <2–5 сентября> 1829; 17 февраля, 29 сентября, 25 декабря <на самом деле письмо адресовано только М.И. Белинской> 1831; отдельно – к матери от 20 февраля 1833 и к отцу от 21 мая 1833); брату Константину (27 января 1832; 19 июля 1833); М.В. Белинской (24 июня 1846; 24 мая <5 июня н.с.>, 22–23 июля <3–4 августа н.с.> 1847); К.С. Аксакову (23 августа 1840); П.В. Анненкову (15 февраля 1848); М.А. Бакунину (16 августа, 21 сентября, 1 ноября, между 15 и 21 ноября <15–20 ноября>, 21 ноября 1837; 20 июня <20–21 июня>, 16–17 августа, 10 сентября, 12–24 октября 1838; 26 февраля 1840; 7 ноября 1842); Н.А. Бакунину (6–8 апреля 1841; 23 февраля <22–23 февраля, адресовано А.А., В.А., Н.А. и Т.А. Бакуниным> 1843); сестрам Бакуниным (8 марта 1843); В.П. Боткину (конец лета <наиболее вероятно – 10–16 февраля>, 22 ноября, 16 декабря 1839 – 10 февраля 1840; февраль <около 22 февраля>, 3–10 февраля, 18–20 февраля, 24 февраля – 1 марта, 14 марта <14–15 марта>, 19 марта, 16 апреля <16–21 апреля>, 24 апреля, 16 мая,

13 июня, 12 августа, 12–16 августа, 5 сентября, 4 октября, 10–11 декабря 1840; 30 декабря 1840 – 22 января 1841; 1 марта, 27–28 июня, 8 сентября 1841; март <14 марта>, 31 марта, апрель <15–20 апреля>, 13 апреля, 9–10 декабря 1842; 6 февраля, 31 марта – 3 апреля, 30 апреля 1843; 28 февраля, 7 </19 н.с.> июля, 4–8 ноября, декабрь <2–6 декабря> 1847); А.И. Герцену (26 января 1845); Н.В. Гоголю (3 </15 н.с.> июля 1847); А.П. Ефремову (1 августа 1838; 23 августа 1840; в этом же ряду – записки 1838–1839); Д.П. Иванову (7 августа 1837); К.Д. Кавелину (22 ноября, 7 декабря 1847); А.А. Краевскому (<9–10 апреля> 1841); П.Н. Кудрявцеву (24 апреля 1840); А.Я. Кульчицкому (3 сентября 1840); И.И. Панаеву (18 февраля, 19 августа 1839); М.М. Попову (27 марта 1848); Н.В. Станкевичу (8 ноября, 1838; 19 апреля, 29 сентября – 8 октября 1839); И.С. Тургеневу (19 февраля </3 марта н.с.> 1847).

Всего – более двадцати адресатов. Даты в круглых скобках (включая широкую датировку) приведены по изданию Ляцкого без изменений, хотя современному текстологу в этом отношении следует ориентироваться не столько на него, сколько на академическое собрание сочинений Белинского, в котором содержатся существенные исправления и уточнения (в том числе – по автографам). Если датировка между двумя этими изданиями не совпадает, то более корректная указана нами в угловых скобках.

Оставшиеся выписки Мережковского к «Завету Белинского» сделаны из источников, которые можно разделить на два типа: историко-литературные исследования и эгодокументальные материалы. Выбор научных работ не удивляет. На первом месте – авторитетнейший на тот момент труд покойного академика А.Н. Пыпина «Белинский, его жизнь и переписка». Впервые он появился на страницах «Вестника Европы» (1874–1875), отдельной книгой вышел у М.М. Стасюлевича в 1876 г., но, как удалось установить по зафиксированным при цитатах номерам страниц, Мережковский использовал более полное второе издание: [Пыпин 1908]. Дополнения и примечания по материалам и разметкам Пыпина выполнил зять ученого – Ляцкий (был женат на его старшей дочери – Вере Александровне). Надо заметить, что трехтомник писем Белинского он так же готовил с опорой на пыпинскую коллекцию, чего не скрывал: «...редактор настоящего издания мог воспользоваться собранием Пыпина, за некоторыми неизбежными исключениями, почти сполна» [Ляцкий 1914, V]. По мнению обозревателя «Вестника Европы», книга Пыпина о Белинском в начале XX в., «можно сказать, свежее и нужнее, чем тридцать лет назад. <...> она как нельзя более отвечает новому историческому интересу, и среди новейших исследований этого рода нет ни одного, которое могло бы сравниться с нею по обилию и важности материала» [Вестник Европы 1907, 827].

Примечательно, что Мережковского в этой научной биографии привлекли прежде всего не ученые умозаключения, а включенные в нее факты, в том числе из примечаний, отсылающих к иным источникам – публи-

кациям в периодических изданиях «Русская старина» и «Былое» (в частности, о мотивах приглашения критика в Третье отделение) [см.: Пыпин 1908, 658–659], свидетельства современников (А.И. Герцена, М.М. Попова, Н.Н. Тютчева) и письма самого Белинского – к М.А. Бакунину от ноября 1837 (<15–20 ноября>), В.П. Боткину от 22 ноября 1839 и 28 февраля 1847, И.И. Панаеву от 19 августа 1839, Н.В. Станкевичу от 29 сентября – 8 октября 1839. То обстоятельство, что перечисленные письма цитируются не по трехтомнику 1914 г., куда они вошли, наряду с характером авторских выписок, их последовательностью (убористым почерком, между строк и на полях), говорит о более поздней работе Мережковского с монографией Пыпина.

Это предположение можно распространить еще на один историко-литературный труд, послуживший источником информации при создании «Завета Белинского»: *Иванов-Разумник*. [Сочинения]. Т. III: Великие искания. СПб.: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, [1911; по др. сведениям – 1912]. Впоследствии данное исследование выходило отдельно под заглавиями «В.Г. Белинский» (Пг., 1918) и «Книга о Белинском» (Пг., 1923; дополненное). В его основу была положена вводная статья к подготовленному Ивановым-Разумником юбилейному собранию сочинений Белинского в трех томах (СПб., 1911).

Рецензент «Русской мысли» рекомендовал «Великие искания» читателю «как весьма интересную попытку анализа душевной драмы Белинского», хотя посчитал название тома «несколько крикливым» (ср. с заголовком другой публикации Иванова-Разумника: Великий искатель. В.Г. Белинский. 1811–1911 // Русское богатство. 1911. № 5. Отд. I. С. 145–175), отметил «небольшую фактическую несообразность» и упрекнул автора за то, что он «без достаточного основания чересчур сурово и даже почти презрительно охарактеризовал брак Белинского» [Корнилов 1913, 331–332]. Но Мережковского заинтересовал не этот «сюжет». Свои выписки он расширил цитатами или сведениями из использованных в книге писем Белинского – к М.А. Бакунину от 21 ноября 1837, В.П. Боткину от 3–10 февраля 1840, 31 марта – 3 апреля 1843, 6 февраля и 7/19 июля 1847. Даже выполненный Ивановым-Разумником разбор юношеской пьесы критика «Дмитрий Калинин» привлек Мережковского не сам по себе, а проведенной исследователем параллелью между мыслями героя (см. выписку: «Ив. Раз. 19. – “Миром правит не Бог, а дьявол. Хула на Бога”» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 18 об.; здесь и далее все графические выделения – из цитат. – А.Х.]; ср. с источником: «Что же понимает Дмитрий Калинин? Мы уже знаем это: он думает, что миром правит не Бог, а дьявол... <...> А отсюда – “хула на Бога, как на тирана, который утешается воплями своих жертв, который упивается их слезами”» [Иванов-Разумник 1911 (1912), 19]) и сделанным спустя десятилетие личным признанием Белинского в письме к В.П. Боткину от 1 марта 1841 г.: «я из числа людей, которые на всех вещах видят хвост дьявола...» [Иванов-Разумник 1911 (1912), 22] (ср. с выпиской: «“Я один из тех людей, котор. видят на всех вещах хвост дья-

вола <">» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 18 об.].

Строго говоря, главное внимание на эпистолярное наследие обратил сам Иванов-Разумник: «В настоящей книге почти все выдержки из писем Белинского приводятся полностью; ряд отрывков печатается впервые» [Иванов-Разумник 1911 (1912), 2]. Это стало возможным благодаря тому, что Ляцкий еще до издания собрания писем Белинского откликнулся на просьбу Иванова-Разумника и разрешил ему изучить материалы из пыпинского архива (фрагмент письма Иванова-Разумника к Ляцкому цитируется в примечаниях к публикации: [Письма Р.В. Иванова-Разумника 1998, 52–53]; см. также примечания к публикации: [Лавров 2019, 74, 76, 77]). Исследователь печатно приносил «глубокую благодарность наследникам А.Н. Пыпина» [Иванов-Разумник 1911 (1912), 2], а после выхода эпистолярного трехтомника откликнулся на него восторженной рецензией, завершающейся словами: «живой Белинский перед нами» [Иванов-Разумник 1913, 186].

Произведенный Мережковским выбор историко-литературных источников закономерен. С одной стороны, писатель взял наиболее полные и надежные в фактологическом отношении труды, а с другой – обнаружил свою близость к стану защитников Белинского в споре, развернувшемся вокруг него в Серебряном веке и достаточно хорошо известном [см.: В.Г. Белинский: pro et contra 2011]. Так, Иванов-Разумник (Правда или кривда? // Заветы. 1913. № 12. Отд. II. С. 75–84) и Ляцкий (Господин Айхенвальд около Белинского // Современник. 1914. № 1. С. 111–118) полемизировали с Ю.И. Айхенвальдом, который своей атакой на Белинского в «Силуэтах русских писателей» (Вып. III. 2-е изд. М., 1913 – здесь впервые появился очерк о Белинском) вызвал волну критики (обзор полемических откликов см.: [Библиографический указатель 1951, 442–443; Летопись 2005, 249–250]) и освежил в памяти нашу шумевшую дискуссию о сборнике «Вехи» (1909). Неслучайно в преамбуле к «Завету Белинского» звучит открытый выпад в адрес «веховцев» и «кающихся интеллигентов» – «Булгаковых, Эрнов, Струве, Гершензонов, Евг. Трубецких, Флоренских и проч., и проч., которые уверяли нас, что в освободительном движении интеллигенция обнаружила, перед лицом народа, свое ничтожество, что интеллигенция разгромлена окончательно» [Мережковский 1915, 6].

Однако открыто Мережковский вступает в спор не столько с теми, кто в начале XX в. ниспровергал «прообраз всей русской интеллигенции» [Мережковский 1915, 7], сколько с их «учителем» – Ф.М. Достоевским, который вынес Белинскому приговор: «“Этот человек ругал мне Христа”. Он “бил по щекам свою мать” – Россию. “Это было самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни”» [Мережковский 1915, 8]. В «Завете Белинского» Мережковский несколько раз воспроизводит фрагменты из процитированного только что письма Достоевского к Н.Н. Страхову от 18/30 мая 1871 г. Прежде к этому же источнику он обращался в «Грядущем Хаме» (гл. VI), где содержатся ростки будущего выступления о Белинском, а еще раньше – в трактате «Л. Толстой и Достоевский». Именно там, в

основном тексте [Мережковский 2021, 72], сохранилась точная отсылка к изданию, которым Мережковский пользовался: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. С портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883 (см. также отдельной книгой: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. С портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883). В подготовительных материалах автор сопроводил все цитаты из письма Достоевского к Страхову соответствующими этому изданию номерами страниц [см.: РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 10 об., 19, 20 об.].

Когда Мережковский заявляет, что «в защиту Белинского не поднялось ни одного голоса» [Мережковский 1915, 8], то имеется в виду отстаивание религиозности его сознания, а значит, и всей русской интеллигенции, «потому что она вся в него, как дети в отца или внуки в деда» [Мережковский 1915, 8]. В этом отношении симптоматично возмущение критиков, не разделявших посыл Мережковского: «Да какая была надобность защищать его? До последнего известного выступления Айхенвальда никому и в мысль не приходило, что есть какие-нибудь враги Белинского, достойные схватки. А неврастенический выкрик Достоевского, кажется, и в самом деле не вызвал возражений. И как на этот “приговор” возражать? Это – не довод, это – ругательство» [Голиков 1915, 637]. И хотя в окончательном тексте «Завета Белинского» нет ни одного упоминания Иванова-Разумника (в отличие от Ляцкого, который включен в библиографическое описание подготовленных им томов писем), следы текста «Великих исканий» обнаруживаются благодаря анализу подготовительных материалов. В них Мережковский трижды фиксирует одну и ту же цитату с прямой отсылкой к исследованию Иванова-Разумника: «Бог был моей первою мыслью, человечество – второю, человек – третьей и последней» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 15, 17 об., 19], – связывая тем самым части с пока еще рабочими, но концептуально «говорящими» заголовками «Личность, как начало метафизическое», «Общественность, социализм, революция» и «Религия». В итоговом тексте эта фраза открывает безымянную четвертую часть: «“Бог был моей первою мыслью, человечество – второю, человек – третьей и последней”. Таковы три мысли, три веры Белинского» [Мережковский 1915, 28].

Здесь важно не то, что Мережковский цитирует по книге Иванова-Разумника близкую позднему мироощущению Белинского формулу Л. Фейербаха, которая с оригинала переводится несколько иначе: «Моей первой мыслью был Бог, второй – разум (а не человечество. – А.Х.), третьей и последней – человек» [Фейербах 1995, 415]. Гораздо важнее, что ход мыслей Мережковского оказывается чрезвычайно близок логике Иванова-Разумника, который предпосылает знаменитым словам собственное рассуждение: «Остановились ли бы на этой точке великие искания неистового Виссариона? Или снова от человека он перешел бы к Богу – новыми, углубленными путями? Или понял бы, что человек соединяет в себе и

Человечество и Бога? Смерть не дала времени Белинскому еще раз поставить и пересмотреть эти вопросы» [Иванов-Разумник 1911 (1912), 116]. Мережковский, в свою очередь, заключает: «Белинский так и не сумел замкнуть круг своего сознания, свести концы с концами, соединить три мысли, три веры в одну. Но недаром выходит одна из другой, одна продолжает другую. И недаром все три вспоминаются вместе, в каком-то единстве несознанном. Замкнуть круг сознания, соединить первую мысль о Боге с последнею – о человеке – нельзя иначе, как в мысли о Богочеловечке, о Христе» [Мережковский 1915, 28]. Как видно, автор «Завета Белинского» более прямолинеен и назидателен в своем стремлении уничтожить противоречие между «явным безбожием интеллигентского сознания» и «тайною религиозностью интеллигентской совести»: «Нам нужно изменить наше сознание, не изменяя нашей совести» [Мережковский 1915, 41–42]. Но разглядеть за этой «проповедью» первоисточник мысли, получившей самостоятельное развитие, – одна из насущных текстологических задач.

Скрытые переклички в работах «светского» Иванова-Разумника, который «почти превратил Белинского в богоискателя» [Ермичев 2011, 47], и Мережковского (в его работе есть и другие заимствования из «Великих исканий» без указания на источник – см. описание бытовых условий жизни Белинского в Москве) нетривиальны еще и потому, что с начала 1910-х гг. отношения между авторами (которых принято считать идейными оппонентами) были натянутыми, а в 1917 г. совсем испортились. Названия критических статей Иванова-Разумника о Мережковском более чем красноречивы: «Пастырь без стада» (Русские ведомости. 1911. 6 марта. № 53. С. 3), «Мертвое мастерство» (Русские ведомости. 1911. 27 марта. № 70. С. 4–5), «Клопные шкурки» (Заветы. 1913. № 2. Отд. II. С. 105–114) [см. также: Белоус 2009, 55–69]. Не эта ли неприязнь – одна из возможных причин, почему в «Завете Белинского» так тщательно закамуфлированы следы «Великих исканий»? Как бы то ни было, последним объединяющим обе работы штрихом можно считать их выход в книгоиздательстве Н.Н. Михайлова «Прометей» с ярко выраженным демократическим направлением.

Среди эгодокументальных источников, выписки из которых оказались в подготовительных материалах Мережковского, особое место занимают мемуарные тексты о Белинском. К 1915 г. их вышло около шестидесяти [см.: Библиография воспоминаний 1929, 381–414; Библиографический указатель 1951, 483–521], но полного сводного указателя еще не было: «Мысль о составлении библиографии воспоминаний о Белинском возникла <...> в 1916 году в семинарии по Белинскому, работавшем под руководством Н.К. Пиксанова в б. Петроградском университете» [Библиография воспоминаний 1929, 384]. Мережковский остановился на мемуаристах, которые скорее симпатизировали Белинскому: И.С. Тургенев, И.И. Панаев, П.В. Анненков. Именно в такой последовательности их имена указаны

в части «Воспоминания о Белинском» черновых выписок к «Завету Белинского» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 8–9]. В других разделах подготовительных материалов («О своей жизни», «Литература», «Россия») встречаются также специальные отсылки к мемуарам А.Я. Головачевой-Панаевой [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 5 об., 6, 20 об.].

Благодаря обследованию архивных выписок Мережковского, прежде всего – сравнению зафиксированных при них номеров страниц со всеми появившимися к тому времени изданиями и переизданиями воспоминаний перечисленных мемуаристов, удалось установить, по каким из них он работал. Так, «западнические» воспоминания Тургенева о Белинском, к написанию которых классик приступил в 1867 г., использовались не по последнему прижизненному изданию братьев Салаевых «Сочинения И.С. Тургенева» в 10 томах (М., 1880. Т. I. С. 19–62), как мы предполагали ранее [Холиков 2021, 191]. Выяснилось, что Мережковский по одной книге цитирует не только текст «Воспоминаний о Белинском» (впервые: Вестник Европы. 1869. № 4. С. 695–729), включенный в «Литературные и житейские воспоминания», но и более ранний набросок «Встреча моя с Белинским» (впервые: Московский вестник. 1860. 23 января. № 3. С. 40–42), который в составе собраний сочинений впервые был напечатан в 3-м издании «Полного собрания сочинений И.С. Тургенева» (Т. 10. СПб.: Тип. Глазунова, 1891. С. 501–508), но начиная с 4-го издания (1897) страницы для этого текста сместились (521–528) и полностью совпали с теми, которые указывает Мережковский. Поскольку последующие переиздания этого тома были стереотипными, писатель мог также использовать 5-е (1911), 6-е (1913) и с наименьшей вероятностью – 7-е (1915). Цитаты из мемуаров Тургенева оказались не только в части выписок «Воспоминания о Белинском», но и в других – «О своей жизни», «О себе, как личности», «Россия» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4 об., 10 об., 20 об.]. Мережковского заинтересовали оценочные высказывания Тургенева, переданные им сведения о наружности, характере Белинского, манере говорить (в том числе – прямая речь), особенности работы над статьями.

«Воспоминание о Белинском» И.И. Панаева, одного из наиболее близких ему людей и соратников (впервые: Современник. 1860. № 1. С. 335–376), цитируется Мережковским по книге: Панаев И.И. Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском. СПб.: Издание В. Ковалевского, 1876. С. 359–413. Привлечены фрагменты, описывающие внешний вид Белинского, его поведение и высказывания, бытовые реалии, отношение к литературному труду, предсмертные дни.

Фрагменты из мемуарного текста П.В. Анненкова «Замечательное десятилетие. 1838–1848» (впервые: Вестник Европы. 1880. № 1–5), к созданию которого он приступил по совету Пыпина, задумавшего свой труд о Белинском [Ухмылова 1951, 303–318], воспроизводятся Мережковским по изданию: Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки: собрание статей и заметок. Отд. III. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1881. С. 1–224. Из него приведены нелюбезные слова Н.И. Греча о Белинском, выпи-

саны штрихи к характеру критика и последним дням его жизни.

Наименее авторитетное в этом ряду – не по мемуарной ценности, которая высока, а по качеству подготовки текста – издание воспоминаний А.Я. Головачевой (Панаевой). Мережковский взял не первую публикацию в «Историческом вестнике» (1889. Т. XXXV–XXXVIII. № 1–11), тоже пострадавшую от цензорской и редакторской правки С.Н. Шубинского, но еще более урезанное отдельное издание книгопродавца В.И. Губинского под заглавием «Русские писатели и артисты. 1824–1870» (СПб., 1890). «Книга, – по оценке К.И. Чуковского, – была издана неряшливо, на скверной бумаге, с несметным числом опечаток. Успеха она не имела и после смерти писательницы долго еще валялась на полках у книжных торговцев» [Чуковский 1986, 12]. Мережковский извлекает свидетельства о событиях, предшествовавших смерти Белинского, и ряд самохарактеристик критика.

Авторов воспоминаний, сведения из которых вошли в подготовительные материалы к «Завету Белинского», объединяет не только близость и уважительное отношение к их герою. Все они мастерски рисуют живой, полнокровный портрет Белинского как личности – человека, мыслителя, литератора. Пожалуй, в этом – один из важнейших побудительных мотивов обращения к ним Мережковского, предложившего своим читателям не только вслушаться в голос «неистового Виссариона», но и взглянуть в лицо: «...чтобы услышать говорящего, как следует, надо сначала увидеть, кто говорит» [Мережковский 1915, 9]. Разумеется, воссозданный образ в большей степени соответствовал не оригиналу, а нуждам Мережковского – публициста и религиозного философа. Ключ к объяснению этой трансформации – как в отборе, так и в характере его работы с документальными источниками.

Делая выписки из них, Мережковский исправно указывает номера страниц, томов (для писем Белинского) и фамилии авторов (для исследований и воспоминаний). К одной из цитат он добавляет собственное пояснение: «Мысль – страсть» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 6 об.], – которое войдет и в основной текст «Завета Белинского». В остальных случаях подготовительные материалы скроены сплошь из «чужого» слова. Тщательность постраничной нумерации (отклонения здесь крайне редки) граничит с искажениями иного рода. Большая их часть носит сугубо технический характер. Мережковский порой неточно передает пунктуацию и орфографию, не всегда сохраняет авторские маркировки в тексте и допускает свои, меняет лексико-грамматические формы, сокращает написание отдельных слов, пропускает части цитат без указания на купюры. Иной раз он невнимательно выписывает слова: «Неустранимая черта грусти» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 9] (ср.: «неотстраняемая черта грусти» [Анненков 1881, 14]) – или добавляет свои: «Поношенный длинный сюртук, застегнутый накриво» (подчеркнуто синим карандашом. – А.Х.) [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 8] (слова «поношенный» в первоисточ-

нике нет [Панаев 1876, 370]). Не останавливаясь на примерах, когда Мережковский конспективно излагает прочитанное, рассмотрим факты более существенного вмешательства с его стороны.

Во-первых, речь идет о перестановках фрагментов внутри цитируемого текста. В каком-то случае это не меняет общий смысл высказывания: «Лучше сгнить в разврате, чем вздыхать о жестокой деве... Я не могу видеть в одной женщине условие жизни. Моя – хорошо; не моя – у Сомова славные устрицы» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 25] (ср.: «Я не могу видеть в одной женщине условие жизни. Моя – хорошо; не моя – у Сомова славные устрицы. <...> лучше сгнить в разврате, чем вздыхать о жестокой деве» [Белинский 1914, II, 292]). Другой пример – с явным смысловым искажением: «Всех стариков перевешал бы!.. Хотелось бы быть их палачом... потонуть в их крови, послать на них чуму и тешиться их муками!..» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 14] (ср.: «Я теперь понимаю раздражительность Гофмана при суждении глушцов об искусстве, его готовность язвить их сарказмами. Но язвить я не умею, а в иные минуты хотелось бы потонуть в их крови, послать на них чуму и потешиться их муками. <...> Что же касается до Полевого, Греча и Булгарина – бываю минуты, хотелось бы быть их палачом. С другой стороны, становлюсь как-то терпимее к слабости, ничтожеству и ограниченности людей. <...> Когда читаю в газетах, что такой-то действительный статский советник в преклонных летах отыде к праотцам – мне становится отрадно и весело. Всех стариков перевешал бы!» [Белинский 1914, II, 115]).

Во-вторых, Мережковский объединяет («сращивает») два цитируемых фрагмента в один. При этом они могут происходить из общего источника: «Для меня теперь человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века! Боже мой, страшно подумать, что со мною было (гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью) – горячка или помешательство ума – я словно выздоравливающий» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 16 об.] (ср.: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью! <...> Для меня теперь человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века! Боже мой, страшно подумать, что со мною было – горячка или помешательство ума – я словно выздоравливающий» [Белинский 1914, II, 163]). Вместе с тем источники у цитаты могут быть разными. Так, одна выписка: «Неимение платья не только приличного, но и никакого... Я взял у г. Ишутина панталоны и жилет, а у Дм. П. фрак и пр., да еще калоши, а у Алексея Петр. шинель и картуз» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4] – включает фразы из двух писем Белинского – к матери (25 декабря, 1831) и брату Константину (27 января, 1832).

Похожую контаминацию встречаем в части воспоминаний о Белинском. С отсылкой к Тургеневу между строк вписано: «Криво приподымал верхнюю губу, покрытую подстриженным усом... Очень выдающиеся скулы...» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 8] (ср.: «...как-то криво при-

поднимая верхнюю губу, покрытую подстриженным усом...» [Тургенев 1897, 521]). Заметим, что про «выдающиеся скулы» Тургеневым ничего не сказано. Зато в монографии Пыпина вслед из взятым у того же Тургенева описанием наружности Белинского (поверх него Мережковский и вписывает процитированные выше слова) приводятся воспоминания К.Д. Кавелина, где читаем: «Очень некрасивы были у него выдав<ав>шиеся скулы» [Пыпин 1908, 573]. Оттуда же – приписка про «плоские» волосы (ср.: «некрасивые плоские волосы» [Пыпин 1908, 573], в то время как у Тургенева сказано: «густые белокурые волосы» [Тургенев 1897, 21]). В результате искусственного «скрещивания» двух портретных описаний у Мережковского получилось третье – «очень выдающиеся скулы, белокурые, плоские волосы» [Мережковский 1915, 10]. Следов непосредственного знакомства с воспоминаниями Кавелина, которые он записал по просьбе Пыпина в 1874-м (в полном виде вошли в 3-й том его собрания сочинений 1899 г. издания), в подготовительных материалах к «Завету Белинского» нет.

В-третьих, Мережковский может вырвать нужную ему фразу из конкретного контекста для создания максимально обобщенной характеристики: «В бешенстве я никому на свете не уступлю... Я вознеистовствовал» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 10] (ср.: «...в бешенстве и ядовитом остроумии я никому на свете не уступлю; <...> когда стал вновь перечитывать твое письмо, чтобы возразить на главные пункты, – я снова вознеистовствовал» [Белинский 1914, I, 305]).

В-четвертых, встречается пример изменения смысла цитаты на противоположный: «Попаду в солдаты за какую-нибудь безделицу» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4] (ср.: «...я теперь уверен, что не попаду без всякого суда в солдаты за какую-нибудь безделицу...» [Белинский 1914, I, 55]).

В-пятых, исключается та часть цитируемого высказывания, которая идет вразрез с конструируемым образом Белинского – ««монаха» – от чрева матерного» [Мережковский 1915, 13]: «Родился я больным при смерти, груди не брал и не знал ее, сосал я рожок, и то, если молоко было прокисшее и гнилое, – свежего не мог брать» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4 об.]. Здесь Мережковский выбрасывает совершенно лишнее для стройности его концепции признание самого Белинского после слов: «груди не брал и не знал ее» – «(зато теперь люблю ее вдвое)» [Белинский 1914, II, 112].

На этом показательном примере мы вплотную приблизились к проблеме принципов отбора материала. Конечно, не все из рассмотренных выписок вошли в окончательный текст «Завета Белинского», но типологически они наглядно раскрывают характер работы Мережковского с источниками и пути их трансформации. Строго говоря, автору пришлось пожертвовать весьма значительной частью заготовленных цитат. Прежде всего – однотипных, не добавляющих новых черт к уже запечатленным им при портретировании Белинского. Невостребованной осталась часть «Бакунина, Катков, Хомяков, Лермонтов, Герцен» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232.

Л. 2–3 об.]. Многое исключено из того, что относится к философии Гегеля, художественной литературе и работе Белинского над статьями; существенно сокращены свидетельства о его поездке в Европу; редуцированы (лишены конкретики и «приземляющих» образ грубых и «легкомысленных» деталей) пассажи о тяге критика к чувственным наслаждениям, в частности – из раздела «Женщины. Вино. Карты» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 24–25 об.]. Оставшиеся цитаты подкрепляли антиномичный тезис Мережковского: «Явный брак, явный блуд – тайная “девственность” или “скопчество”» [Мережковский 1915, 16].

Наконец, с утверждением, что «род Белинских – старинный “духовный” род» [Мережковский 1915, 12], откровенно диссонировала бы цитата об отце Виссариона Григорьевича, который «Вольтера соединил с Экартсгаузеном и Юнгом-Штиллингом» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 5]. В книге Пыпина этим сведениями, заинтересовавшим сперва Мережковского, предшествуют слова о том, как «все грамотное население города и уезда обвиняло» Григория Никифоровича «в безбожии, нехождении в церковь» [Пыпин 1908, 8]. Более убедительной выглядела параллель с дедом, о. Никифором: «...был священником в селе Бельни Пензенской губернии; вырастив детей, он удалился от своих и провел остаток жизни в посте и молитве, полузатворником; в семье его считали “святым”» [Мережковский 1915, 12].

Вероятно, по сходной причине осталось невостребованным эпистолярное признание Белинского: «Жид – не человек» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 20] (ср.: «Недаром все нации в мире, и западные и восточные, и христианские и мусульманские, сошлись в ненависти и презрении к жидовскому племени: жид – не человек; он – торгош раг excellence» [Белинский 1914, III, 332]). Как бы оно согласовывалось с проведенным у Мережковского противопоставлением «национализма “звериного образа”» («лжи Достоевского») – «правде Белинского»: «Да будет проклята всякая народность, исключаяющая из себя человечность!» [Мережковский 1915, 39]?

При включении в основной текст «Завета Белинского» какие-то выписки были дополнительно расширены по первоисточнику, какие-то – сокращены. Вероятно, с этой целью (для удобства собственного поиска) Мережковский старательно сохранял при них черновые отсылки к номерам страниц. Однако, публикуя работу, он даже в кавычки не посчитал нужным заключить все использованные им цитаты из исследований и мемуаров. Имена Тургенева и Анненкова еще фигурируют в тексте Мережковского, авторство остальных (Панаевы, Пыпин, Иванов-Разумник) тщательно скрыто (о причинах исчезновения имени Головачевой-Панаевой в тексте брошюры см. подробно: [Холиков 2021, 190–191]). Помимо источников, выписки из которых содержатся в подготовительных материалах, Мережковским процитированы: письма Белинского к Н.А. Бакунину (9 декабря, 1841; 28 ноября, 1842) и Н.В. Гоголю (20 апреля, 1842); заметки из записной тетради Достоевского (1881), его же «Дневник писателя» (1876) и

роман «Братья Карамазовы»; майские дневниковые записи А.И. Герцена за 1844 г.; стихотворение Н.А. Некрасова «Памяти Белинского».

Представленные факты позволяют предположить, что дошедшие до нас подготовительные материалы относятся к самому раннему этапу работы над «Заветом Белинского», а потому и рубрикация их не соответствует окончательной композиции выступления, она отражает лишь логику первичного сбора материала, которая несколько раз менялась. Выпискам предпослан план из одиннадцати пунктов: «I. О своей жизни. II. О себе. III. Литература. IV. Действительность и отвлеченность. V. Женщины, карты. VI. Социализм, революция. VII. Личность, как начало метафизическое. VIII. Религия. IX. Бакунин, Катков и пр. X. Европа. XI. Россия» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 1]. Однако заголовки, последовательность и количество частей внутри этого архивного документа отличались: «1) О своей жизни», «2) О себе, как личности», «3) Личность, как начало метафизическое», «4) Общественность, социализм, революция», «5) Религия», «6) Действительность и отвлеченность. Философия Гегеля», «7) Бакунин, Катков, Хомяков, Лермонтов, Герцен», «8) Женщины. Вино. Карты», «9) Литература», «10) Западная Европа», «11) Россия», «12) Воспоминания о Белинском» [РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.232. Л. 4, 10, 16, 14, 18, 12, 2, 24, 6, 22, 20, 8]. Предварительные структурные задачи преследовала еще и цифровая маркировка цветными карандашами, сделанная поверх выписок (некоторые повторяются в разных частях).

Репутация Мережковского – «полководца цитат» – сложилась при жизни писателя и справедливо укрепилась в исследовательской литературе. Трудно найти рецензента или критика, который не пенял бы ему за это. «Завет Белинского» не стал исключением. «Понятно, – читаем в одном из отзывов о брошюре Мережковского, – что его смелой руке есть где разгуляться для рекрутского набора своей доблестной армии. В этой области слишком легко (да, разумеется, и заманчиво) быть “царем цитат”» [Голиков 1915, 627]. Но для науки важна не констатация общих мест, а скрупулезное изучение механизмов работы автора с «чужим» словом и точный ответ на вопрос – какими путями шел Мережковский, чтобы, как отмечали современники, «не хуже Айхенвальда, – хотя совсем с другими намерениями» – «не опорочить, а канонизировать, не принизить, а возвести в святость» образ Белинского [Голиков 1915, 636] – «аскета», «мученика», «мнимого атеиста» с «бессознательными поисками веры», «завет» которого – в примирении «трагического противоречия между стихией религиозной и общественной» («почти совпадающий с неохристианским мессианством самого Мережковского» [Голиков 1915, 632]). К сожалению, исследования подобного рода появляются нечасто (среди исключений – книга Е.А. Андрущенко «Властелин “чужого”: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского» (М., 2012) [Андрущенко 2012]; см. также: [Холиков 2013, 40–74]). Впрочем, архивные материалы, поднимающие завесу над

творческой лабораторией писателя, сохранились далеко не по каждой публикации. Тем пристальнее должно быть внимание к ним для нужд текстологии и эдиционной практики, реконструкции «круга чтения» и библиотеки писателя (в случае с Мережковским сведения о ней фрагментарны [см.: Блинова 2018, 436–465]), решения вопроса о влияниях и заимствованиях, а в конечном счете, – для углубления наших представлений об индивидуально-авторской поэтике текста.

ЛИТЕРАТУРА

- [Б.п.] А.Н. Пыпин. Белинский, его жизнь и переписка. Издание второе, с дополнениями и примечаниями. Книгоиздательство «Колос». С.-Петербург. 1908 // Вестник Европы. 1907. № 12. С. 826–829.
- Андрущенко Е.А. Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М.: Водолей, 2012. 248 с.
- Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки: собрание статей и заметок. Отд. III. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1881. 383 с.
- Белинский В.Г. Письма: в 3 т. / Ред. и прим. Е.А. Ляцкого. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1914.
- Белоус В. Об одном инциденте в петербургском Религиозно-философском обществе и его последствиях // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 55–69.
- Библиографический указатель сочинений Белинского и литературы о нем. 1899–1950 гг. / Сост. К. Богаевская; библиогр. ред. Ю.И. Масанова // Литературное наследство. Т. 57. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 411–534.
- Библиография воспоминаний о Белинском / Сост. М.К. Клеман // Виссарион Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников / Собрал и коммент. М.К. Клеман; предисл. и ред. Н.К. Пиксанова. Л.: Academia, 1929. С. 381–414.
- Блинова О.А. Парижская научная библиотека Д.С. Мережковского // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель: Сборник статей / Ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин, Литфакт, 2018. С. 436–456.
- В.Г. Белинский: pro et contra: Личность и творчество В.Г. Белинского в русской мысли (1848–2011): Антология / [Сост., вступ. ст., коммент. А.А. Ермичева]. СПб.: РХГА, 2011. 1167 с.
- Голиков В.Г. Неуслышанная речь (Об интеллигенции) // Вестник знания. 1915. № 9. С. 626–638.
- Ермичев А.А. Виссарион Григорьевич Белинский: против стереотипов // В.Г. Белинский: pro et contra: Личность и творчество В.Г. Белинского в русской мысли (1848–2011): Антология / [Сост., вступ. ст., коммент. А.А. Ермичева]. СПб.: РХГА, 2011. С. 7–52.
- Иванов-Разумник. [Сочинения]. Т. III: Великие искания. СПб.: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, [1911 (1912)]. 178 с.
- Иванов-Разумник. Письма Белинского // Заветы. 1913. № 12. Отд. II. С. 184–186.
- И.К. [Кириллов И.] Д.С. Мережковский. «Завет Белинского». Кн-во «Прометей». М. 1915 г. стр. 43. Цена 30 к. // Слово церкви. 1915. 27 сентября. № 39.

С. 919.

15. Корнилов А. Иванов-Разумник. Великие искания. Кн-во «Прометей». Спб., 1912 г. Стр. 167. Ц. 1 р. 25 к. // Русская мысль. 1913. № 9. Критико-библиогр. отд. С. 331–332.

16. Лавров А.В. Письма Иванова-Разумника к М.О. Гершензону // Литературный факт. 2019. № 2(12). С. 58–98.

17. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 3 (1911 – октябрь 1917) / Ред.-сост. М.Г. Петрова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 670 с.

18. [Ляцкий Е.А.] От редактора // Белинский В.Г. Письма: в 3 т. Т. 1 / Ред. и прим. Е.А. Ляцкого. Спб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1914. С. III–VIII.

19. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 10. Л. Толстой и Достоевский: Исследование / Подгот. текста, послесл. Е.А. Андрущенко; примеч. Е.А. Андрущенко при участии Н.Г. Андрущенко. М.: Дмитрий Сечин, 2021. 811 с.

20. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Изд. подг. Е.А. Андрущенко. Спб.: Наука, 2007. 902 с.

21. Мережковский Д.С. Завет Белинского: Религиозность и общественность русской интеллигенции. [Пг.]: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, [1915]. 43 с.

22. Оксман Ю.Г. Переписка Белинского. Критико-библиографический обзор // Литературное наследство. Т. 56. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 201–254.

23. От редактора // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. Письма. 1829–1840. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 5–6.

24. Панаев И.И. Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском. Спб.: Издание В. Ковалевского, 1876. 420 с.

25. Перцов П. Литературная пестрядь // Новое время. Илл. прил. 1915. 19 сентября (2 октября). № 14198. С. 9–10.

26. Письма Р.В. Иванова-Разумника к А.М. Ремизову (1908–1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В.Г. Белоуса и Ж. Шерона. Вступ. заметка и коммент. Е. Обатниной и В.Г. Белоуса // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. Вып. II. Спб.: [Б. и., 1998]. С. 19–122.

27. Письмо Белинского к Гоголю / Статья и публ. К. Богаевской; коммент. Я.З. Черняка // Литературное наследство. Т. 56. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 513–605.

28. Полонский Гр. Из аудитории. «Завет Белинского» лекция Д.С. Мережковского // Наши дни. 1915. 8 марта. № 2. С. 13.

29. Пыпин А.Н. Белинский, его жизнь и переписка. Спб.: Книгоиздательство «Колос», Тип. М.М. Стасюлевича, 1908. 662 с.

30. Тихонова Е.Ю. О некоторых источниковедческих аспектах издания переписки В.Г. Белинского // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.): сборник статей / Отв. ред. А.И. Аксенов. М.: [Институт российской истории РАН], 2003. С. 227–243.

31. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений. 4-е изд. Т. 10. Спб.: Тип. Глазунова, 1897. 616 с.

32. Ухмылова Т. Материалы о Белинском из архива А.Н. Пыпина // Литературное наследство. Т. 57. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 303–318.

33. Фейербах Л. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1995. 424 с.

34. Холиков А.А. «Завет Белинского» в изводе Д.С. Мережковского: от публичной лекции к брошюре (история текста и его литературно-критического восприятия) // Новый филологический вестник. 2020. № 3(54). С. 116–130.

35. Холиков А.А. Исследовательские возможности текстологии: случай Д. Мережковского // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 40–74.

36. Холиков А.А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. 344 с.

37. Холиков А.А. Текстологические заметки к «Завету Белинского»: по архивным материалам из РО ИРЛИ и РГАЛИ // Новый филологический вестник. 2021. № 2(57). С. 184–193.

38. Чуковский К. Панаева и ее воспоминания // Панаева А.Я. (Головачева). Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 5–14.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Golikov V.G. Neuslyshannaya rech' (Ob intelligentsii) [Unheard Speech (About the Intelligentsia)]. *Vestnik znaniya*, 1915, no. 9, pp. 626–638. (In Russian).

2. Ivanov-Razumnik. Pis'ma Belinskogo [Belinsky's Letters]. *Zavety*, 1913, no. 12, part 2, pp. 184–186. (In Russian).

3. Kholikov A.A. "Zavet Belinskogo" v izvode D.S. Merezhkovskogo: ot publichnoy lektzii k broshyure (istoriya teksta i ego literaturno-kriticheskogo vospriyatiya) ["Belinsky Testament" in the Editorship of D.S. Merezhkovsky: from Public Lecture to Brochure (History of the Text and Its Literary Critical Perception)]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2020, no. 3(54), pp. 116–130. (In Russian).

4. Kholikov A.A. Issledovatel'skiye vozmozhnosti tekstologii: sluchay D. Merezhkovskogo [Research Possibilities of Textual Studies: the Case of D. Merezhkovsky]. *Voprosy literatury*, 2013, no. 4, pp. 40–74. (In Russian).

5. Kholikov A.A. Tekstologicheskiye zametki k "Zavetu Belinskogo": po arkhivnym materialam iz RO IRLI i RGALI [Textological Notes to the "Belinsky Testament": Archival Materials from Institute of Russian Literature and Russian State Archive of Literature and Art]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2021, no. 2(57), pp. 184–193. (In Russian).

6. Lavrov A.V. Pis'ma Ivanova-Razumnika k M.O. Gershenzonu [Letters of Ivanov-Razumnik to M.O. Gershenzon]. *Literaturnyy fakt*, 2019, no. 2(12), pp. 58–98. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Belous V. Ob odnom intsidente v peterburgskom Religiozno-filosofskom obshchestve i ego posledstviyakh [About an Incident in the St. Petersburg Religious and Philosophical Society and Its Consequences]. *Na rubezhe dvukh stoletiy: Sbornik v chest' 60-letiya A.V. Lavrova* [At the Turn of Two Centuries: A Collection in Honor of the 60th Anniversary of A.V. Lavrov]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2009, pp. 55–69. (In Russian).

8. Blinova O.A. Parizhskaya nauchnaya biblioteka D.S. Merezhkovskogo [Paris

Scientific Library of D.S. Merezhkovsky]. Korostelev O.A., Kholikov A.A. (eds.). *D.S. Merezhkovskiy: pisatel' – kritik – myslitel': Sbornik statey* [D.S. Merezhkovsky: Writer – Critic – Thinker: Collection of Articles]. Moscow, Dmitriy Sechin Publ., Litfakt Publ, 2018, pp. 436–456. (In Russian).

9. Bogayevskaya K (author, publ.), Chernyak Ya.Z. (comments). Pis'mo Belinskogo k Gogolyu [Belinsky's Letter to Gogol]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 56. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1950, pp. 513–605. (In Russian).

10. Bogayevskaya K. (comp.), Masanov Yu.I. (ed.). Bibliograficheskiy ukazatel' sochineniy Belinskogo i literaturoy o nem. 1899–1950 gg. [Bibliographic Index of Belinsky's Works and Literature about Him. 1899–1950]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 57. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1951, pp. 411–534. (In Russian).

11. Chukovskiy K. Panayeva i eye vospominaniya [Panaeva and Her Memoirs]. Panayeva (Golovacheva) A.Ya. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, Pravda Publ., 1986, pp. 5–14. (In Russian).

12. Ermichev A.A. Vissarion Grigor'yevich Belinskiy: protiv stereotipov [Vissarion Grigorievich Belinsky: Against Stereotypes] Ermichev A.A. (comp., pref.). *V.G. Belinskiy: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo V.G. Belinskogo v russkoy mysli (1848–2011): Antologiya* [V.G. Belinsky: pro et contra: The Personality and Creativity of V.G. Belinsky in Russian Thought (1848–2011): An Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2011, pp. 7–52. (In Russian).

13. Kleman M.K. (comp.). Bibliografiya vospominaniy o Belinskom [Bibliography of Memoirs about Belinsky]. *Vissarion Grigor'yevich Belinskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [Vissarion Grigorievich Belinsky in the Memoirs of His Contemporaries]. Leningrad, Academia Publ., 1929, pp. 381–414. (In Russian).

14. Lyatskiy E.A. Ot redaktora [From the Editor]. *Belinskiy V.G. Pis'ma* [Letters]: in 3 vols. Vol. 1. St. Petersburg, M.M. Stasyulevich's Typography Publ., 1914, pp. III–VIII. (In Russian).

15. Obatnina E., Belous V.G., Sheron Zh. (publ., pref.). Pis'ma R.V. Ivanova-Razumnika k A.M. Remizovu (1908–1944 gg.) [Letters of R.V. Ivanov-Razumnik to A.M. Remizov (1908–1944)]. *Ivanov-Razumnik: Lichnost'. Tvorchestvo. Rol' v kul'ture: Publikatsii i issledovaniya* [Ivanov-Razumnik: Personality. Creation. Role in Culture: Publications and Research]. Issue 2. St. Petersburg, 1998, pp. 19–122. (In Russian).

16. Oksman Yu.G. Perepiska Belinskogo. Kritiko-bibliograficheskiy obzor [Belinsky's Correspondence. Critical and Bibliographic Review]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 56. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1950, pp. 201–254. (In Russian).

17. Tikhonova E.Yu. O nekotorykh istochnikovedcheskikh aspektakh izdaniya perepiski V.G. Belinskogo [On some Source-related Aspects of the Publication of the Correspondence of V.G. Belinsky]. Aksenov A.I. (ed.). *Issledovaniya po istochnikovedeniyu istorii Rossii (do 1917 g.): sbornik statey* [Research on the Source Study of the History of Russia (before 1917): Collection of Articles]. Moscow, Institute of Russian History RAS Publ., 2003, pp. 227–243. (In Russian).

18. Ukhmylova T. Materialy o Belinskom iz arkhiva A.N. Pypina [Materials about Belinsky from A.N. Pypin's Archive]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 57. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1951, pp. 303–318. (In Russian).

(Monographs)

19. Andrushchenko E.A. *Vlastelin "chuzhogo": tekstologiya i problemy poetiki D.S. Merezhkovskogo* [The Lord of the "Alien": Textual Studies and Problems of D.S. Merezhkovsky's Poetics]. Moscow, Vodoley Publ., 2012, 248 p. (In Russian).

20. Ermichev A.A. (comp., pref.). *V.G. Belinskiy: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo V.G. Belinskogo v russkoy mysli (1848–2011): Antologiya* [V.G. Belinsky: pro et contra: The Personality and Creativity of V.G. Belinsky in Russian Thought (1848–2011): An Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2011. 1167 p. (In Russian).

21. Feuerbach L. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1995. 424 p. (Translated from German into Russian).

22. Kholikov A.A. *Prizhiznennoye polnoye sobraniye sochineniy Dmitriya Merezhkovskogo: Tekstologiya, istoriya literatury, poetika* [Dmitriy Merezhkovskii's Complete Works Published during His Life: Textual Criticism, Literary History and Poetics]. Moscow; St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2014. 344 p. (In Russian).

23. Petrova M.G. (ed., comp.). *Letopis' literaturnykh sobyitij v Rossii kontsa XIX – nachala XX v. (1891 – oktyabr' 1917). Vyp. 3 (1911 – oktyabr' 1917)* [Chronicle of Literary Events in Russia of the Late 19th – Early 20th Century (1891 – October 1917). Issue 3 (1911 – October 1917)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 670 p. (In Russian).

24. Pypin A.N. *Belinskiy, ego zhizn' i perepiska* [Belinsky, His Life and Correspondence]. St. Petersburg, Knigoizdatel'stvo "Kolos" Publ., M.M. Stasyulevich's Typography Publ., 1908. 662 p. (In Russian).

Холиков Алексей Александрович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; профессор Университета МГУ-ППИ в Шэньчжэне; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: история русской литературы Серебряного века, теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

Alexey A. Kholikov, Lomonosov Moscow State University; Shenzhen MSU-BIT University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU; Professor at the Shenzhen MSU-BIT University; leading researcher, IWL RAS. Research interests: history of Russian literature (Silver Age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

А.В. Филонова (Москва)

ПЕРЕВОДЫ РАССКАЗОВ ИСААКА БАБЕЛЯ В ЖУРНАЛЕ «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Аннотация. Международная известность Исаака Бабеля, одного из первых советских прозаиков, достигших славы за рубежом, была обусловлена не только популяризацией его творчества в зарубежных изданиях, но и переводными публикациями в советских иноязычных журналах. Важнейшую роль в этом процессе сыграл многоязычный литературный журнал «Интернациональная литература» и его английская, французская и немецкая версии, созданные с целью распространения творчества советских и дружественных СССР писателей за границей. С 1933 по 1937 г. для журнала было переведено множество текстов Бабеля как художественного, так и публицистического характера. Статья исследует способы и причины адаптации этих текстов для иноязычной аудитории, заключавшейся в основном в добавлении пояснительных комментариев в заголовках и сносках, а также рассматривает их в контексте текстологии Бабеля. В центре внимания статьи – три Бабелевских рассказа: «Нефть», «Мой первый гонорар» / «Справка» и «Дорога». Значительность вклада «Интернациональной литературы» в распространение творчества Бабеля становится особенно заметна при исследовании истории издания «Гонорара», который при жизни автора был опубликован только в этом журнале на английском языке. Сравнение текстов первоначальных публикаций рассказов, их переводов в «Интернациональной литературе» и последующих переизданий в оригинале и на иностранных языках позволяет отследить процесс авторской и редакторской мысли: от первых прижизненных версий к финальным, посмертным изданиям через сокращения, правку и цензурные изменения.

Ключевые слова: Исаак Бабель; «Интернациональная литература»; советская литература 1930-х гг.; текстология и история публикаций.

A. V. Filonova (Moscow)

Translations of Isaac Babel's Short Stories in "International Literature" Literary Journal

Abstract. Isaac Babel is one of the first Soviet prose writers to become famous abroad. The reasons behind his international renown include not only the popularization of his work in foreign publications, but also his translated works being published in exported foreign-language Soviet magazines. A crucial role in this process was played by the multilingual literary journal "International Literature" and its English, French and German versions, created in order to spread the work of Soviet and Soviet-friendly writers abroad. Between 1933 and 1937, many of Babel's texts, both fiction and journalism, were translated for the magazine. This article examines the ways and reasons for adapting these texts for a foreign-language audience, which consisted

mainly of piling explanatory comments in headings and footnotes, and considers them in the context of Babel's textology. The focus of the article is on three of Babel's stories: "Oil," "My First Fee" / "Inquiry," and "The Road." The significance of "International Literature" magazine's contribution to the circulation of Babel's work becomes especially apparent when examining the history of the publication of "My First Fee," which during the author's lifetime was published solely in that literary journal in English. Comparing the texts of the original publications of the short stories, their translations in the "International Literature" and their subsequent reprints in Russian and in translation allows us to trace the process of authorial and editorial thought from the first lifetime versions to the final, posthumous editions through cuts, edits and censorship changes.

Key words: Isaac Babel; "Internatsional'naia literatura"; "International Literature"; Soviet Literature of the 1930s; textology and history of publications.

«Интернациональность» Исаака Бабеля и его творчества неоднократно отмечалась критиками и исследователями. Г.М. Фрейдин назвал Бабеля «первым советским прозаиком, достигшим поистине звездной славы в России и получившим широкую международную известность как великий мастер короткого рассказа» (перевод мой – А.Ф.) [Freidin 1983, 1885], чей «харизматичный публичный образ не без оснований пришелся по вкусу многогранной европейско-американской литературной аудитории» [Freidin 1983, 1888]. Об этом писали и современники: еще в 1922 г. в знаменитом эссе о литературном портрете автора А.К. Воронский заявил, что «Бабель – писатель безусловно интернациональный», подчеркнув его «способность в разной обстановке и в ином культурном быту художественно ориентироваться и питать свой талант» [Воронский 1922, 30]. Писатель, добившийся славы за рубежом немногим позднее, чем на родине, космополит, первые свои рассказы публиковавший по-французски, Бабель был действительно интересен иностранным читателям: благодаря, по-видимому, не только своему таланту рассказчика, но и космополитическим настроениям, а также основной тематике своих произведений – русской революции и судьбе евреев при царизме [Ostrovskaya, Zemskova 2019, 366].

Согласно «бабелебиблиографии» Э. Зихера [Sicher 2014], первой зарубежной публикацией Бабеля стал рассказ «Письмо» из сборника «Конармия» – изданный в 1925 г. в Берлине; за ним, в 1926 г., последовала публикация «Истории моей голубятни» на английском языке в Нью-Йоркском сборнике «Best Continental Stories of 1926» (с подписью Т. (!) Бабель). После этого рассказы Бабеля выходили на разных языках за рубежом с разной степенью интенсивности вплоть до конца 1940-х гг. – в сборниках рассказов русских авторов, общих сборниках зарубежных рассказов, а также еврейских журналах и сборниках прозы. Но не только зарубежные издательства, но и советские институции внесли немалую лепту в дело популяризации творчества Бабеля за границей: с 1933 по 1937 г. его рассказы регулярно публиковались в «Интернациональной литературе» – журнале, который можно назвать одним из самых амбициозных многоязычных из-

дательских проектов советской Москвы.

История журнала подробно описана в работах Н. Сафиуллиной и Р.С. Платонов [Safiullina, Platonov 2012], К. Кларк [Clark 2016], С. Шерри [Sherry 2015], Е.С. Островской и Е.Е. Земсковой [Ostrovskaya, Zemskova 2016]. Журнал «Интернациональная литература» (далее – ИЛ), если не считать его менее успешных и долговечных предшественников («Вестник иностранной литературы», 1928–1931; «Литература мировой революции», 1931–1932), впервые увидел свет в 1932 г. – и под этим названием просуществовал вплоть до 1945 г., выходя одновременно на нескольких языках: русском, английском, немецком и французском, а с 1942 г. – еще и на испанском (и дважды, окказионально – на китайском).

Помимо названия, версии на разных языках были отчасти объединены содержанием, однако имели разных главных редакторов и различались по своим целям: русская версия знакомила советских читателей с зарубежными авторами, а остальные в основном были нацелены на популяризацию советских и дружественных СССР писателей и советской идеологии за границей. Помимо переводов прозаических и поэтических текстов, журнал включал в себя большой раздел «Критика и публицистика», в котором публиковались работы теоретиков марксизма и ленинизма (в том числе Г.В. Плеханова, А.В. Луначарского и даже И.В. Сталина) и разнообразная критика, а также раздел под названием «Хроника», представляющий собой собрание новостей культурной жизни. Иногда в журнале также выделялась отдельная рубрика под биографии или автобиографии писателей.

Важно отметить, что, хоть журнал и стремился давать голос «революционным писателям», подбор художественных произведений отнюдь не всегда производился лишь по идеологическим критериям: редакторы журнала понимали, что для иностранной аудитории не менее важна увлекательность и литературная ценность публикуемых произведений. Это верно как применительно к русской версии журнала, для которой переводились многие авторы, впоследствии включенные в канон мировой литературы (например, в 1936 г. в журнале были опубликованы в переводе на русский несколько глав «Улисса»), так и параллельных иноязычных версий, где публиковались не только классики соцреализма вроде П.А. Павленко или Ф.В. Гладкова, но и, например, М.М. Зощенко, Ю.Н. Тынянов – и, разумеется, Бабель. О публикациях Бабеля в иноязычных версиях ИЛ и пойдет речь в этой статье.

Бабель входит в число авторов, наиболее часто переводимых для ИЛ. Абсолютное первенство среди них, очевидно, принадлежит М. Горькому (96 публикаций и/или упоминаний во всех версиях ИЛ с 1933 по 1940 гг., считая посвященные ему юбилейные номера); но по сравнению с количеством публикаций даже таких именитых советских писателей, как Ю.К. Олеша (8 публикаций) и М.М. Зощенко (6 публикаций), а также уже упомянутых П.А. Павленко и Ф.В. Гладкова (11 и 8 публикаций соответственно) 17 публикаций Бабеля смотрятся внушительно.

Впервые его рассказ «Дорога» (в переводе П. Бреслина – «The Road:

A story of Revolutionary Days») появился в первом английском номере ИЛ за 1933 г., вместе с комментарием Г.Н. Мунблита к его «новым рассказам» в разделе «Критика и публицистика» и автобиографическим очерком в разделе «Автобиографии». В немецкой версии журнала автобиография Бабеля была напечатана еще раньше (№ 4–5, 1932), а немецкий перевод «Дороги» («Die Fahrt», перевод не подписан) был опубликован одновременно с английским (№ 1, 1933). В целом же английская версия ИЛ более «щедрa» на публикации Бабеля: с 1933 по 1937 г. в журнале вышли 7 его рассказов из сборников «История моей голубятни» и «Одесские рассказы» («The Road: A Story of Revolutionary Days», «Awakening», «Guy de Maupassant», «Oil: A Soviet Girl Writes to a Friend», «It Happened in Odessa: A Short Story of Pre-Revolutionary Days», «King of the Gangsters: A Story of Pre-Revolutionary Russia», «A Reply to an Inquiry»).

Часть из них, как в случае с переводами «Дороги», выходила параллельно (или с разницей в несколько месяцев) и в немецкой или французской версии журнала. Так, в номерах французской версии журнала краткий, но довольно плодотворный «бум» Бабеля пришелся на 1935 г.: тогда в выпусках № 2, № 4 и № 6 были опубликованы в переводе на французский язык рассказы «Как это делалось в Одессе», «Король» (эти два рассказа напечатаны под одним заголовком – «Contes de la ville Odessa»), «Пробуждение», «Гюи де Мопассан» и «Нефть».

Что же касается немецкой версии, помимо «Дороги» и автобиографии для нее был переведен еще только один рассказ: «Dante-Straße» (в переводе Т. Черной) в выпуске № 3 за 1934 г. является уникальным переводом этого рассказа для ИЛ, не дублирующимся в английской версии. Помимо художественных, английская версия также эпизодически печатала публицистические тексты Бабеля. Так, в № 6 за 1936 г. в разделе «Теория и критика», посвященном критике формализма, наряду со статьями Ю.К. Олеша, В.П. Катаева, А.В. Кольцова на ту же тему, появился перевод речи Бабеля «Those Who Work For a New Culture: a Discussion on Formalism» – ранее напечатанной на русском языке под заголовком «О работниках новой культуры» [Бабель 1936, 3]. Номер № 6 за 1937 г. – приуроченный к годовщине смерти Горького – включает в себя автобиографический очерк Бабеля о первой встрече с писателем в переводе Н. Гулд-Версхойла. На русском языке этот текст, основанный на интервью, которое Бабель давал критику и литературоведу С.А. Трегубу годом ранее [Учитель: Беседа с тов. И. Бабелем, 3], появился 18 июня 1937 г. в «Литературной газете» и «Правде» под достаточно расплывчатыми заголовками [Бабель 1937b, 3; Бабель 1937a, 3], однако в английском варианте получил более конкретное название «First Meeting With Gorky».

Как можно заметить уже в переводе заглавий упомянутых рассказов, во многих случаях они адаптировались для иноязычной аудитории. В переводах вроде «The Road: A Story of Revolutionary Days», «Oil: A Soviet Girl Writes to a Friend», «It Happened in Odessa: A Short Story of Pre-Revolutionary Days», «Those Who Work For A New Culture: A Discussion

On Formalism» к лаконичным оригинальным заголовкам добавлены различного рода пояснительные примечания, отсылающие к определенным временным периодам и контекстам. По-видимому, они выполняют здесь ту же информативную функцию, что и сноски с пояснениями аббревиатур и других малознакомых иностранному читателю понятий и персоналий в тексте самих рассказов. В английском переводе «Дороги» так, например, поясняется строчка с «Клодтовыми конями» у Аничкова моста: в сноске указано имя Клодта (Baron von Klodt) с краткой справкой – «a well-known sculptor». На той же странице звездочкой помечено имя Марии Федоровны – и в сноске написано «Alexander the Third's wife».

Пояснения в заголовках также могли быть добавлены с целью обозначить временную дистанцию между временем публикации рассказа и описанными в нем событиями и максимально отдалить неприглядную действительность «дореволюционных и революционных годов» от советской современности, которая в экспортируемом журнале должна была представлять в более привлекательном свете. Еще одной причиной могло стать желание создать своего рода «сенсационный заголовок», привлечь внимание читателя менее абстрактным названием. Можно предположить, что именно поэтому название «Начало» в английском номере, посвященном М. Горькому, не было переведено дословно, а рассказы «Как это делалось в Одессе» и «Король» во французской версии стали в совокупности «Сказками города Одесса». Интересно, что «Король», на французском озаглавленный просто «Le Roi», в английском варианте, изданном полугодом позже (№ 9, 1935), дополняется пояснением – «King of the Gangsters». Возможно, у редакторов английской версии возникли опасения, что по более краткому заголовку читатели могут составить о содержании рассказа неверное представление.

Очевидно, что IL сыграл важную роль в распространении произведений Бабеля за рубежом и подготовке его места в каноне мировой литературы. Так, один из рассказов, переведенных на английский язык – «Awakening» (март 1935) – спустя год был продублирован в антологии Макмиллана «A Book of Contemporary Short Stories» [Ostrovskaya, Zemskova 2019, 366]. Обилие параллельных переводов и переизданий также может быть интересно с точки зрения текстологии и истории публикаций Бабеля – среди исследований которых переводы для IL, кажется, представляют собой любопытную лакуну.

Одним из наиболее интересных рассказов с четко прослеживаемой текстологической историей среди переводов Бабеля для IL является рассказ «Нефть». Для начала имеет смысл сравнить русский оригинал – первую публикацию рассказа в «Вечерней Москве» 14 февраля 1934 г. – не с его английской версией, а с еще одной, более поздней русскоязычной публикацией того же года: в сборнике, напечатанном Гослитиздатом [Бабель 1934, 274–278]. Различия между текстами на первый взгляд незначительны, однако можно обнаружить два любопытных фактических расхождения. Рассказ – в эпистолярном жанре, что следует из пояснительного подзаголов-

ка английского перевода («советская девушка пишет подруге») – от лица главной героини Клавдии, повествует о бытовых событиях ее жизни, связанных с работой и дружескими взаимоотношениями: она выступает на собраниях с критикой «фетишизма цифр» (ее начальник, Виктор Андреевич, получив новое распоряжение ЦК о колоссальном увеличении планов по добыче нефти, сомневается в их реалистичности и попадает под удар ВСНХ) и параллельно отговаривает подругу Зинаиду от аборта. С обеими сюжетными линиями связаны и интересующие нас изменения. Так, например, звучит выступление Клавдии на собрании:

— Отвергаем таблицу умножения как правило государственной мудрости <...> На основании голых цифр можно ли было сказать, что мы с 1913 года увеличим экспорт в девять раз и выйдем на второе место после Соединенных Штатов? [Бабель 1934а, 6]

Дата «с 1913 года» представляет здесь особый интерес – поскольку в сборнике рассказов год меняется на 1931 г. В последующих русскоязычных публикациях этого рассказа Бабеля, включая последнее прижизненное издание «Избранных рассказов» 1936 г. и современные публикации, дата сохраняется. Это изменение, впрочем, вполне можно объяснить опечаткой, которую в дальнейшем не проверили и не исправили – а не стремлением приукрасить советскую действительность для иностранного читателя, подчеркнув фантастически стремительный рост экспорта СССР – в девять раз за три года (а не двадцать один год, как у Бабеля изначально). Ненамеренным могло быть и следующее различие между первым и вторым изданиями – в характеристике Зинаиды. В публикации «Вечерней Москвы» Клавдия называет ее «женщиной XIX столетия», когда описывает, что Зинаида «заплакала, но характер выдержала» после отказа отца ребенка как-либо содействовать в его воспитании.

Важно отметить, что здесь век обозначен римскими цифрами, из-за которых, видимо, и произошла ошибка при переиздании рассказа в сборнике: замена «XIX столетия» на «двадцатое». Последняя правка, внесенная в текст при переиздании, впрочем, наводит на мысль, что редакторы сборника, сокращая и корректируя текст, руководствовались в том числе и цензурными соображениями. То, что во втором издании в контексте критики взглядов Виктора Андреевича опущена информация об арестах «кое-каких спецов», вряд ли можно объяснить чем-то кроме желания сгладить углы в рассказе, затронувшем и без того острую тему невыполнимости планов ЦК. В контексте новой волны политических репрессий конца 1934 г. подобная деталь могла показаться нежелательной.

Эти мелкие изменения, внесенные в оригинальный текст рассказа в течение всего одного года, по большей части сохраняются и в переводных публикациях. Рассказ, как уже упоминалось выше, был переведен и опубликован в «Интернациональной литературе» дважды: на английском языке – под названием «Oil: A Soviet Girl Writes to a Friend» в переводе

Э. Уиксли (№ 4, 1935), и на французском, с разрывом в два месяца – под названием «Le rétrole» в переводе Б. Болеславской и Ж. Муссиак (№ 6, 1935). Перевод Уиксли дословно соответствует более поздней публикации рассказа в сборнике; с французским переводом, однако, обнаруживаются противоречия. В нем также опущена фраза об арестах, а 1913 г. в реплике Клавдии изменен на 1931 г., но в эпизоде с «женщиной двадцатого столетия» характеристика Зинаиды неожиданно соответствует более ранней версии текста («Zénaïde étant une femme du dix-neuvième siècle pleura, mais ne broncha pas...») в отличие от варианта Уиксли («Zinaida, being a real twentieth century type, cried a bit but controlled herself»). Логичным в таком случае будет предположить, что переводы в этих журналах на разных языках выполнялись с разных оригинальных текстов – вследствие чего перевод Уиксли полностью соответствует версии из сборника рассказов, а перевод Болеславской и Муссиак носит в себе остаточные следы первой публикации.

Куда более серьезный характер носят изменения, внесенные по сравнению с оригинальным текстом в публикацию 1937 г. – речь пойдет о рассказе «A Reply to an Inquiry» (перевод не подписан). Это первая и единственная прижизненная публикация рассказа «Мой первый гонорар» – или, по крайней мере, его версии – который был написан Бабелем еще в конце 1920-х гг., но на русском языке не был напечатан вплоть до 1963 г. Бабель неоднократно предпринимал попытки издать рассказ; «Мой первый гонорар» – вместе с «Улицей Данте», «Фроимом Грачем» и «Нефтью» – в 1933 г. был рекомендован в горьковский альманах «Год XVI» самим Горьким. Рукописи этих рассказов сохранились в фонде альманаха в РГАЛИ – как и примечательные реплики, добавленные на полях членами редколлекции:

Бабель – «Нефть», «Фроим Грач», «Улица Данте» – против. П. Павленко

Бабель. «Мой первый гонорар». По-моему, этот рассказ печатать не следует.

А. Фадеев

Бабель. «Улица Данте» <...> Против печат. В. Ермилов.

Рассказы, по-моему, неудачны и лучше будет для самого Бабеля, если мы их не напечатать. А. Фадеев [РГАЛИ. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 23–26.]

Причиной такой негативной реакции, скорее всего, послужило достаточно откровенное (и неприемлемое для сталинских времен, в первую очередь, упоминанием мужской проституции и, как следствие, гомосексуальности, уголовно наказуемой с 1933 г.) содержание рассказа, в центре которого – разговор героя-рассказчика с проституткой Верой, для которой он, чтобы вызвать к себе симпатию, сочиняет душераздирающую историю собственной жизни: от жизни с неким Степаном Ивановичем, который якобы развратил его в возрасте пятнадцати лет, до обслуживания «духанщиков с вываливающимися животами» в Тифлисе. История получается убедительной, поэтому герой-рассказчик и считает этот случай своим пер-

вым опытом писателя: по его словам, «хорошо придуманной истории не зачем походить на действительную жизнь; жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю» [Бабель 1963, 41]. В финале рассказа Вера не берет у него денег, как бы принимая за своего – а если точнее, «свою», «сестричку-бляху». Согласно мемуарам вдовы писателя, А.Н. Пирожковой, идея рассказа была подсказана Бабелю журналистом П.П. Сторицыным:

Однажды, раздевшись у проститутки и взглянув на себя в зеркало, он [Сторицын – примечание А.Н. Пирожковой] увидел, что похож «на вздыбленную розовую свинью», ему стало противно, и он быстро оделся, сказал женщине, что он – мальчик у армян, и ушел. Спустя какое-то время он встретился глазами с этой самой проституткой, стоявшей на остановке. Увидев его, она крикнула: «Привет, сестричка!» [Воспоминания о Бабеле 1989, 283]

Не преуспев в альманахе «Год XVI», Бабель попытался отредактировать рассказ – так появилась «Справка», в которой сокращена вводная часть о зависти героя к страстным молодоженам за стеной, урезаны излишне жесткие подробности его вымышленной предыстории, а также бранные слова. «Справка» короче «Гонорара» почти вдвое. За решением автора переработать первоначальный текст настолько радикально могли стоять самые разнообразные мотивы. В.Е. Ковский высказывает предположение, что Бабель стремился сделать рассказ более приемлемым для советской моральной цензуры, чтобы таким образом все-таки протащить «многослойное и лукавое размышление о писательстве» [Ковский 1995, 51] в печать; А.К. Жолковский, впрочем, критикует «Мой первый гонорар» за избыточность и считает «Справку» если не более удачной версией этого текста, то однозначно равноправной по ценности: «Трудно представить себе Бабеля, культивировавшего поэтику лаконизма, «точки, поставленной вовремя», а то и полного «молчания», разбавляющим, а не отцеживающим первоначальный текст» [Жолковский 2006, 12]. Сокращение это, однако – ради обхода цензуры или ради «отцеживания» текста – все равно не помогло издать рассказ на русском языке; его сокращенный вариант впервые был напечатан в СССР только в 1966 г. [Бабель 1966, 320–323]. Первая, полная версия – «Мой первый гонорар» – была издана на русском языке всего тремя годами ранее в Нью-Йоркском эмигрантском альманахе [Бабель 1963, 35–44].

То, что ПЛ все-таки дал этому «неудачному» рассказу – пусть и в сокращенном виде – шанс и напечатал его в 1937 г. на английском языке, безусловно представляется любопытным. Благодаря осторожной политике и обширной переписке с зарубежными писателями и партийной элитой журналу – в отличие от других периодических изданий того времени, связанных исключительно с отечественной литературой – удавалось до последнего сопротивляться давлению централизации и культурного изоляционизма, иногда печатая, возможно, более «смелые» тексты, публикация

которых в советских журналах действительно могла бы привлечь ненужное внимание и навредить имиджу автора. Возможно, редакторы также могли рассчитывать на большую лояльность зарубежной аудитории к телесности и эротизму в литературе. Например, в отличие от обеих русских версий рассказа, в английском переводе герой-рассказчик недвусмысленно называет себя любовником Степана Ивановича («I was his lover for four years...») вместо более нейтральной формулировки «Мы прожили вместе четыре года». При этом нужно заметить, что «A Reply to an Inquiry» носит в себе больше следов первоначального текста, «Гонорара», чем «Справка», изданная на русском в 1966 г. Среди таких деталей можно упомянуть, например, слова о мальчике именно «у армян» – с этого внезапного выкрика вообще начинается выдуманная история рассказчика («“A boy”, – I repeated. “A boy for the Armenians”. I turned cold at the suddenness of my own invention»); в версии же 1966 г. фраза обрывается, создавая ощущение недосказанности («“Мальчик”, – повторил я и похолодел от внезапности моей выдумки»). Можно предположить, что между версиями «Гонорара» и «Справки» существовала еще одна, промежуточная, с которой и выполнялся перевод для ИЛ – из которой отсылка к источнику идеи рассказа, истории из жизни Сторицына, еще не была вырезана.

Еще один случай своеобразного сохранения оригинальных текстов Бабеля при переводе для ИЛ касается «Дороги», переведенной одновременно для английской и немецкой версий журнала в январе 1933 г. и датированной 1920–1930 гг. Этот рассказ, переработанный из раннего очерка под названием «Вечер у императрицы (Из петербургского дневника)» [Бабель 1922, 7], впервые был напечатан на русском языке – незадолго до того, как попал в переводе на страницы ИЛ – в журнале «30 дней» [Бабель 1932, 41–43]. История эта носит отчасти автобиографический характер: герой-рассказчик отправляется, как и сам Бабель в 1916 г., из Одессы в Петроград, описывает свой нелегкий (во многом по причине еврейского происхождения) путь, а в финале – погруженную в хаос революционную столицу, где они вместе со следователем Чека Калугиным проводят вечер в опустевшем дворце, куря папиросы в библиотеке Марии Федоровны (ранний очерк стал источником именно для этой сцены).

Одним из самых зверских в рассказе является эпизод остановки поезда и расстрела евреев в самом его начале – когда убивают молодого учителя, попутчика героя, а после этого издеваются над его женой:

Телеграфист прочитал их мандат, подписанный Луначарским, вытащил из-под дохи маузер с узким и грязным дулом и выстрелил учителю в лицо. За спиной телеграфиста топтался сутулый большой мужик в развязавшемся треухе. Начальник мигнул мужику, тот поставил на пол фонарь, расстегнул убитого, отрезал ему ножиком половые части и стал совать в рот его жене.

– Брезговала тrefовым, – сказал телеграфист, – кушай кошерное.

У женщины вздулась мягкая шея. Она молчала [Бабель 1932, 41].

Во всех последующих русскоязычных публикациях, начиная от переиздания в 1957 г., фрагмент «За спиной телеграфиста <...> кушай кошерное» отсутствует: вероятно, жестоких подробностей коснулась цензура. При этом в иноязычных публикациях фрагмент сохраняется и рассказ переведен точно – причем не только в ИЛ, но и в более поздних изданиях вроде очередной американской публикации в сборнике советских авторов, где рассказ озаглавлен «The Journey» (перевод М. Гинзбург) [Babel 1962, 52–60]. Перевод названия рассказа тоже представляет интерес. П. Бреслин, его первый английский переводчик, единственный выбирает буквальную трактовку названия «Дорога» («The Road») – в остальных вариантах, включая немецкий вариант «Die Fahrt» в параллельном номере ИЛ, слово, выбранное для заглавия, обозначает скорее «путь», «путешествие», подчеркивая процесс движения, а не проложенный маршрут.

Все переводы, рассмотренные выше, маркируют важные вехи в истории публикаций Бабеля, представляя собой подчас уникальные версии текстов произведений, претерпевших редактуру или сокращенных цензурой. Таким образом, помимо важнейшей своей цели – организации культурного обмена и формирования «общественного достояния», «a commons», по выражению К. Кларк [Clark 2018, 142] – здесь ИЛ выполнил функцию сохранения и передачи этих версий, а в случае с «Гонораром» / «Справкой» даже стал первой – и единственной прижизненной – платформой для трансляции авторского слова. В свое время сыграв не последнюю роль в канонизации Бабеля как автора масштаба мировой литературы, сегодня журнал позволяет отследить процесс авторской и редакторской мысли от первых прижизненных текстов к застывшим в посмертных публикациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. РГАЛИ. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 26. Лл. 23–26.
2. <Б.п.> Учитель: Беседа с тов. И. Бабелем // Комсомольская правда. 27 июля 1936. С. 3.
3. Бабель И.Э. Вечер у императрицы (Из петербургского дневника) // Силуэты. Декабрь 1922. № 1. Одесса: Одесский Губполитпросвет. С. 7.
4. Бабель И.Э. Дорога // 30 дней. 1932. № 3. Москва. С. 41.
5. (а) Бабель И.Э. Из воспоминаний // Правда. 18 июня 1937. С. 3.
6. (b) Бабель И.Э. Начало // Литературная газета. 18 июня 1937. С. 3
7. Бабель И.Э. Избранное. Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1966. С. 320–323.
8. Бабель И.Э. Мой первый гонорар // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 35–44.
9. (а) Бабель И.Э. Нефть // Вечерняя Москва. 14 февраля 1934. С. 6.
10. (b) Бабель И.Э. Рассказы. М.: Гослитиздат, 1934. С. 274–278.
11. Бабель И.Э. О работниках новой культуры // Литературная газета. № 19 (582). 31 марта 1936. С. 1.
12. Воронский А.К. Литературные портреты: в 2 т. Т. 1. М.: Федерация, 1922. 472 с.
13. Воспоминания о Бабеле / Сост. А.Н. Пирожкова и Н.Н. Юргенева. М.:

Книжная палата, 1989. 335 с.

14. Жолковский А.К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка / Гонорар». Структура, смысл, фон. М.: Комкнига, 2006. 288 с.

15. Ковский В.Е. Судьба текстов в контексте судьбы // Вопросы литературы. 1995. № 1. С. 23–77.

16. Babel I. The Journey // *Dissonant Voices in Soviet Literature* / Eds. Patricia Blake and Max Hayward. New York: Pantheon, 1962. С. 52–60.

17. Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010. 432 p.

18. Clark K. Translation and Transnationalism: Non-European Writers and Soviet Power in the 1920s and 1930s // *Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity* / Eds. B.J. Baer and S. Witt. New York: Routledge, 2018. P. 139–158.

19. Freidin G.M. Isaak Babel (1894–1940) // *European Writers: The Twentieth Century* / Ed. George Stade. Vol. 11. New York: Charles Scribner's Sons, 1983. P. 1885–1914.

20. Ostrovskaya E., Zemskova E. Between the Battlefield and the Marketplace: “International Literature” Magazine in Britain // *Russian Journal of Communication*. 2016. № 8(3). P. 217–229.

21. Ostrovskaya E., Zemskova E. From International Literature to World literature: English Translators in 1930s Moscow // *The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*. Vol. 14. December 2019. № 3. P. 351–371.

22. Safiullina N., Platonov R. Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: The role of the Journal *Internacional'naja Literatura* // *Russian Literature*. 2012. № 72. P. 239–269.

23. Sherry S. *Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the Stalin and Khrushchev Era Soviet Union*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015. 318 pp.

24. Sicher E. Checklist of the Works of Isaak Babel (1894–1940): Translation and Criticism, 120th anniversary edition (July 2014). URL: https://web.stanford.edu/group/isaac_babel/bibliography/works_and_criticism.pdf (дата обращения: 20.02.2022).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kovskiy V.E. Sud'ba tekstov v kontekste sud'by [Destiny of the Texts in the Context of Destiny]. *Voprosy literatury*, 1995, no. 1, pp. 23–77. (In Russian).

2. Ostrovskaya E., Zemskova E. Between the Battlefield and the Marketplace: International Literature Magazine in Britain. *Russian Journal of Communication*, 2016, no. 8 (3), pp. 217–229. (In English).

3. Ostrovskaya E., Zemskova E. From International Literature to World literature: English Translators in 1930s Moscow. *The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*, December 2019, vol. 14, no. 3, pp. 351–371. (In English).

4. Safiullina N., Platonov R. Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: The Role of the Journal *Internacional'naja Literatura*. *Russian Literature*, no. 72, pp. 239–269. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Clark K. Translation and Transnationalism: Non-European Writers and Soviet Power in the 1920s and 1930s. B.J. Baer and S. Witt (eds.). *Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity*. New York, Routledge, 2018, pp. 139–158. (In English).

6. Freidin G.M. Isaak Babel (1894–1940). George Stade (ed.). *European Writers: The Twentieth Century*. Vol. 11. New York, Charles Scribner's Sons, 1983, pp. 1885–1914. (In English).

(Monographs)

7. Clark K. *Moscow, The Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010. 432 p. (In English).

8. Sherry S. *Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the Stalin and Khrushchev Era Soviet Union*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015. 318 p. (In English).

9. Voronskiy A.K. *Literaturnyye portrety* [Literary Portraits]. Vol. 1. Moscow, Federatsiya Publ., 1922. 472 p. (In Russian).

10. Zholkovskiy A.K. *Poltora rasskaza Babelya: “Gyui de Mopassan” i “Spravka / Gonorar”*. *Struktura, smysl, fon* [One and a Half Short Story by Babel: “Guy de Maupassant” and “Inquiry / Fee”]. Structure, Meaning, Background]. Moscow, Komkniga Publ., 2006. 288 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Sicher E. 2014. *Checklist of the Works of Isaak Babel (1894–1940). Translation and Criticism. 120th anniversary edition*. Available at: https://web.stanford.edu/group/isaac_babel/bibliography/index.htm (accessed 05.10.2021). (In English).

Филонова Анастасия Вадимовна, Национальный исследовательский университет «Высшая Школа Экономики».

Магистр филологии, аспирантка факультета гуманитарных наук по направлению филология. Научные интересы: теория перевода, советская литература, шотландский модернизм.

E-mail: tasia.filonova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4822-1278

Anastasia V. Filonova, National Research University Higher School of Economics. Master of Philology, graduate student in philology, Faculty of Humanities. Research interests: Translation Studies, Soviet literature, Scottish modernism.

E-mail: tasia.filonova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4822-1278

А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

**КНИГА СТИХОВ А.П. ЛАДИНСКОГО
«ЧЕРНОЕ И ГОЛУБОЕ»:
«УРОКИ» Н.С. ГУМИЛЕВА И ОККАЗИОНАЛЬНАЯ
МИФОПОЭТИКА**

Аннотация. В статье рассматривается первая книга стихов «Черное и голубое» (1930) А.П. Ладинского, представителя парижской ветви первой волны литературы русского зарубежья, в аспекте творческого освоения гумилевской поэтики. Анализ стихотворений поэта-эмигранта показывает, что наследование Н.С. Гумилеву в его лирике проявляется прежде всего в концептуализации мифологемы пути как основы бытийного самоосуществления лирического субъекта. Движение поэтического сознания А.П. Ладинского к конвергенции земного и небесного начал соотносимо с поисками мировой гармонии, определяющими художественное миропонимание Н.С. Гумилева. Ориентируясь на гумилевские принципы субъектной репрезентации, А.П. Ладинский в структуре книги «Черное и голубое» использует широкий ряд лирических масок поэтического «я» (адмирал, европейский путешественник, флорентийские беглецы, крестоносцы, масоны-каменщики, аргonautы и т.п.), актуализирующих определенные историко-культурные коды и характеризующихся общим стремлением преодолеть разрыв между материальным и духовным аспектами бытия. Делается вывод, что «уроки» Н.С. Гумилева, связанные одновременно и с акмеистическим вниманием к «посюсторонней» реальности, и с неоромантической жадью постичь небесно-потусторонний мир, оказываются одним из ключевых факторов формирования окказиональной мифопоэтики в лирике А.П. Ладинского. При этом художественная концепция мира в «Черном и голубом» принципиально отличается от гумилевской, так как в ней на первый план выходит не столько волевое «я» воина-путешественника, сколько онтологически уязвимая личность страдальца-изгнанника. Поэтический миф А.П. Ладинского, во многом вырастающий из гумилевской концепции универсума, постулирует предельную жажду единения микрокосма и макрокосма и трагичное осознание невозможности преодолеть их антиномичность.

Ключевые слова: А.П. Ладинский; Н.С. Гумилев; мифопоэтика; поэтическая генеалогия; русское зарубежье; творческая преемственность; художественная аксиология.

А.А. Chevtaev (St. Petersburg)

**The Book of Poems “Black and Blue” by A. Ladinskiy:
N. Gumilev’s “Lessons” and Occasional Mythopoeitics**

Abstract. The article examines the first book of poems “Black and Blue” (1930) by A.P. Ladinskiy, a representative of the Paris branch of the first wave of literature of the

Russian diaspora, in the aspect of the creative development of N.S. Gumilev’s poetics. The analysis of the emigrant poet’s poems shows that the inheritance of N.S. Gumilev in his lyrics manifests itself primarily in the conceptualization of the mythologeme of the path as the basis of the ontological self-realization of the lyrical subject. The movement of A.P. Ladinskiy’s poetical consciousness towards the convergence of earthly and heavenly principles is correlated with the search for world harmony, which determines N.S. Gumilev’s artistic worldview. Focusing on N.S. Gumilev’s principles of subjective representation, A.P. Ladinskiy in the structure of the book “Black and Blue” uses a wide range of lyrical masks of the poetic “self” (admiral, European traveler, Florentine fugitives, crusaders, masons, argonauts, etc.), actualizing certain historical and cultural codes and characterized by a common desire to bridge the gap between the material and spiritual aspects of being. It is concluded that the “lessons” by N. Gumilev, connected simultaneously with the acmeistic attention to the “worldly” reality, and with the neoromantic thirst to comprehend the heavenly-otherworldly world, turn out to be one of the key factors in the formation of occasional mythopoeitics in the lyrics of A.P. Ladinskiy. At the same time, the artistic concept of the world in “Black and Blue” is fundamentally different from N.S. Gumilev’s, since in it the strong-willed “self” of the warrior-traveler comes to the fore not so much as the ontologically vulnerable personality of the exile sufferer. The poetic myth of A.P. Ladinskiy, largely growing out of N.S. Gumilev’s concept of the universe, postulates the ultimate thirst for the unity of the microcosm and macrocosm and the tragic realization of the impossibility of overcoming their antinomy.

Key words: A.P. Ladinskiy; N.S. Gumilev; mythopoeitics; poetical genealogy; Russian abroad; creative continuity; artistic axiology.

Поэт Антонин Петрович Ладинский является представителем литературы первой волны эмиграции и активным участником литературного процесса в «Русском Париже». Будучи известен современным читателям прежде всего как автор ряда исторических романов, философски осмысляющих жизнь в Римской Империи, Византии и Киевской Руси, в своей поэтической ипостаси он все еще остается terra incognita истории русской литературы XX в. Это обстоятельство видится довольно странным и свидетельствует о все еще недостаточной разработанности концептуального построения истории русской поэзии первой волны эмиграции. «Странность» литературоведческого невнимания к творчеству поэта определяется, во-первых, тем, что в художественном становлении и самосознании А.П. Ладинского именно поэзия является первостепенным выражением творческого «я», а во-вторых, предельно высокими оценками его стихов в литературной критике «Русского Парижа» [Коростелев 2013, 224–227], по-разному, но единодушно отмечавшей масштаб и силу его поэтического таланта.

Войдя в эмигрантский литературный процесс в середине 1920-х гг. и оставаясь его активным деятелем до 1950-х гг., А.П. Ладинский на протяжении всего поэтического пути демонстрирует принципиальную творческую самостоятельность. Стихи поэта, регулярно публиковавшиеся в парижских периодических изданиях и выходившие отдельными автор-



скими поэтическими книгами, раскрывают явную оригинальность его художественного мировидения, затрудняющую определение литературной позиции А.П. Ладинского относительно поэтических течений и групп парижской эмиграции. Лирику поэта, связанного личными и творческими отношениями и с «парижской нотой», и с группой «Перекресток», невозможно встроить в систему художественных ориентиров ни того, ни другого течения, хотя их представители предельно комплементарно воспринимали поэтику и идеологию А.П. Ладинского. Так, показательно, что его поэтическим произведениям давали высокую оценку оппозиционно настроенные по отношению друг к другу и к утверждаемым ими творческим постулатам теоретик-творец «парижской ноты» Г.В. Адамович [Адамович 2002, 433–437] и вдохновитель «Перекрестка» В.Ф. Ходасевич [Ходасевич 1932, 4]. Признание художественного дарования поэта со стороны этих весьма взыскательных и принципиально различных по своим эстетическим представлениям критиков свидетельствует о безусловной самобытности поэтического мира А.П. Ладинского.

Вопрос о месте поэта в истории русской литературы XX в. и о существенных чертах его художественного универсума, как уже было отмечено, все еще остается открытым и требующим детального осмысления. Отметим, что в современном литературоведении уже наблюдаются первые шаги в этом направлении: появляются работы, нацеленные на постижение особенностей поэтики А.П. Ладинского [Горобец 2010; Арустамова, Расторгуева 2015; Коростелев 2013; Хадынская 2019], однако, несмотря на явленную в них глубину погружения в созданный поэтом мир, пока это только «пропедевтические» обозначения его творческих констант, демонстрирующие необходимость литературоведческой рецепции творчества А.П. Ладинского и подробной аналитики его стихотворного наследия.

Представляется, что одним из первостепенных аспектов осмысления поэзии А.П. Ладинского является уяснение ее отношений с литературными традициями и постижение точек притяжения и отгалкивания в контексте русской лирики конца XVIII – начала XX вв. Данная проблема требует последовательного решения, так как творческая генеалогия поэта оказывается разветвленной и неоднозначной. В своей лирике А.П. Ладинский ориентируется на различные поэтические практики предшественников и так их преломляет в процессе конструирования собственного художественного универсума, что переосмысление «чужого» творческого опыта в его стихах нуждается в особенно внимательном изучении в силу его частой неочевидности и интегрированности в создаваемую индивидуально-авторскую мифопоэтическую систему.

Выявление поэтической «родословной» А.П. Ладинского видится уместным начинать с «ближнего» контекста – с рецепции поэтом художественных результатов Серебряного века, очевидным наследником которого он, как и большинство литераторов первой волны русской эмиграции, является. В этом отношении первостепенное значение получают поэтические «уроки» Н.С. Гумилева, художественный опыт и теоретико-эстети-



ческие воззрения которого определяют один из магистральных векторов развития поэзии русского зарубежья. Укажем, что колоссальное влияние творчества творца и идеолога акмеизма характеризует поэзию первой волны русской эмиграции в целом, в той или иной степени проявляясь в творческих системах таких поэтов, как Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, В.А. Смоленский, Н.А. Оцуп, А.С. Штейгер, И.В. Чиннов, В. Перелешин и многих других.

В предлагаемой статье мы обратимся к рецепции А.П. Ладинским гумилевской поэтики в аспекте ее творческого преобразования и построения окказионального творческого мифа. Думается, что наиболее отчетливо «ученичество» поэта по отношению к Н.С. Гумилеву проявляет себя в его первой книге стихов «Черное и голубое», изданной в Париже в 1930 г. и обозначившей ключевые мотивы и константные образные репрезентации лирической концепции мира в творчестве А.П. Ладинского.

Поэтическая книга «Черное и голубое» демонстрирует отчетливую ценностно-смысловую целостность и концептуальное единство всех включенных в ее состав стихотворений. Г.В. Адамович, рецензируя дебютную книгу поэта, указывал, что ей свойственно «присутствие единой, основной темы» и что «по-разному и разными словами стихи в этой книге говорят об одном и том же» [Адамович 2002, 434]. Критик не сформулировал обозначенную им тематическую целостность «Черного и голубого», однако со всей очевидностью такой концептуальной магистралью является тема онтологического пути человека в мироздании, и это, безусловно, роднит художественную концепцию А.П. Ладинского с гумилевским творческим самоопределением, для которого телеология движения человеческого «я» в универсуме является центральным объектом поэтической рефлексии.

Конечно, воздействие Н.С. Гумилева на поэтику книги «Черное и голубое» отмечалось многими ее рецензентами в контексте литературы русского зарубежья. Так, В.В. Вейдле указывал, что в стихах А.П. Ладинского «кое-что <...> отзывается ранними символистами; но сочетается это с совершенно противоположным влиянием Гумилева», при котором «конкретные, точные гумилевские слова окутываются какой-то нежной дымкой» [Вейдле 1931, 4]. Г.П. Струве, в свою очередь, считал, что «Ладинский вслед за Гумилевым продолжает в русской поэзии линию мужественности: его муза “не жалуется на невзгоды” и “бредит о войне”, его стихи “под призрачный галоп копыт” шевелит “ветерок с полей сражений”» [Струве 1931, 4]. Впоследствии, обобщая творческий опыт русской эмиграции и размышляя о поэтических истоках лирики А.П. Ладинского, он отмечал, что, помимо «мужественности», с гумилевской поэтикой ее роднят «любовь к экзотике (Восток, Африка) и тема странствий» [Струве 1996, 229]. Суждения литературных критиков-современников показывают, что творческие искания и решения Н.С. Гумилева являются для А.П. Ладинского предельно актуальным основанием собственной художественной рефлексии. Наследуя гумилевской поэтике и вступая с ней в смысловой диалог, поэт-эмигрант конструирует свой универсум, в котором практика

мифопоэтического структурирования бытия, предложенная Н.С. Гумилевым, посредством творческих «принятий» и «возражений» способствует индивидуально-авторской концептуализации представлений о человеке и его месте в миропорядке.

Попытаемся определить и описать те параметры поэтики книги «Черное и голубое», которые указывают на «ученичество» А.П. Ладинского у Н.С. Гумилева. Прежде всего, отметим сходство биографического порядка: оба поэта обладали военным опытом и принимали участие в боевых действиях. При этом гумилевское участие в Первой мировой войне можно воспринимать как определенный результат изначально жизнестроительных стратегий, вошедших в ценностный резонанс с историческими обстоятельствами страны, нации и личности. Для А.П. Ладинского же, напротив, Первая мировая и последовавшая за ней Гражданская войны, ветераном которых он был [Зобнин 2020, 545], становятся жизненной и поэтической точкой отсчета. Младший поэт, так же, как и старший, имел опыт жизни в Африке. В частности, эмигрировав из большевистской России, А.П. Ладинский четыре года проживал в египетском Каире.

Родственный биографический опыт двух поэтов обнаруживает одновременно их близость и разность в понимании героики и подвига. Безусловно, А.П. Ладинский наследует гумилевскому героическому стоицизму и понимает мужественность как основание человеческого поведения. Это актуализируется во 2-м стихотворении книги «Черное и голубое» «Муза», в котором, объективируя идеальную ипостась своего «я» в «женственный» образ музы, лирический субъект подчеркивает «мужественное» принятие жизненного пути военных невзгод:

Но под дырявым голубым плащом
Не жалуется муза на невзгоды –
Так рядовым солдатом переходы
Ты с мушкетерским делала полком [Ладинский 2008, 26].

Заданная здесь тема войны и военного быта, с одной стороны, сближается с гумилевским утверждением мужского «я» в мире, а с другой – оказывается ему антиномичным. Если для Н.С. Гумилева война, битва, столкновение с врагом всегда маркируются как положительно-необходимое условие мужского самоопределения в мире (ср. стихотворения 1914 г., осмысляющие опыт начала Первой мировой войны: «Новорожденному», «Наступление», «Война», «Солнце духа»), то у А.П. Ладинского они – залог трагедии, причем не только человеческой, но и вообще онтологической. Такое мировидение репрезентируется в «Эпилоге» – единственном стихотворении «Черного и голубого», в котором прямо явлены реалии войны: «В слезах от гнева и бессилья, / Еще в пороховом дыму, / Богиня складывала крылья – / Разбитым крылья ни к чему» [Ладинский 2008, 44]. Изображение войны здесь дается посредством изображения гибели боевой лошади, которая символизирует и предвосхищает смерть человека:

Свинцовой пули не жалея,
Тебя из жалости добьем,
В дождливый полдень водолея,
А к вечеру и мы умрем:

Нас рядышком палаш положит
У хладных пушек под горой –
Мы встретимся в раю, быть может,
С твоей лохматою душой [Ладинский 2008, 45].

Война в восприятии А.П. Ладинского лишена романтического ореола, свойственного гумилевским «военным» стихам (ср.: «Как могли мы прежде жить в покое / И не ждать ни радостей, ни бед, / Не мечтать об огненном бое, / О рокочущей трубе побед» [Гумилев 1998–2007, III, 59]). Но при этом его лирический субъект посредством смерти в бою стремится прозреть иную (божественно-духовную) реальность, и это сближает его с воинственно-героическим «я» Н.С. Гумилева, предвосхищающим смысловое «оцельнение» человеческого бытия: «Чувствую, что скоро осень будет, / Солнечные кончатся труды / И от древа духа снимут люди / Золотые, зрелые плоды» [Гумилев 1998–2007, III, 59].

Отмеченная «военная» параллель между творческими системами А.П. Ладинского и Н.С. Гумилева, конечно, является весьма приблизительной и отнюдь не свидетельствует о влиянии старшего поэта на младшего: здесь, скорее, можно говорить о преемственности воинского (мужского) стоицизма, который для А.П. Ладинского становится первостепенным.

Следует задаться принципиальными вопросами: что являет собой «мужественность» в поэтике А.П. Ладинского и как она сопряжена с гумилевским миропониманием? Пытаясь осмыслить эти проблемные узлы «Черного и голубого», необходимо обозначить магистральный вектор смыслопорождения в книге А.П. Ладинского – онтологический путь человека в мироздании, нацеленный на конвергенцию микрокосма и макрокосма и способствующий бытийной инициации личности в мифопоэтическом универсуме.

Именно в идеологическом построении книги «Черное и голубое» нам видится равнение А.П. Ладинского на гумилевскую поэтику, причем не только и не столько на акмеистическую, сколько на отмеченную флером символизма. М.В. Смелова, описывая принципы концептуализации мифологемы пути в творчестве Н.С. Гумилева, справедливо отмечает, что поворотным этапом предстает третья (еще символистская) книга стихов поэта «Жемчуга» (1910), в структуре которой на первый план выдвигается «метасюжет инициации (посвящения) Поэта – “романтика” в иную мифоструктурирующую реальность», нацеленную на «трансформацию прежних “ценностей” <...> в ценности надындивидуальные, интегрированные в социокультурных практиках» [Смелова 2004, 37]. Думается, что именно



гумилевский опыт мифологизации «я» в его многомерных отношениях с макромиром становится для А.П. Ладинского исходной точкой собственной художественной рефлексии.

В «Черном и голубом» отчетливо обозначено онтологическое направление движения лирического субъекта – от земного к небесному, от материального к духовному, что является центром и гумилевских бытийных исканий. В поэтике книги А.П. Ладинского «черное» и «голубое» – это знаки разности микрокосма и макрокосма в их «нераздельности и неслиянности» и взаимообратимости, что раскрывается в постоянном варьировании и повторе данной цветовой символики: «Не черные ли небеса над нами, / Не голубая ли земля?» [Ладинский 2008, 25]; «Только земля, земное, / Черная, дорогая мать, / Научила любить голубое / И за небесное умирать» [Ладинский 2008, 35]; «Земля, то черная, то голубая, / Скользит и уплывает из-под ног» [Ладинский 2008, 39]; «В огромном мире / Мы живем, / В его эфире / Голубом <...> // Чем выше, ближе, / Тем больней, / Тем небо ниже / И черней» [Ладинский 2008, 52–53]. Здесь важно то, что лирический субъект, сопоставляя разные измерения бытия и взыскуя их единства, остается стоически уравновешенным и принимает возможность любви и умирания во имя гармонии мира как равноценные деяния. Думается, что этот «урок смерти» восходит к гумилевскому доакмеистическому стихотворению «Выбор» (1908), в котором утверждается мужественное право на гибель: «Но молчи: несравненное право – / Самому выбирать свою смерть» [Гумилев 1998–2007, I, 183]. Лирический субъект А.П. Ладинского, не формулируя прямо, имплицитно постоянно являет необходимость и возможность выбора между экзистенцией и небытием.

Так же, как и в гумилевской поэтике, в «Черном и голубом» развертывается мифопоэтическая реальность пути к единству внутреннего и внешнего, земного и божественного, телесного и духовного. При этом для А.П. Ладинского символистская и акмеистическая составляющая поэтики Н.С. Гумилева оказываются уравновешенными. В «Черном и голубом» поэт очевидно ориентируется на раннюю гумилевскую практику репрезентации субъекта посредством лирических масок. При этом если в лирике Н.С. Гумилева бытийные ипостаси лирического «я» поддаются отчетливой типологизации (воин, путник, любовник, жрец, поэт), то у А.П. Ладинского они принципиально синтезированы и представлены в качестве экзистенциального субстрата скрывающейся за ними личности. Так, прямолинейность гумилевских поэтических масок, явленных в «Жемчугах» (например, в стихотворениях «Одержимый», «Царица», «Товарищ», «В пути», «Старый конквистадор», «Воин Агамемнона», «Рыцарь с цепью»), прежде всего призвана мифопоэтически утвердить волевою многомерность «я» в его столкновении с инобытием и раскрыть ценностный спектр архаики в освоении извечного онтологического конфликта. А.П. Ладинский, ориентируясь на гумилевскую практику использования лирической маски, меняет ее смысловое назначение. В его стихах сокрытие «я» под некоей социокультурной или мифологической маской сопря-

гается не столько с раскрытием эмпирической динамики освоения мира, сколько с ментальной попыткой преодолеть разрывы между «черным» и «голубым», земным и небесным, телесным и духовным. Поэт, очевидно, помнит заветы символизма, сакральный смысл которых состоит в необходимости постижения потусторонней области универсума, но при этом мировидение А.П. Ладинского определяется уже не символистским, а акмеистическим модусом восприятия существования. Это обуславливает значимый в поэтике «Черного и голубого» мотив искания духовного Храма – не столько религиозно-мистический, сколько экзистенциальный. В этом отношении видится существенным именно опыт Н.С. Гумилева, предложившего в стихотворении «Родос» (1912) свою версию движения к конвергенции внутреннего и внешнего аспектов бытия: «Мы идем сквозь туманные годы, / Смутно чувствуя вейня роз, / У веков, у пространств, у природы / Отвоевывать древний Родос» [Гумилев 1998–2007, II, 103]. «Нераздельность и неслиянность» гумилевского лирического «я» с рыцарями-госпитальерами мыслится как «точка зрения» на мир в его возможной и чаемой гармонии.

Жажда и поиск духовной гармонизации универсума предельно акцентированы и в поэтике «Черного и голубого» А.П. Ладинского. При этом именно «масочный» принцип презентации лирического «я» здесь оказывается первостепенным. В стихотворениях «Адмирал», «Стихи о Москве», «Крестоносцы», «Каменщики», «Аргонавты» поиск и ментальное сотворение Храма, типологически родственного гумилевским «Индии Духа» или «Зеленому Храму», выходит на первый план сюжетостроения. Так, в «Каменщиках» образная детализация эмпирически-природного измерения мира становится основой художественной идеологии:

Да, самое прекрасное творенье –
Вот этот воздух, перекрытый лёт,
Вся эта легкость, простота, паренье,
Божественный строительный расчет [Ладинский 2008, 37].

Очевидно, что лирический субъект А.П. Ладинского религиозен, но его рефлексия в исканиях духовного центра мира оказывается сопряженной не столько с антропологическим, сколько с природным измерением бытия. В этом также можно видеть диалог поэта с Н.С. Гумилевым. Гумилевский художественный мир, безусловно, конфликтен, но все противоречия между плотью и духом поэт помещает в каркас собственных волевых устремлений, а потому утверждаемая в его поэтике антиномичность предстает прежде всего конфликтом между «я» и «не-я», между подлинной витальностью и неведомым мортальным миром. А.П. Ладинский, напротив, далек от мистической потусторонности, хотя и знает о ней, и потому стремится поймать ее в свои поэтические (явно не символистские, но и не вполне акмеистические) «сети». Конечно, он ориентируется на статью-манифест Н.С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизма» (1913), в ко-



торой определяется новая поэтическая парадигма и декларируется отказ от символистского мистицизма: «Всегда помнишь о непознаваемом, но не оскорбляешь своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться» [Гумилев 1998–2007, VII, 149]. Исходя из такой акмеистической установки, лирический субъект А.П. Ладинского актуализирует в изображаемом поэтическом мире именно душу человека в приближении к инобытию. Однако при этом для него первостепенным является балансирование «я» («мы») и его субститутов на грани между «этим» и «тем» мирами, что способствует корректировке гумилевского акмеистического тезиса: о непознаваемом следует не только помнить, но и пытаться его одолеть, даже заведомо зная о бесплодности таких попыток. Поэтому подавляющее большинство стихотворений в книге «Черное и голубое» в той или иной степени индексируют границу между земным и небесным измерениями универсума.

Стремление избыть дихотомию внутреннего и внешнего аспектов человеческого бытия обуславливает еще один «урок» Н.С. Гумилева, освоенный и переосмысленный А.П. Ладинским: акцентирование событийности в структуре лирического высказывания. Как показывает Л.Г. Кихней, «“нераздельность” лирического субъекта и мира привела к формированию в акмеизме квази-повествовательных жанров (“лирической новеллы”, “лирической баллады”)), которые в поэзии Н.С. Гумилева способствуют метафоризации «его внутренних интенций» и превращению «внешнего сюжета» в параболическое иносказание душевных “событий”» [Кихней 2001, 72]. В этом отношении художественный мир Н.С. Гумилева на всех этапах его творческого развития представляет собой нарративно репрезентируемую реальность, которая, с одной стороны, оказывается укорененной в широкий пласт легендарно-мифологической самоактуализации человеческого «я», а с другой – оформляется в поэтические истории с отчетливым фабульным основанием сюжетостроения (ср., например: стихотворения «Маскарад» (1907), «Царица» (1909), «Сон Адама» (1909), «У камина» (1910), «Константинополь» (1911), «Змей» (1916), «У цыган» (1920), «Ольга» (1920)).

В «Черном и голубом» А.П. Ладинского также наблюдается усиление нарративности в построении лирического высказывания. Равнение на гумилевский опыт нарративизации лирики здесь видится первостепенным, так как акцентирование фабулы в сюжетике стихотворений поэта-«ученика», так же, как и у его «учителя», происходит или в ситуации использования лирических масок, или в случае объективации лирического героя в образы внеположных его «я» персонажей. Наличие повествовательных параметров текстостроения в той или иной степени обнаруживается в таких стихотворениях первой книги А.П. Ладинского, как «Муза», «Детство», «Адмирал», «Щелкунчик», «Стихи о Московии», «Бегство», «Любимица», «Крестоносцы», «Аргонавты», «Переселение», «Отплы-

тие», «Караван», «В каких слезах ты землю покидала...», «Охота», «Тенета бросил я на счастье...», «Каирский сапожник».

Влияние лирической наррации Н.С. Гумилева на поэтику А.П. Ладинского ярко высвечивается при сопоставлении тематических и персонажно-родственных произведений – стихотворения поэта-эмигранта «Адмирал» и гумилевского цикла «Капитаны». В обоих текстах изображается путь мореплавателя в земном (морском) пространстве, и нарративное развертывание этого пути раскрывает неоромантическую возвышенность человеческой воли. Волевая способность увлечь за собой к освоению иных горизонтов земного мира определяет «я» и гумилевских «капитанов» (ср.: «Быстрокрылых ведут капитаны – / Открыватели новых земель, / Для кого не страшны ураганы, / Кто изведаль мальстремы и мель» [Гумилев 1998–2007, I, 233]), и «адмирала» А.П. Ладинского (ср. «Но на гребень прекрасного вала / Увлекает людей за собой / Бессонница адмирала / Над картою голубой» [Ладинский 2008, 28]). Однако целевые установки морских предводителей оказываются различными: в гумилевском цикле онтологической целью морских странствий оказывается выход в потустороннее инобытие («Но в мире есть иные области, / Луной мучительной томимы / Для высшей силы, высшей доблести / Они навек недостижимы» [Гумилев 1998–2007, I, 240]), тогда как в стихотворении «Адмирал» целью пути лирического персонажа является духовное преображение земной личности человека:

И в пути, в переходах бурливых,
Укрошая кипенье валов,
Неразумных ведет, нерадивых
Средь опасных страстей и грехов [Ладинский 2008, 29].

«Адмирал» А.П. Ладинского оказывается метафорой Поэта, призванного открыть человеческому «я» подлинное бытие, и, соответственно, структура стихотворения предстает своеобразным метафорическим нарративом, что эксплицировано в финальной точке его сюжетостроения: «О, высокое званье поэта, / Твой удел – голубая страна, / И в бессонную ночь до рассвета / Одиночество и тишина» [Ладинский 2008, 29]. У Н.С. Гумилева же лирическое повествование сосредоточено не столько на духовных, сколько на эмпирических столкновениях «этого» и «того» миров [Чевтаев 2018].

Принципиально важно отметить, что, наследуя гумилевским принципам нарративизации поэтического мира, А.П. Ладинский подчиняет повествование в своих стихах магистральной целевой установке – показать путь от земного к небесному, а точнее – между земным и небесным. Поэтому практически все «ролевые» герои и лирические маски в «Черном и голубом» (матросы, Щелкунчик, посещающий Московию европеец, флорентийские изгнанники, крестоносцы, аргонавты) принципиально вовлечены в динамику бытийного движения в миропорядке. При этом такое движение является предельно телеологичным, представляя не странствием,



а путем к ценностно-смысловому центру универсума. Так, в стихотворении «Крестоносцы» лирическое «мы» героя-маски свидетельствует о приближении к сакральной цели своего пути:

Как блудный сын, как нищий,
Мы смотрим на райский град,
На ангельские жилища,
На пальмы и виноград [Ладинский 2008, 35].

Именно абсолютизация пути от телесного измерения бытия к духовному и разветвленное его поэтическое изображение предстает основанием окказионального мифа в поэтике А.П. Ладинского. Согласно изысканиям В.Н. Топорова, в мифопоэтике «конец пути – противоположный началу локус в том отношении, что он всегда – цель движения, его явный или тайный стимул», и поэтому «путь всегда ведет к чаемому центру: независимо от его реальной локализации он выделен как своего рода центр в мифопоэтическом аксиологическом пространстве» [Топоров 1983, 259–260]. Такое искание онтологического итога и убежденность в возможности его достичь опять же роднит творчество двух поэтов: А.П. Ладинский, вслед за Н.С. Гумилевым, стремится отыскать точку совмещения земного и небесного, «посюстороннего» и потустороннего, тварно-конечного и божественно-бесконечного начал в универсуме: «Так покидая пепелище, / Пустой очаг, бумажный сор, / Мы грезим об ином жилище, / О воздухе небесных гор, // Так наши чердаки, подвалы / Нас научили в тесноте / Мечтать о необъятных залах, / О солнце и о чистоте» («Переселение») [Ладинский 2008, 43].

Мифопоэтическая траектория пути, предложенная Н.С. Гумилевым, проявляется и в постулировании А.П. Ладинским его результата, а точнее – его принципиального отсутствия. Как точно указывает А.А. Асоян, характеризуя специфику гумилевского лирического субъекта, «развитие его Я лишено как линейности, так и вечного возврата; оно с самого начала самоопределения вынуждено бесконечно решать проблему выбора между двумя противоположными ценностями и их субститутами: Зеленым Храмом и “обетованной землей”, душой и телом, Завтра и Вчера, сном и явью, миром и войной, Солнцем и Луной, жизнью и смертью, духом и плотью, удалью и тревогой, Вечностью и Временем» [Асоян 2019, 309]. Данное суждение вполне применимо к мифопоэтике движения лирического субъекта в поэтике «Черного и голубого», так как у А.П. Ладинского в полном соответствии с амбивалентностью гумилевского мировидения искомая точка бытийного пути остается недостижимой. Его лирическое «я» («мы», «ты», он»), перемещаясь из одного (жизненного) измерения бытия в другое (посмертное), постоянно демонстрирует ментальный жест «оборачивания» (воспоминания, ностальгии, сожаления), свидетельствующий об эмоционально-экзистенциальной привязанности человека к земной реальности.



Так, в стихотворении «Переселение» репрезентируемое лирическим «мы» стремление (переход) к небесному инобытию в структуре лирического сюжета оборачивается углубленной рефлексией над покидаемым земным миром. Перемещение в смертные области универсума оказывается сопряженным не с постижением посмертного иномира, а с ностальгическим припоминанием оставляемой «посюсторонней» жизни: «Ползут ладьи по черной Лете / Под роковой уключной скрип, / Влетают невзвратно в сети, / Как стаи студенистых рыб. // Но, слушая снегов косматых / Паденье и летейский сон, / И айсбергов голубоватых / Возвышенный хрустальный звон, // О, смертный, с поздней любовью / Припомни пламя очагов, / Дымок из труб, жилище, кровлю / И розы на столе пиров» [Ладинский 2008, 44]. Принципиальное значение здесь получает «дымок» как пространственный параметр покидаемого земного мира, так как мифопоэтически «дым» «символизирует связь между нижним и верхним мирами, то есть отношения между землей и небом, указывая на путь спасения», а также – «душу, оставляющую тело» [Кирло 2010, 158]. Этот мотив души, или прямо репрезентируемый, или символически утверждаемый А.П. Ладинским, свидетельствует о ценностно-смысловых различиях понимания мифологеми пути в его поэтике и в творчестве Н.С. Гумилева.

В гумилевском творчестве, при всей многомерности и разновекторности движения лирического субъекта к единству микрокосма и макрокосма, присутствует преобладающая его собственные акмеистические теоретико-эстетические установки данность трансгрессии между «этим» и «тем» мирами, которая усиливается и едва ли не абсолютизируется в последней книге стихов поэта «Огненный столп» (1921). Так, именно переход между жизнью и смертью и их бытийная взаимосвязь в аспекте извечного существования эксплицируется в финале стихотворения «Лес» (1919): «Может быть, тот лес – душа твоя, / Может быть, тот лес – любовь моя, / Или, может быть, когда умрем, / Мы в тот лес направимся вдвоем» [Гумилев 1998–2007, IV, 69]. Жизнь и смерть в их дихотомии и амбивалентности смыслов оказываются пронизываемыми и доступными взору лирического «я», способного, если не пережить, то хотя бы узреть сущностное состояние инобытия. Поэтому лирический герой Н.С. Гумилева постоянно стремится к полюсу духа, не обретая божественной абсолютности, но идеологически ее предполагая.

Именно в отношении к трансгрессивным возможностям человеческого «я» обнаруживается существенное различие между гумилевским художественным миром и поэтическим универсумом А.П. Ладинского. Если в первом, вырастающем в диалоге с русским символизмом, граница между земным и небесным мыслится пронизываемой, то во втором, опирающемся на мировоззренческий каркас акмеизма и иных постсимволистских творческих парадигм, желаемые, культивируемые и телеологически насыщенные «небеса» остаются тотально недоступными для лирического субъекта. Соответственно, в поэтике «Черного и голубого» актуализируется не столько духовная, сколько душевная сторона исканий и стремлений чело-

веческого «я», что явно не совпадает с гумилевской системой поэтического мировидения.

Так, в одном из идеологически и эстетически программных поздних стихотворений Н.С. Гумилева «Душа и тело» (1919) агональный диалог между плотским и ментальным началом лирического «я» преобразуется в бытие духа как явленности божественной сущности мира в человеке: «<...> Я тот, кто спит, и кроет глубина / Его невыразимое призванье, / А вы, вы только слабый отсвет сна, / Бегущего на дне его сознания!» [Гумилев 1998–2007, IV, 66]. Этот ответ «духа» «телу» и «душе» является свидетельством приобщения гумилевского лирического «я» к тем основаниям миропорядка, которые открывают онтологический абсолюте. Конечно, в целом гумилевский лирический субъект не избывает бытийных конфликтов существования, но тем не менее стремится найти пути к преображению земного в небесное.

В поэтике А.П. Ладинского вектор мифопоэтического пути оказывается совершенно иным. Рефлексия его лирического субъекта принципиально имплицитно идею «духа» и эксплицитно идею и эмпирическую явленность «души». Именно «душа» (как alter ego, муза, возлюбленная, женщина как таковая, представитель инобытия) становится главной героиней стихотворений «Черного и голубого», в которых маркируется граница между «этим» и «тем» мирами. Попытка обрести (построить) Храм духа, то есть понять и принять пространство, в котором телесное и чувственное измерения «я» преобразуются в подлинную духовность, у А.П. Ладинского осложняется привязанностью к земной эмпирике, причем в такой степени, в которой «душа», покидая «тело», неизбежно сожалеет об оставленном (телесно-земном), а не приобщается к новому (божественно-небесному). Такой мотив «тоскующей по земному» души является магистральным в книге стихов поэта, проявляясь во многих стихотворениях: «В каких слезах ты землю покидала, / Когда навзрыд и голосом грудным / Ты голосила, плакала, роптала, / Но таяла земля, как дым» [Ладинский 2008, 49]; «Ты все узнала – скудность пищи, / Солому на полу, чердак, / Но нравилось тебе жилище, / Деревья за окном, очаг, // И, покидая воздух здешний, / За вздохом вздох, за пядью пядь, / Ты плакала все неутешней / И не хотела улетать» [Ладинский 2008, 60]; «Возникла из тумана / Душа – с небес она / И воздухом романа / Дышать осуждена» [Ладинский 2008, 62]. Именно эмоционально-психологическая укорененность лирического субъекта в природно-эмпирический мир, самодостаточность которого не только не отменяется, но и укрепляется за счет ценностного «всмащивания» в социокультурные, исторические и мифологические реалии, определяет специфику его взаимоотношений с мирозданием. Художественный мир в лирике А.П. Ладинского в своей образной и мотивно-сюжетной структуре эксплицитно идеологемы и желаемой гармонизации бытия, и стоического принятия невозможности «оцеальнения» универсума в силу чрезмерной онтологической многомерности человеческого «я».

В этом отношении вновь можно видеть сближение точки зрения поэта-

эмигранта с поэтическим мировоззрением Н.С. Гумилева, онтологические искания которого постоянно сопровождаются сознанием противоречий и неизбывных препятствий. Конечно, Н.С. Гумилев и в символистский, и в акмеистический, и в постакмеистический период своего творчества, интенсивно рефлексировал над возможными вариантами конвергенции микрокосма и макрокосма. Следует согласиться с А.В. Якуниным, утверждающим, что в гумилевской поэтике «стремление к гармонии обуславливает сложную диалектику небесного и демонического, духовного и плотского в структуре образа, выражающую “тоску по целостному бытию” личности и гармоническому мироощущению», в результате чего возникает «синтез несоединимого – высокая гармония заключается в парадоксальном объединении духовного и плотского, небесного и земного, божественного и демонического на качественно новом уровне» [Якунин 2011, 44]. Нам представляется, что это суждение в целом отвечает и художественному миромоделированию в книге стихов А.П. Ладинского «Черное и голубое». При этом единственной, но принципиально значимой поправкой является то, что гумилевская поэтика никогда не порывает с мистическим мировидением и потому в ней постоянно проступают реалии «демонизма», тогда как в лирике А.П. Ладинского мистицизм практически нивелирован и парадоксы взаимодействия «черного» и «голубого», тела и души, «я» и мира отмечены онтологическим действием именно «посюсторонности», а не инобытийных сил. При всей экстравагантности и провокационности такого суждения, думается возможным высказать мысль, что «Черное и голубое» является более акмеистической книгой стихов, нежели поэтические опыты Н.С. Гумилева – творца акмеизма и проводника его эстетики и идеологии в самоопределении русской словесности.

Итак, подводя итоги изложенному, мы можем констатировать, что первая книга стихов А.П. Ладинского «Черное и голубое», при всей ее художественной и смысловой уникальности, демонстрирует явное воздействие поэтики Н.С. Гумилева. Наследование гумилевскому творчеству в лирике поэта-эмигранта проявляется прежде всего в концептуализации мифологемы пути как основы бытийного самоосуществления лирического субъекта. Движение поэтического сознания А.П. Ладинского к конвергенции земного и небесного начал соотносимо с поисками мировой гармонии, определяющими художественное миропонимание Н.С. Гумилева.

Ориентируясь на гумилевские принципы субъектной репрезентации, А.П. Ладинский в структуре книги «Черное и голубое» использует широкий ряд лирических масок поэтического «я» (адмирал, европейский путешественник, флорентийские беглецы, крестоносцы, масоны-каменщики, аргонавты и т.п.), актуализирующих определенные историко-культурные коды и характеризующихся общим стремлением преодолеть разрыв между материальным и духовным аспектами бытия. Представляется, что «уроки» Н.С. Гумилева, связанные одновременно и с акмеистическим вниманием к «посюсторонней» реальности, и с неоромантической жаждой постичь небесно-потусторонний мир, оказываются одним из ключевых факторов

формирования окказиональной мифопоэтики в лирике А.П. Ладинского. При этом художественная концепция мира в «Черном и голубом» принципиально отличается от гумилевской, так как в ней на первый план выходит не столько волевое «я» воина-путешественника, сколько онтологически уязвимая личность человека. Поэтический миф А.П. Ладинского, во многом вырастающий из гумилевской концепции универсума, постулирует предельную жажду единения микрокосма и макрокосма и трагичное осознание невозможности преодолеть их антиномичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г.В. «Черное и голубое» А. Ладинского. – «Стихи и проза» В. Диксона // Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1. («Последние новости» 1928–1931). СПб.: Алетейя, 2002. С. 433–440.
2. Арустамова А.А., Расторгуева М.Ю. Африка на поэтической карте А. Ладинского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3 (31). С. 68–76.
3. Асоян А.А. Семантика антитезы в поэтическом мире Николая Гумилева // Асоян А.А. Семиотика и метафорика художественных форм. СПб.: Алетейя, 2019. С. 307–313.
4. Вейдле В.В. Три сборника стихов // Возрождение. 1931. 12 марта. № 2109. С. 4.
5. Горобец А.Л. Метаморфоза текста или метаморфоза сознания в творчестве Антонина Ладинского // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 34. Р. 243–253.
6. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.
7. Зобнин Ю.В. Поэзия белой эмиграции: «Незамеченное поколение» // Зобнин Ю.В. Николай Гумилев и поэты русской эмиграции. СПб.: СПбГУП, 2020. С. 463–661.
8. Кирло Х. Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: ЗАО Центрполиграф, 2010. 525 с.
9. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС-Пресс, 2001. 183 с.
10. Коростелев О.А. Лирический театр Антонина Ладинского // Коростелев О.А. От Адамовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2013. С. 221–242.
11. Ладинский А.П. Собрание стихотворений. М.: Викмо-М; Русский путь, 2008. 368 с.
12. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь: ТГУ, 2004. 126 с.
13. Струве Г.П. Заметки о стихах // Россия и славянство. 1931. 28 марта. № 41. С. 4.
14. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.

15. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

16. Хадынская А.А. Северная пастораль Антонина Ладинского // Многоликая пастораль: современные проблемы изучения. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. С. 82–103.

17. Ходасевич В.Ф. Люди и книги: «Северное сердце» // Возрождение. 1932. 19 мая. № 2543. С. 4.

18. Чевтаев А.А. «Адмирал» А. Ладинского и «Капитаны» Н. Гумилева: родство поэтики и разность смыслов // Культурные коды русской литературы. Уфа: БашГУ, 2018. С. 75–78.

19. Якунин А.В. Конфликт духовного и телесного начал в образной композиции поэтических текстов Н.С. Гумилева // Вестник СПбГУ. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2011. Вып. 1. С. 40–44.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Arustamova A.A., Rastorgueva M.Yu. Afrika na poeticheskoy karte A. Ladinskogo [Africa on the Poetic Map of A. Ladinskiy]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2015, no. 3 (31), pp. 68–76. (In Russian).

2. Gorobets A.L. Metamorfoza teksta ili metamorfoza soznaniya v tvorchestve Antonina Ladinskogo [The Metamorphosis of Text or the Transformation of Consciousness in the Work of Antonin Ladinskiy]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2010, no. 34, pp. 243–253. (In Russian).

3. Yakunin A.V. Konflikt dukhovnogo i telesnogo nachal v obraznoy kompozitsii poeticheskikh tekstov N.S. Gumileva [The Conflict of Spiritual and Bodily Principles in the Imaginative Composition of Poetical Texts by N.S. Gumilev]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, 2011, no. 1, pp. 40–44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Asoyan A.A. Semantika antitezy v poeticheskom mire Nikolaya Gumileva [Semantics of Antithesis in the Poetic World of Nikolai Gumilev]. Asoyan A.A. *Semiotika i metaforika khudozhestvennykh form* [Semiotics and Metaphorics of Artistic Forms]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2019, pp. 307–313. (In Russian).

5. Chevtaev A.A. “Admiral” A. Ladinskogo i “Kapitany” N. Gumileva: rodstvo poetiki i raznost’ smyslov [“The Admiral” by A. Ladinskiy and “The Captains” by N. Gumilev: The Relationship of Poetics and The Difference of the Meaning]. *Kulturnye kody russkoy literatury* [Cultural Codes of Russian Literature]. Ufa, Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2018, pp. 75–78. (In Russian).

6. Khadynskaya A.A. Severnaya pastoral’ Antonina Ladinskogo [The Northern Pastoral of Antonin Ladinskiy]. *Mnogolikaya pastoral’: sovremennye problemy izucheniya* [The Many-Faced Pastoral: Modern Problems of Study]. Moscow, Rossiyskiy gosudarstvennyy universitet im. A.N. Kosygina Publ., 2019, pp. 82–103. (In Russian).

7. Korostelev O.A. Liricheskiy teatr Antonina Ladinskogo [Lyrical Theater by Antonin Ladinskiy]. Korostelev O.A. *Ot Adamovicha do Tsvetaevoy: Literatura, kritika, pechat' Russkogo zarubezh'ya* [From Adamovich to Tsvetaeva: Literature, Criticism, Press of the Russian Abroad]. St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N.I. Novikova; Izdatel'skiy dom "Galina skripsit" Publ., 2013, pp. 221–242. (In Russian).

8. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 227–284. (In Russian).

9. Zobnin Yu.V. Poeziya beylo emigratsii: "Nezamechennoe pokolenie" [Poetry of White Emigration: "The Unnoticed Generation"]. Zobnin Yu.V. *Nikolay Gumilev i poety russkoy emigratsii* [Nikolai Gumilev and the Poets of Russian Emigration]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet profsoyuzov Publ., 2020, pp. 463–661. (In Russian).

(Monographs)

10. Kirlo Kh. *Slovar' simvolov: 1000 statey o vazhneyshikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury, istorii* [Dictionary of Symbols: 1000 Articles about The Most Important Concepts of Religion, Literature, Architecture, History]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010, 525 p. (In Russian).

11. Kikhney L.G. *Akmeizm: Miroponimanie i poetika* [Acmeism: Worldview and Poetics]. Moscow, MAKS-press Publ., 2001, 183 p. (In Russian).

12. Smelova M.V. *Ontologicheskie problemy v tvorchestve N.S. Gumileva* [Ontological Problems in The Works by N.S. Gumilev]. Tver', Tverskoy gosudarstvennyy universitet Publ., 2004, 126 p. (In Russian).

Чевтаев Аркадий Александрович, Российский государственный гидрометеорологический университет (г. Санкт-Петербург).

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы РГГМУ. Научные интересы: теория лирики, нарратология, символизм и пост-символизм, поэтика творчества Н.С. Гумилева, М.А. Зенкевича, А.П. Ладинского, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского, цифровая текстология.

E-mail: achevtaev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6844-8560

Arkady A. Chevtaev, Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg).

Candidate of Philology, Associate professor at the Department of Russian Language and Literature, RSHU. Research interests: theory of lyrics, narratology, postsymbolism and postsymbolism, poetics of N.S. Gumilev, M.A. Zenkevich, A.P. Ladinskiy, A.A. Akhmatova, O.E. Mandelstam, B.L. Pasternak, J.A. Brodsky, digital textology.

E-mail: achevtaev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6844-8560

В.Ш. Кривонос (Самара)

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ В СЮЖЕТЕ РОМАНА ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА «ГОРОД ЭН»

Аннотация. В статье рассматриваются рецепция и формы семантической трансформации образов поэмы Гоголя «Мертвые души» в романе Л. Добычина «Город Эн». Отмечается, что нарративная организация романа связана с читательским кругозором его героя, маленького мальчика и затем подростка, наделенного функцией рассказчика. Автор стремится показать, как читательская рефлексия героя питает воображение героя и выражает наивное представление о вымышленной реальности, где обитают полюбившиеся ему персонажи «Мертвых душ». Герой, как доказывает автор, видит себя в буквальном смысле через текст поэмы. Присваивая себе гоголевских персонажей, он уподобляется им не только в своих мечтах, но и как бы наяву. Собственное представление о гоголевском мире, порожденное читательскими фантазиями, герой проецирует на окружающую реальность, которая ограничивает его воображение рамками повседневной обыденности. Начитавшись Гоголя, он начинает видеть мир по Гоголю. Автор обращает специальное внимание, что с помощью характерных переключек в романе передана атмосфера жизни провинциального города, отличающаяся, как и у Гоголя, специфической фантастичностью. Как доказывает автор статьи, раскрывая логику развития сюжета, по мере взросления героя и превращения из маленького мальчика в подростка, захваченного новыми переживаниями, вызванными меняющимися внешними обстоятельствами, меняется его отношение к персонажам поэмы Гоголя и к гоголевскому городу Эн, городу его детской мечты. Анализ показывает, что ближе к финалу в сюжете романа актуализируется тема происхождения зла, затронутая в биографии Чичикова, но не привлекавшая ранее внимание юного читателя, увлеченного собственными фантазиями. Заключает статью важное для понимания проведенного в ней сопоставления поэмы Гоголя и романа Добычина наблюдение. Открытый финал «Города Эн», где рассказчик обретает новое зрение и возможность все увидеть по-новому, переключается с открытым финалом «Мертвых душ», который пророчит новый поворот в истории главного героя.

Ключевые слова: Добычин; Гоголь; повествование; рассказчик; читатель; мечта; фантазии.

V.Sh. Krivonos (Samara)

Gogol's "Dead Souls" in the Plot of the Novel "City En" by Leonid Dobychin

Abstract. The article discusses the reception and forms of semantic transformation of images of Gogol's "Dead Souls" in the novel "City En" by L. Dobychin. It is noted that the narrative organization of the novel is associated with the reader's outlook of its

hero, a little boy and then a teenager, endowed with the function of a storyteller. The author seeks to show how the reader's reflection of the hero feeds the hero's imagination and expresses a naive idea of the fictional reality, where the characters of "Dead Souls", which he loved, live. The hero, as the author proves, sees himself literally through the text of the poem. Assuming Gogol's characters for himself, he becomes like them not only in his dreams, but also, as it were, in reality. The hero projects his own idea of Gogol's world, generated by the reader's fantasies, onto the surrounding reality, which limits his imagination to the framework of everyday routine. Having read Gogol, he begins to see the world according to Gogol. The author draws special attention to the fact that with the help of characteristic roll-overs, the novel conveys the atmosphere of life in a provincial town, which, like Gogol's, is uniquely fantastic. As the author of the article proves, revealing the logic of the development of the plot, as the hero grows up and turns from a little boy to a teenager, captured by new experiences caused by changing external circumstances, his attitude towards the characters of Gogol's poem and Gogol's city En, the city of his childhood dreams, changes. The analysis shows that closer to the finale in the plot of the novel, the theme of the origin of evil, touched upon in the biography of Chichikov, which did not previously attract the attention of a young reader, carried away by his own fantasies, is actualized. The article concludes an observation that is important for understanding the comparison of Gogol's poem and Dobychin's novel. The open ending of "City En", where the narrator gains a new perspective and the opportunity to see everything in a new way, echoes the open ending of "Dead Souls", which prophesies a new turn in the story of the protagonist.

Key words: Dobychin; Gogol; narration; the narrator; reader; dreams; fantasy.

В работах о творчестве Л. Добычина уже было обращено внимание на обилие реминисценций из «Мертвых душ» и на роль гоголевских мотивов в «Городе Эн»; важные наблюдения, которые мы постарались учесть, были сделаны прежде всего Ю.К. Щегловым, указавшим на особое место, занимаемое гоголевской поэмой в жизни рассказчика [Щеглов 2007], и А.Ф. Белоусовым, попытавшимся выявить социокультурный смысл гоголевской темы романа и понять логику ее развития [Белоусов 2009].

Цель предлагаемой статьи, продолжающей предпринятое нами исследование бытия Гоголя в русском литературном пространстве [Кривонос 2021], – рассмотреть рецепцию и формы семантической трансформации образов поэмы в добычинском романе.

Существенная особенность художественного устройства «Города Эн» связана с читательским кругозором его героя, мальчика, затем подростка, наделенного функцией рассказчика. Будучи персонифицированным рассказчиком, герой описывает происходящее, опираясь на накопленные им впечатления от чтения книг, прежде всего от чтения «Мертвых душ». Свойственная первоначальной форме повествования «презумпция автобиографизма» [Атарова, Лескис 1976, 346], позволяющая задать и настроить в «Городе Эн» определенный ракурс повествования, побуждает рассматривать как автобиографический и читательский опыт героя. Отношение к гоголевской поэме отражает этот отличающийся особой достоверностью

(в силу его автобиографизма) опыт, объясняя, почему «Мертвые души» превращаются для него «в некую парадигму жизни» [Щеглов 2007, 293], в «ее книжный образец» [Белоусов 2009, 136]. А читательская рефлексия героя, питающая его воображение, выражает по-детски наивное (но для него самоочевидное) представление о вымышленной реальности, где обитают полюбившиеся ему персонажи, в которых он видит «живых людей, и отождествляет себя с ними» [Белоусов 2009, 136].

Повествование в «Городе Эн» обладает свойствами преобразуемого в самопрезентацию *имплицитного автонарратива* (см. об этом понятие: [Тюпа 2019, 90]). Герой, сообщая о происходящем с ним, словно смотрит на себя со стороны и адресует рассказываемое не только потенциальным читателям, но и самому себе. Чтобы «занять нарративную позицию по отношению к себе самому», ему необходимо было, как и любому иному рассказчику в аналогичной ситуации, «увидеть в себе самом – *другого*» [Тюпа 2019, 91]. Такую возможность (причем не просто увидеть другого в себе, но и обратиться в другого) он как раз и получает, активизируя и актуализируя свой читательский опыт. Герой видит себя в буквальном смысле через текст поэмы, персонажи которой воспринимаются им не как чужие, а как свои, причем настолько свои, что его собственный образ утрачивает твердость и становится пластичным; *присваивая* себе гоголевских персонажей, он уподобляется им не только в своем воображении, но и как бы наяву.

Образные картинки, запечатлевшиеся в сознании героя, порождены читательскими впечатлениями, главное из которых, как следует из его рассказа, заключается в том, что все чиновники города N «были довольны приездом нового лица» [Гоголь 1951, 18] и что все жители «душевно полюбили Чичикова» [Гоголь 1961, 156]. Ср.: «Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн и всем понравился. Как заложили бричку и отправились к помещикам, и что там ели. Как Манилов полюбил его и, стоя на крыльце, мечтал, что государь узнает об их дружбе и пожалует их генералами» [Добычин 2013, 111]. Прочитанное вызывает у героя желание обрести, по примеру Манилова, чьи прожекты его воодушевляют, «друга, с которым бы можно поделиться...» [Гоголь 1951, 29]. И реализовать тем самым ощущаемую им потребность так *понравиться* окружающим, чтобы и его *душевно полюбили*. Потому эпизод с Маниловым он и примеряет к своим отношениям с новым приятелем, когда отправился к нему в гости: «Я пожал Сержу руку: – Мы с тобой – как Манилов и Чичиков. – Он не читал про них. Я рассказал ему, как они подружились и как им хотелось жить вместе и вдвоем заниматься науками» [Добычин 2013, 115].

Рассказчику, проецирующему свое представление о гоголевском мире, где он, отождествляя себя с персонажами, «хорошо себя чувствует» [Щеглов, 2007, 280], на окружающую реальность, ограничивающую его воображение рамками повседневной обыденности, оказалась близка маниловская «...склонность тяготиться действительностью и уходить в мир мечты» [Щеглов 2007, 295]. В случае Манилова речь идет о сентимента-

листки окрашенной мечте, сниженной благодаря авторской иронии (см.: [Кривонос 2019, 108]); рассуждения добычинского героя, этой иронии не замечающего, почему он и Чичикову приписывает желание *жить вместе*, служат значимой приметой его детских мечтаний обрести *друга*.

Показательно, как преобразуются в сознании героя отношения с Сержем, поначалу представшим в образе незнакомого и случайно увиденного в окне «черненького мальчика», сильно напугавшего своими гримасами и потому прозванного «страшным мальчиком» [Добычин 2013, 112]. Затем «страшный мальчик» вдруг является домой к герою вместе с дамой, с которой познакомилась и пригласила в гости *маман*, причем в ответ на прямой вопрос сначала отнекивается, что состроил «страшную рожу» [Добычин 2013, 115], далее, когда был нанесен ответный визит, неожиданно признается, а потом все же клянется «...что это не он был» [Добычин 2013, 116]. Андрею, своему ровеснику, с которым он познакомился позже, герой рассказал «про дружбу с Сержем, про Манилова и Чичикова», а также про то, что до сих пор не знает, «...кто был “Страшный мальчик” – Серж или не Серж» [Добычин 2013, 122]. Странное поведение Сержа не мешает ему, однако, превратиться в *друга* героя – по образцу Чичикова и Манилова; так «Мертвые души» включаются в добычинском романе в движение сюжета.

Тема дружбы, прямо ассоциирующаяся с персонажами Гоголя, вновь возникает в сознании героя в эпизоде, когда *маман*, готовясь к встрече Нового года, говорит мужу, как светло у нее на душе: «Отчего это? Уж не двести ли тысяч мы выиграли?» [Добычин 2013, 113]. Как поясняется в примечаниях, таков «максимальный выигрыш в тиражах российских государственных займов» [Добычин 2013, 480]. Мысли *маман* тоже «не так безотчетны», как возможная реакция «только начавшего жизненное поприще», и «даже отчасти очень основательны», как мысли Чичикова, встретившего на дороге молоденькую блондинку и задумавшегося, что если ей «да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выйти очень, очень лакомый кусочек» и что это могло бы составить «счастье порядочного человека» [Гоголь 1951, 93]. Иное направление принимают размышления маленького героя, нашедшего связанное с его собственными фантазиями применение названной суммы: «Раздеваемый нянькой, я думал о том, что нам делать с этим выигрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми» [Добычин 2013, 113]. Ему для счастья нужно было бы встретиться и подружиться со своими ровесниками из города Эн, где его с родителями, уверен он, полюбили бы. И уверенности его как будто отвечает, если не чувствовать авторскую иронию, описание в поэме жителей города, которые «...все были народ добрый, жили между собою в ладу, обращались совершенно по-приятельски...», так что «все было очень семейственно» [Гоголь 1951, 156].

Новым сюжетным ходом, связывающим с «Мертвыми душами» описываемые в романе события и вновь актуализирующим тему дружбы, становится сочинение героем и Сержем пьесы для домашнего спектакля,

который был дан на масленице в большой квартире родителей последнего: «На сцене была бричка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклюс, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки» [Добычин 2013, 118]. Спектакль поставлен не для того, чтобы стать сценической иллюстрацией поэмы; ход пьесы, следуя сюжету поэмы, но отклоняясь от гоголевского текста, воплощает мечты героя, в чем воображении «...образ взявших друг друга за руки братьев служит аллегорией дружбы, которой резюмируется для него суть произведения Гоголя и которая одновременно является краеугольным камнем его собственной жизни» [Морар 2011, 51]. Маниловка в спектакле ждала не приобретателя, устремившегося туда в поисках мертвых душ, а героя с Сержем; образцом дружбы служат теперь для них не Чичиков с Маниловым, а его «миленькие», по слову Чичикова, дети, Алкид и Фемистоклюс, близкие герою по возрасту: старшему из них пошел «осьмой», а младшему уже «минуло шесть» [Гоголь 1951, 30].

В сознании рассказчика, смешивающего реальность литературную с окружающей реальностью, границы внутреннего мира поэмы размываются, так что становится возможной встреча с ее персонажами. Дело здесь не только в наивном восприятии изображаемого, не считающемся с его условностью, но и в усвоении юным читателем «Мертвых душ» принципов гоголевского мышления. Ведь у Гоголя «...все “может быть”», для него «...нереального и невозможного практически не существует» [Лотман 1996, 12]. Вот и герою идея *покатить в город Эн* совсем не кажется несбыточной. Начитавшись Гоголя, он теперь и видит мир по Гоголю, почему изображаемое им «...приобретает фантастический оттенок...» [Адамович 1938, 2].

Так, на первой странице романа возникает «внушительная дама в меховом воротнике», чье «смуглое лицо было похоже на картинку “Чичиков”»; у «дамы-Чичиков», как называет ее рассказчик, «в ушах висели серьги из коричневого камня с искорками» [Добычин 2013, 109]. Было отмечено, что под «картинкой» имеется в виду рисунок П. Боклевского из его альбома, посвященного гоголевским типам (см.: [Белоусов 2009, 137]). Но очевидно хоть и «достаточно отдаленное» [Щеглов 2007, 294], однако показательное портретное сходство дамы непосредственно с героем поэмы, носившим «фрак брусничного цвета с искрой» [Гоголь 1951, 21]. Это неслучайное сходство маркируется цветом камня, из которого сделаны серьги, и цветом фрака. Превращение Чичикова в «даму-Чичиков», оказавшуюся, как узнает герой, когда она с сыном явилась в гости, еще и матерью напугавшего его «Страшного мальчика» [Добычин 2013, 114], придает повествованию фантастический колорит, который усиливает ее сюжетная активность, напоминающая, пусть и *отдаленно*, о функциях дам в «Мертвых душах».

О герое поэмы и ее авторе рассказчик вспомнит потом по иному поводу, когда они с *маман* отправятся к знакомой в ее имение: «Труба вионокурни стояла над ним. Мужики боронили. Вороны вертелись около них. Я представил себе путешествия Чичикова» [Добычин 2013, 140]. Пред ним,

как и перед Чичиковым в его поездках к помещикам, возникают «виды известные» [Гоголь 1951, 22], о которых он знает по гоголевским описаниям. Другая известная рассказчику картина оживает в его памяти, когда он и маман возвратились с прогулки и, «...как “Гоголь в Васильевке”, посидели на ступенях крыльца» [Добычин 2013, 140] (Имеется в виду картина В.А. Волкова «Гоголь в Васильевке» («Гоголь в Васильевке слушает бандуриста») 1902 г., где Гоголь показан сидящим на крыльце и слушающим бандуриста. В примечаниях указано [Добычин 2013, 488], что речь идет о картине В.А. Волкова «Н.В. Гоголь в Васильевке» 1892 г., посвященной приезду писателя в Васильевку летом 1832 г., но на этой картине Гоголь изображен внутри дома, сидящим в кресле в комнате). Автор «Мертвых душ», отправляясь в имение своего отца, тоже наверняка видел, пока путешествовал, такого же рода *виды*, так что воспоминание о картине пришлось к месту.

В «Мертвых душах» был выведен, по замечанию критика, современника Гоголя, «фантастический русский город», представляющий собой «целый мир бессмыслицы» [Шевырев 1982, 58]. Город в романе Добычина, как его описывает рассказчик, чему способствует приобретенный им читательский опыт, порождающий соответствующие ассоциации, тоже может быть назван фантастическим. Разного рода фантастические оттенки придают изображению города наблюдения рассказчика, основанные на его читательских впечатлениях: «В окна был виден закат, и я думал, что, должно быть, это и есть цвет наваринского пламени с дымом» [Добычин 2013, 126]. Герой знаком как с первым, так и со вторым томом поэмы, где Чичиков как раз и предстает «в новом фраке» [Гоголь 1951, 105] такого точно цвета, то есть желто-зелено-коричневого с красной искрой, ассоциативно сближающего один фантастический город с другим.

Характеризующую городскую жизнь «бессмыслицу» демонстрируют у Добычина, как и у Гоголя, способы времяпрепровождения жителей, например, заслоняющая другие интересы игра в карты: «Вечером прибыли гости, и мы рассказали им о резиновых шинах. – Успехи науки, – подивились они. Бородатые, как в “Священной истории”, они сели за карты» [Добычин 2013, 114]. Ср.: «На другой день Чичиков отправился на обед и вечер к полицеймейстеру, где с трех часов после обеда засели в вист и играли до двух часов ночи» [Гоголь 1951, 17]. Или бросающиеся в глаза необычные вывески и надписи: «На вывесках коричневые голые индейцы с перьями на голове курили» [Добычин 2013, 109]. Ср.: «...магазин с картами, фуражками и надписью: “Иностранец Василий Федоров”» [Гоголь 1951, 11]. Или городские слухи и толки: так, у Гоголя предполагают, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон», которого англичане, завидующие России, что она «так велика и обширна» [Гоголь 1951, 205], выпустили, чтобы навредить ей. У Добычина также возникает тема вредоносности англичан: «господа», говоря о русско-японской войне, «толковали об Англии и осуждали ее» за то, что «помогает японцам» [Добычин 2013, 136]. Все эти характерные переключки передают сходную атмосферу жизни провин-

циального города, гоголевского и добычинского, действительно отличающуюся специфической фантастичностью.

Эпизоды и ситуации гоголевской поэмы, если рассказчик не ссылается на них прямо, просвечивают в тексте в форме следов его читательской памяти, на что указывают как отмеченные переключки, так и сюжетные аналогии. Упомянув о смерти инженера Карманова, отца Сержа, он далее пишет: «Неожиданно я простудил себе горло, и мне не пришлось быть на похоронах. Из окна я смотрел на них. В шляпе “подводная лодка”, которая после окончания войны уже вышла из моды, маман шла с Кармановой. Сержа они от меня заслоняли» [Добычин 2013, 144]. Ср. у Гоголя о смерти прокурора и о Чичикове, получившем неожиданно «легкую простуду, флюс и небольшое воспаление в горле», почему «решился лучше посидеть денька три в комнате» [Гоголь 1951, 211]; при выезде из города бричку его остановила «бесконечная погребальная процессия», которую он «принялся рассматривать робко сквозь стеклышка, находившиеся в кожаных занавесках» [Гоголь, 1951, 219]. Если Чичикова, напуганного разнесшимися по городу слухами, беспокоит возможность быть узанным, то добычинский герой, отметив только, что Сержа ему увидеть не удалось, никаких особых чувств в связи с картиной похорон не испытывает.

По мере взросления рассказчика в его сознании возникают новые и иные параллели с событиями, описанными в гоголевской поэме. На балу в училище ему передали *амурное* письмо: «“Отчего это”, – кто-то спрашивал в нем, – “вы задумчивы?” – Заинтересованный, я стал смотреть на все лица и, как Чичиков, силился угадать, кто писал» [Добычин 2013, 148]. Письмо не оставило его равнодушным, как и гоголевского героя (получившего любовное послание перед тем, как отправиться на бал): «Мечтательный, я вынимал из кармана записку, полученную на балу, и опять ее прятал» [Добычин 2013, 148–149]. Ср.: «В анониме было так много заманчивого и подстрекательского любопытства, что он перечел и в другой и в третий раз письмо и наконец сказал: “Любопытно бы, однако ж, знать, кто бы такая была писавшая!”» [Гоголь 1951, 161]. Но герой романа, подобно герою поэмы, так и остался в неведении, кто же была «сочинительница» [Гоголь 1951, 161].

Между тем рассказчик, не склонный более отождествлять себя с персонажами поэмы, сталкивается с навязываемым представлением об оценочном смысле их изображения: «“Слыхал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов – мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим”» [Добычин 2013, 147]. Приступая к биографии Чичикова, автор замечает, что «пора наконец припрячь и подлеца» [Гоголь 1951, 223]; подобная оценка, если ею ограничиться, дает, казалось бы, основание для трактовки, отвергаемой рассказчиком. Отвергаемой, потому что не готов к восприятию полюболюбившихся ему персонажей под углом зрения формального обличительства (ср.: [Белоусов 2009, 138]). Ведь и автор, изложив биографию Чичикова, отклоняет требование определить его в заключение «одною чертою» [Гоголь 1951, 241]. Вот и добычинский

герой, хоть и оставивший в стороне прежнюю мечтательность, убежден, что и Чичиков с Маниловым, и жители города Эн вовсе не являются, как их *учат*, простым олицетворением порока.

Замечая, о чем он пишет Сержу, что уже становится «как большой» и что ему иногда «уже вспоминается детство» [Добычин 2013, 147], рассказчик не забывает ни о вере в собственные фантазии, ни о так привлекавшем его образе города-мечты. Когда же знакомая, выигравшая двести тысяч, собралась переселиться в новое место, потому что «там приличное общество», то вспомнил, как «думал когда-то, что мы, если выиграем, то уедем жить в Эн, где нас будут любить» [Добычин 2013, 155]. Посетив школьный «акт», посвященный столетию Гоголя, герой, расставшийся как будто с наивными иллюзиями, связанными с гоголевским городом и его обитателями, признается, что «был тронут» и «думал о городе Эн, о Манилове с Чичиковым, вспоминал свое детство» [Добычин 2013, 166]. И город своей мечты, куда ему «так хотелось поехать, когда» он «был маленький» [Добычин 2013, 171].

Между тем, превращаясь из маленького мальчика в подростка, захваченного новыми переживаниями, вызванными меняющимися внешними обстоятельствами, «разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый», рассказчик «уже не соблазнялся примером Манилова с Чичиковым» и даже «издевался над дружбой» [Добычин 2013, 170]. Он фиксирует, не пытаясь осмыслить, что же с ним происходит, как легко поддается злым чувствам и мыслям, думая о мести учителю чистописания, из-за которого его посадили «в карцер на час» [Добычин 2013, 137], и радуясь вместе с другими учениками, узнав, что попечитель учебного округа, которого они боялись, не явится на экзамен, потому что «кто-то убил его камнем» [Добычин 2013, 181]. Так ближе к финалу неожиданно актуализируется в сюжете романа тема происхождения зла, затронутая в «Мертвых душах» при описании биографии Чичикова (см.: [Кривонос 2019, 116]), но не привлекавшая ранее внимание юного читателя, увлеченного собственными фантазиями. Что же касается открытого финала, где рассказчик, случайно узнавший о своей близорукости и впервые надевший очки, обретает новое зрение и думает, что «до этого все», что видел, «видел неправильно» [Добычин 2013, 182], то он знаменательным образом перекликается с открытым финалом гоголевской поэмы, не ставящим окончательную точку в истории главного героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Литературные заметки «Голубая книга» М. Зощенко. «Город Эн» Л. Добычина // Последние новости (Париж). 1936. 23 апреля. № 5509. С. 2.
2. Атарова К.Н, Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.

3. Белоусов А.Ф. «Прошло, оказалось, сто лет от рождения Гоголя»: Гоголь и его герои в «Городе Эн» Л. Добычина // Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Тезисы. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 135–140.

4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. VI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 920 с.

5. Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, Журнал «Звезда», 2013. 540 с.

6. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. М.: Флинта, 2019. 320 с.

7. Кривонос В.Ш. Гоголь в русском литературном пространстве XIX–XX вв. М.: Флинта, 2021. 272 с.

8. Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 11–35.

9. Морар А. Визуальное, акустическое и вербальное в романе Л. Добычина «Город Эн» // Добычинский сборник 7. Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds «Saulē», 2011. С. 49–62.

10. Тюпа В.И. Нарратология идентичности // Поэтика и прагматика нарративных практик. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. С. 86–103.

11. Шевырев С.П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 54–80.

12. Щеглов Ю.К. Заметки о прозе Леонида Добычина («Город Эн») // Добычин Л. Город Эн. Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds «Saulē», 2007. С. 277–298.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Atarova K.N, Lesskis G.A. Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo litsa v khudozhestvennoy proze [Semantics and Structure of the First Person Narration in Fiction]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1976, vol. 35, no. 4, pp. 343–356. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Belousov A.F. “Proshlo, okazalos’, sto let ot rozhdeniya Gogolya”: Gogol’ i ego geroi v “Gorode En” L. Dobychina [“It Turned out that a Hundred Years Have Passed since the Birth of Gogol”: Gogol and His Heroes in the “City of En” by L. Dobychin]. *Yubileynaya mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 200-letiyu so dnya rozhdeniya N.V. Gogolya. Tezisy* [Jubilee International Scientific Conference Dedicated to the 200th Anniversary of the Birth of N.V. Gogol. Abstracts]. Moscow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009, pp. 135–140. (In Russian).

3. Lotman Yu. O "realizme" Gogolya [About Gogol's "Realism"]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedeniye. II (novaya seriya)* [Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. II (New Series)]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996, pp. 11–35. (In Russian).

4. Morar A. Vizual'noye, akusticheskoye i verbal'noye v romane L. Dobychina "Gorod En" [Visual, Acoustic and Verbal Aspects of L. Dobychin's Novel "City of En"]. *Dobychinskiy sbornik 7* [Collection of Dobychin 7]. Daugavpils, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds "Saule", 2011, pp. 49–62. (In Russian).

5. Shcheglov Yu.K. Zаметki o proze Leonida Dobychina ("Gorod En") [Notes on the Prose of Leonid Dobychin ("City of En")]. Dobychin L. *Gorod En* [City of En.]. Daugavpils, Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds "Saule", 2007, pp. 277–298. (In Russian).

6. Туупа V.I. Narratologiya identichnosti [Narratology of Identity]. *Poetika i pragmatika narrativnykh praktik* [Poetics and Pragmatics of Narrative Practices]. Ekaterinburg, INTMEDIA Publ., 2019, pp. 86–103. (In Russian).

(Monographs)

7. Krivonos V.Sh. *Gogol v russkom literaturnom prostranstve XIX-XX vekov* [Gogol in the Russian Literary Space of the 19th–20th Centuries]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 272 p. (In Russian).

8. Krivonos V.Sh. "Mertvye dushi" Gogolya: *Prostranstvo smysla* [Gogol's "Dead Souls": The Space of Meaning]. Moscow, Flinta Publ., 2019. 320 p. (In Russian).

Кривонос Владислав Шаевич, Самарский государственный социально-педагогический университет.

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

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Vladislav Sh. Krivonos, Samara State Social Pedagogical University.

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

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Чэндун ЧЖАН (Новосибирск)

ЗЕРКАЛЬНОСТЬ СЮЖЕТНО-МОТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. АКУНИНА (на примере рассказа «Проблема 2000» и пьесы «Зеркало Сен-Жермена»)

Аннотация. В статье рассматривается роль и специфика зеркальности сюжетно-мотивной композиции в творчестве 2000-х гг. Б. Акунина. Посредством подробного сравнения мотивной цепочки в параллельных сюжетных построениях в рассказе «Проблема 2000» и его продолжении – в комедии «Зеркало Сен-Жермена», охарактеризованы три особенности зеркальности в акунинских текстах – чрезмерная симметричность, разграничение двоимирия без учета иерархии, кривая зеркальность, или нацеленность сатиры на современность, соответствующую акунинской модели мира в рамках постмодернистского мировоззрения. После расшифровки значения иероглифа в титульном листе интертекстуальная игра «Зеркала Сен-Жермена» определяется как акунинский ремейк пьесы Ю. Мисимы «Ханьданьская подушка», являющейся авторским воплощением традиционного китайского и японского гипермотива «ханьданьский сон». В интертекстуальном диалоге с данным мотивом обнаруживаются функционирование волшебного зеркала как эквивалента вещего сна и миражность зеркальной композиции в тексте Б. Акунина. При сравнении тематического сходства между пьесами – ощущения рубежа эпохи «жизнь как суета» но желания жить в этом пустом мире, утверждается принцип акунинской зеркальной композиции как своеобразное повествовательное высказывание менталитета общества в эпоху постмодерна, хронологически приходящегося на рубеж XX–XXI вв. В конце концов, с помощью анализа адаптации восточного сюжета к русской культуре выявляется механизм того, как акунинский текст становится новым андрогином восточно-западной литературы и обладает свойствами кросскультурной зеркальности и увеличения энтропии в современной литературе.

Ключевые слова: Б. Акунин; зеркальность; сюжетно-мотивная композиция; ремейк; гипермотив «ханьданьский сон»; литература рубежа XX–XXI вв.

Chengdong ZHANG (Novosibirsk)

The Mirroring Plot-Motif Composition in Boris Akunin's Works (On the Example of the Story "A Problem of 2000" and the Play "Saint Germain's Mirror")

Abstract. The article deals with the role and specificity of the mirroring plot-motif composition in Boris Akunin's works in the 2000s. Through a detailed comparison of motif chains in parallel plot structures in the story "A Problem of 2000" and its continuation – the comedy "Saint Germain's Mirror", three particularities of mirroring in



Akunin's texts are characterized: excessive symmetry, separation of non-hierarchical dual worlds, curved mirroring, or targeting satire on contemporaneity, corresponding to Akunin's model of the world within the framework of postmodernism. After deciphering the meaning of the Chinese character in the title page, the intertextual game in "Saint Germain's Mirror" is defined as an Akunin's remake of Yukio Mishima's play "The Magic Pillow: Kantan", which is also the author's embodiment of the traditional Sino-Japanese hypermotif "the dream in Handan". The intertextual dialogue with this motif reveals the functioning of the magic mirror as the equivalent of a prophetic dream and the mirage nature of the mirror composition in Akunin's text. By comparing the thematic similarities between two plays – the sensation of the turn of the era "life is like vanity" but the desire to live in this empty world, Akunin's principle of mirroring composition is confirmed as a narrative expression of the mentality of society in the postmodern era, chronologically at the turn of the 20th–21st centuries. In the end, the analysis of the adaptation of the eastern plot to Russian culture reveals the mechanism of how Akunin's text becomes a new androgynous of Eastern-Western literature and has the properties of cross-cultural mirroring and increasing entropy in contemporary literature.

Key words: Boris Akunin; mirroring; plot-motif composition; remake; hypermotif "the dream in Handan"; literature of the turn of the 20th–21st centuries.

В творчестве Б. Акунина нетрудно натолкнуться на параллельные повествовательные структуры, в которых не только чередуются два хронотопа, две сюжетные линии, как в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» или в романе В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота», но явно прослеживается зеркальность сюжетно-мотивной композиции, т.е. в тексте или в паре-текстах параллельные сюжеты подобны смотрящему в зеркало человеку и его отражению. Заметим, что данная черта в основном была использована в его произведениях 2000-х гг., в том числе и прозаических: рассказе «Проблема 2000» (2000), парных романах «Любовник смерти» (2001) и «Любовница смерти» (2001), всех романах в серии «Приключения магистра» («Алтын-Толобас» (2001), «Внеклассное чтение» (2002), «Ф. М.» (2006) и «Сокол и Ласточка» (2009); и драматических: пьесах «Зеркало Сен-Жермена» (2002) и «Инь и Янь» (2006). Тем не менее, после первого десятилетия XXI в. Б. Акунин перестал использовать зеркальную композицию как базовой прием построения целого текста.

О зеркальности сюжетно-мотивной композиции в текстах Б. Акунина пока нет специального исследования, но в процессе изучения поэтики писателя нередко указывалась данная особенность: создание полифонии сцеплением сюжетов «Любовник смерти» и «Любовница смерти», что заставляет «вспомнить «музыкальную» поэтику композиции у символистов, в частности – симфонии Андрея Белого» [Ранчин 2004, 112]; непроницаемость истории и высокомерного изоморфизма двух сюжетных линий в детективе «Алтын-Толобас» [Ранчин 2011, 110]; соотношенность поступков и характеров персонажей современной части «Ф. М.», что аналогично роману Достоевского «Преступление и наказание» и самому акунинскому ремейку «Теорияка» [Латынина 2006, 150–151] и т.д. Особенное внимание



обращаем на точку зрения М. Черняк, понимающей сюжетную зеркальность Б. Акунина как основной художественный прием «выявления игрового начала в переходной эпохе, восприятия сложных социально-исторических процессов в карнавальном хаосе» [Черняк 2007, 30]. Соглашаясь с ней, поставим вопрос в другом ракурсе: почему, кроме отражения игровой сущности, зеркальность сюжетно-мотивной композиции стала ключевой и столь значимой в акунинском творчестве того периода?

Целью данной работы является раскрытие роли и специфики зеркальной сюжетно-мотивной композиции в творчестве Б. Акунина 2000-х гг. посредством мотивного и интертекстуального анализов рассказа «Проблема 2000» и пьесы «Зеркало Сен-Жермена». По хронологии публикаций первая акунинская попытка построения зеркальной композиции сюжета нашлась в «Проблеме 2000» из сборника сатирических рассказов «Сказки для идиотов». Сюжет рассказа потом был адаптирован и продолжен в двухактной комедии «Зеркало Сен-Жермена». Наша работа в основном сосредоточена на анализе сюжета пьесы, в которой первый акт построен на том же сюжете рассказа, и только при необходимости указаны изменения в обоих текстах. Чтобы понять значимость зеркальности для писателя, в статье также рассматриваются влияние литературоведческих работ самого Григория Шалвовича Чхартишвили (настоящее имя Б. Акунина) о творчестве японского писателя Ю. Мисимы и важности слияния Востока и Запада в современной мировой литературе, которые повлияли на его литературное творчество.

Сюжетно-мотивная композиция в «Зеркале Сен-Жермена»

Зеркальность, увиденная в творчестве Б. Акунина, – это скорее сюжеттообразующий принцип, или механизм рецепции, рассчитанной на реакцию читателей, а не на символический смысл зеркального образа. Среди указанных выше произведений, образ зеркала действительно существует и функционирует в качестве временно-пространственного трансфера только в сюжете «Зеркала Сен-Жермена» («Проблемы 2000»). С его помощью принцип исторической непроницаемости, обнаруженный в детективе «Алтын-Толобас», был отменен в этой хронофантастике. Тем не менее, ее все-таки можно рассматривать как литературный манифест поэтики зеркальности писателя. И вот почему.

Описание театральной декорации и сценарных переходов в ремарке пьесы – вроде бы иллюстрация к акунинским текстам с зеркальной сюжетно-мотивной композицией:

«Сцена разделена на две части. Две комнаты очень похожие одна на другую – с лепниной и барельефами. <...> На перегородке, разделяющей сцену, боком к зрителю, видна – профилем – пышная бронзовая рама зеркала, вернее, двух зеркал, висящих на одном и том месте, но по разные стороны перегородки. Действие происходит попеременно то в левой, то в правой половинах сцены, которые, соот-

ветственно, освещаются или затемняются» [Акунин 2002а, 8].

Фразы четко совпадают с ощущением театрального представления при чтении ряда приключений Николаса Фандорина и его предков из разных эпох, обуславливающих полифонию в корпусе текстов, сфокусированных на самом Эрасте Фандорине.

Комедия показывает мистическую историю, вызванную силой зеркала Сен-Жермена, с которым связана легенда – «если в новогоднюю ночь чокнуться с ним шампанским ровно на шестом ударе часов, то зеркало исполняет любое желание, самое невероятное» [Акунин 2002а, 19]. При встрече с наступающим новым веком, отставной лейб-гусар Константин Львович Томский, управляющий кредитно-ссудным товариществом «Добрый самаритянин» в конце XIX в., и «новый русский» Вован, генеральный президент инвестиционно-маркетингового холдинга «Конкретика» в конце XX в., неожиданно обменялись душами и переместились во времени из-за магии зеркала, что стало точкой начала остальных событий.

Обобщая основные взаимосвязанные сюжетобразующие мотивы или мотивы-антитезы, излагаем следующую парадигматику действенного измерения текста:

Мотив утраты / получения «репутации». Из-за растраты больших денег и яростного требования репараций от кредитора Солодовникова, Томский ждал наступления XX в. в попытке самоубийства перед зеркалом Сен-Жермена. Получив халявную «недвижку» обманом от редакции журнала «Родная речь», Вован готовился к новой жизни в XXI в. с торжественным тостом перед том же зеркалом.

Мотив волшебного зеркала (перемещения во времени). Томский сознательно организовал ритуал зеркальной магии («Господи, которого нет, я не хочу жить в гнусном, плебейском столетии, что начинается с сей минуты» [Акунин 2002а, 14]), а Вован неосознанно («Ты всех сделаешь! Уау! Век воли не видать!» [Акунин 2002а, 23]). Таким образом, они обменялись душами, Томский оказался в начале XXI в, а Вован – в начале XX в.

Мотив получения успехов и любви. Вован (в теле Томского), не побоявшийся нарушить свое обещание, успешно уговорил Солодовникова и снова влюбил жену Зизи в себя легкомысленным и нелепым поведением. Благодаря знанию современного бизнеса и процесса российской истории («Отстегну сколько надо этим, из КППФ – они тоже не лохи, сговоримся» [Акунин 2002а, 41]), он быстро добился больших успехов в начале XX в. С другой стороны, благодаря своим рыцарским манерам Томский (в теле Вована) тоже приобрел авторитет среди «новых русских» и завоевал любовь своей секретарши Клавки. «Никогда еще при мне так не оскорбляли даму! За такое платят кровью!» [Акунин 2002а, 42]. Оказывается, вызов на дуэль становится чертой сурового бандитского поведения в начале XXI в. (Отсюда закончил первый акт, т. е. сюжет рассказа «Проблема 2000»).

Мотив ностальгии. Несмотря на то, что оба они построили невообразимо успешную карьеру в ином времени, Томский и Вован постепенно по-

няли, что «в гостях хорошо, а дома лучше», поскольку не только жизненные и речевые стили, но и их мировоззрение были неуместны в эту эпоху.

Мотив волшебного зеркала (перемещения во времени). Чтобы вернуться в свою эпоху, перед зеркалом Вован в кануне Нового года 1902 г. загадал желание попасть на 100 лет вперед, а Томский в новогоднюю ночь 2002 – 100 лет назад.

Мотив заблуждения и освещения. Из-за маленькой оплошности Вован (в своем теле) оказался в 2102 г., а Томский (в своем теле) – в 1802 г. Сюжетная линия Вована завершается его диалогом с китайским мудрецом Те Гуанцзы и засыпанием, а в финале сцены появился граф Сен-Жермен (рemarkа о графе: «в то же время это все тот же старец Те Гуанцзы – зритель должен это сразу понять» [Акунин 2002а, 72]), который тоже ждал встречи с Томским. Казалось бы, целая история происходила как результат манипуляций графа Сен-Жермена / Те Гуанцзы.

Пространное изложение, приведенное выше, помогает нам наиболее наглядно описать зеркальность как основной прием построения сюжетно-мотивной композиции пьесы, которая отличается следующими особенностями:

Чрезмерная симметричность. В комедии два параллельных сюжетных хода повествуются попеременно и в их развертывании звенья мотивных цепочек в целом соответствуют друг другу по пунктам. Здесь нетрудно найти влияние драматургии японского писателя Ю. Мисимы, чьи многие произведения были переведены на русский Г.Ш. Чхартишвили. В предисловии к сборнику «Избранное» (1996) – «Жизнь и смерть Юкио Мисимы, или как уничтожить храм», он точно указывает на симметричную композицию и ее функцию в пьесе «Мой друг Гитлер», которую «отличает строго геометрическая выверенность и продуманность сюжета, сценической композиции. <...> Классический канон выполняет особую функцию: контрастирует со “злонамеренностью” авторского замысла, оттеняет иронию и эпатаж» [Чхартишвили 1996, 17]. Ту же роль играет зеркальность в творчестве Б. Акунина. Контраст уголовного жаргона и поведения «нового русского» с речью и манером светского общества рубежа XIX–XX вв. внес в пьесу много комических эффектов.

Более того, нужно добавить, что хотя в пьесе и рассказе композиционная симметрия проявляется и на сюжетном уровне, и на мотивном, но в поздних романах, особенно в «Ф. М.» и «Соколе и Ласточке», симметричность отражается в пласте мотивики – пары мотивов еще остаются, но из-за фрагментарности постмодернистской игры и детективной интриги не по пунктам воплощаются в сюжетных ходах.

Разграничение двоимирия без иерархии. В русской литературе зеркало как «граница семиотической организации и граница между “нашим” и “чужим” мирами» [К семиотике зеркала... 1988, 4] всегда является важным компонентом построения модели двоимирия. В отличие от романтизма и символизма (где мир разделяется на бинарные оппозиции: земной и потусторонний, материальный и духовный, «там и тут»), по мнению



А.Г. Коваленко, трансформация двоemiрия в постмодернизме заключается в том, что оно «выступило объектом особой эстетической игры, в результате которой художественная реальность становилась полем столкновения достоверного и мнимого времени-пространства» [Коваленко 2000, 146]. В творчестве Акунина оба мира, разделенные зеркальной композицией, находятся в разных временно-пространственных координатах, выглядят достоверными и соответствующими мироустройству текста. Формула основной модели двоemiрия у него – «фолк-истори / альтернативная история + фолк-истори / современный мир / альтернативное будущее», между которыми нет эстетической, моральной или религиозной иерархии и конфликта, и поэтому невозможно подтвердить, какой из них является оригиналом, а какой – отражением. Зеркальная мотивная композиция приводит к симметричным поступкам персонажей (вроде отражения в отражении), что усиливает эффект парадоксальности и мнимости всех событий.

Кривая зеркальность, или нацеленность сатиры на современное.

Несмотря на принцип акунинского двоemiрия без иерархии, сатира Акунина всегда больше нацелена на пороки современного общества, чем на злодеяния в выдуманной им истории, и соответственно, сатирический эффект как минимум вдвое увеличивается. В зеркальности композиции отражена метафора кривого зеркала – «его простейшие частные случаи – вогнутое и выпуклое зеркало – могут служить моделями, соответственно, гиперболы и литоты» [Левин 1988, 10]. Взяв воплощение мотива получения успехов в контекстах двух эпох как пример, можно заметить, что и успешные карьеры у Вована, и у Томского представляют собой прямую сатиру на грубость и коварство «нового русского».

«Зеркало Сен-Жермена» как русская версия «Ханьданьской подушки»

Сделав паузу в анализе композиционной организации текста, теперь обратимся к фирменному акунинскому приему – интертекстуальной игре, благодаря которой детективы «Приключения Эраста Фандорина» с самого начала привлекали внимание литературоведов и критиков. Представим нашу гипотезу: акунинский текст следует воспринимать как ремейк классики, вместе с оригиналом он создает зеркальное отношение между текстами, в то же время семантика «исходного текста», в свою очередь, отражается на семиотическом поле зеркальной мотивной композиции внутри ремейка.

По определению М. Загидуллиной, ремейк – «это переписывание известного текста, чаще всего – “перевод” классического произведения на язык современности. Отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнавае-



мость “исходного текста”» [Загидулина 2004, 214]. Данное отличие действительно применяется к проекту – ремейку массовой литературы, целью которого служит коммерческий успех. Однако, поскольку сочинение пьесы, по словам писателя, – это дело «не для читателя и не для зрителя, это я делаю для себя» [Чхартишвили 2002], ситуации в его драматургических ремейках разного порядка: есть те, в которых Акунин прямо указал исходный текст в заглавии («Чайка», «Гамлет. Версия»), и есть «Зеркало Сен-Жермена», где автор только оставил слишком тайный ключ к пониманию исходного, чтобы немало читателей считали текст оригинальным.

В контексте постмодернизма («мир как текст», или «весь мир театр», по Акунину, нити, ведущие к раскрытию интертекстуальной игры) писатель представил эти нити не только внутри художественного текста, но и в визуальной форме книги. «Зеркало Сен-Жермена» – комедийная часть пьесы-перевертыш «Комедия / Трагедия», где еще собрана трагедия «Гамлет. Версия». На титульных листах книги, с одной стороны, под словом «трагедия» напечатан силуэт Гамлета, а с другой стороны, под «комедией» – китайские иероглифы «邯鄲» (в японской письменности так же пишут слово «Ханьдань»). Из-за культурных барьеров для большинства россиян это просто экзотический восточный символ, но для тех, кто хорошо знает восточную культуру, это ключ, афишированный востоковедом Г.Ш. Чхартишвили, к расшифрованию загадки.

«Ханьданьская подушка» или «ханьданьский сон» – китайский и японский фразеологизм, который «означает “суета”, “тщета”, “несбыточные мечты”» [Чхартишвили 1996, 16], и постоянно используется для выражения смысла «жизнь как иллюзия». Выражение восходит к китайской новелле Шэнь Цзици «Волшебное изголовье» (VIII в.). Новелла повествует о том, что в городе Ханьдань в постоялом дворе бедный юноша Лу получил волшебное изголовье от даоса и заснул на нем. Во сне юноша пережил свою жизнь – и удачную, счастливую, и злополучную, тюремную, но в старости ушел из жизни счастливым. Когда Лу проснулся, он понял, что все произошедшее было просто пустым сном (полный перевод новеллы на русский см. [Шэнь Цзици 1975, 54–59]). С тех пор, «ханьданьский сон» стал гипермотивом, и его трансформация существует в различных китайских и японских жанрах. В отличие от китайской литературы, традиционная японская версия иная: оставив несчастья героя во сне и заменив смерть эликсиром бессмертия, этот текст идейно подчеркивает потустороннее спасение, жизнь как иллюзию в контексте сильного влияния дзэн-буддизма – после сна Лу получил великое буддийское просветление [Yang Qihong 2015, 140–141].

Тем не менее, «исходный» текст акунинского ремейка, по нашему мнению, опирается не на традиционные, но на произведения современной японской классики, переведенные на русский Г.Ш. Чхартишвили. Подобно концепции «“Чайка” Б. Акунина как зеркало “Чайки” Чехова» [Костова-Панайотова 2015, 5], «Зеркало Сен-Жермена» – это русское зеркало «Ханьданьской подушки» Ю. Мисимы (1950), которая тоже оказывается

вторичной – ремейком одноименной классической японской пьесы Но (автор считается Дз. Мотокиё). В современной версии Мисимы концепция «иной мир как спасение» подвергается деконструкции.

Восемнадцатилетний юноша Дзиро уже понял пустую природу жизни и хотел умереть («Женщины – мыльная пена, деньги – мыльная пена, слава – мыльная пена. В этих радужных пузырях отражается вся наша жизнь» [Мисима 1996, 365]). В ханьданском сне, видя красавиц, имея деньги, власть (он был директором компании, и потом премьер-министром Японии), он не мог получить великое просветление, и сон не мог закончиться с принятием эликсира бессмертия, поэтому духи в подушке предложили ему смерть, но он тоже отказался: «Уж хоть во сне-то я могу быть свободным? Хочу – живу, хочу – не живу, не твое дело» [Мисима 1996, 379]. Раз в постороннем мире тоже есть суэта и тщета и нет свободы, почему нельзя выбрать жить самостоятельно? Сон закончится с криком Дзиро «Поживу еще!», и в реальности цветы в саду оживают.

Сравнивая мотивные цепочки между «исходным» и ремейком, сведенные в следующую таблицу, покажем зеркальные связи между ними на уровне сюжетосложения.

«Зеркало Сен-Жермена»	«Ханьданская подушка»
Утрата / получение «репутации»	Утрата смысла жизни
Перемещение во времени	Засыпание
Получение успехов и любви	Испытание любви, денег и власти
Ностальгия	Отказ от смерти
Перемещение во времени	Просыпание
Заблуждение и освещение	Продолжение жизни

В принципе, семантика гипермотива «ханьданский сон», не только аналогична семантике «вещего сна» или зеркала, функционирующего как его эквивалент в семиосфере русской культуры (например, в балладе Василия Жуковского «Светлана», в романе в стихах Александра Пушкина «Евгений Онегин»), но синонимична постмодернистской чувствительности, где есть мотив «мир как суэта, тщета», с добавлением в двоём мире зазеркалья в акунинском тексте **миражной особенности**. Однако, только деконструкция гносеологической и эстетической иерархии между реальным и онейрическим мирами в произведении Мисимы позволяла Акунину адаптировать этот сюжет в темпоральной фантастике с построением параллельных, полуреальных и полуфиктивных линий, и затем использовать построение зеркальной мотивной композиции как прием раскрытия иллюзорности русского общества постмодерна, независимо от того, настолько бы реальным оно описывалось в серии «Приключения магистра».

Тем более, тематическая связь между ремейком и образцом тоже помогает нам понимать суть акунинского текста. Это ситуация «рубежа веков», проблема «нулевого года», которая появилась необязательно с астрономическим рубежом, а скорее в связи с «границей между культурами» [Лихачев 1996, 97]. Для большинства стран, включая Японию, окончание Второй мировой войны – это «нулевой год» современного мира (например, фильм Роберто Росселлини «Германия, год нулевой», книга И. Бурумы «Нулевой год: История 1945 года» и т. п.). Дзиро – это типичный образ потерянной молодежи Японии после поражения во Второй мировой войне. Развал милитаризма и обнаружение ложности военной и политической пропаганды привели людей того поколения к утрате смысла жизни. Хотя сам писатель в конце концов решил покончить с собой, в пьесе показан другой конец – Дзиро выбрал вариант продолжать жить в этом пустом мире, и символ надежды снова расцвел.

Заглавие «Проблема 2000» – это уже тематическое обобщение сюжета: рубеж XX–XXI вв. стал «нулевым годом» современной России. Акунин, конечно, имел в виду огромный социально-культурный перелом, а не календарный рубеж. Посредством автоинтертекстуального диалога между рассказом и пьесой, миф о рубеже веков даже скрытно подвергся десакрализации. Действие рассказа начинается в последнюю ночь 1899 г., а в пьесе – 1900 г., но Константин Львович в обеих версиях верил ожиданиям от встречи с новым веком (в рассказе: «Иисус родился 25 декабря предгода, то есть именно что в нулевом году, и, стало быть, первый год двадцатого века – 1990-й» [Акунин 2002b, 140], а в пьесе: «Не смей! Пока еще мой век! До вашего, двадцатого, <...> три минуты!» [Акунин 2002a, 13]). Так, парадоксальные временные установки показывают нам незначительность и искусственность календарного рубежа, и делают акцент на границе между культурами. Таким образом, это проблема 2000-х гг., которую писатель хотел отразить в зеркальной мотивной композиции, и может быть, поэтому он отказался использовать этот прием после первого десятилетия новой эры.

Менталитет рубежа XX–XXI вв. в России по совсем иной причине аналогичен ситуации в послевоенной Японии. Б. Акунин заимствовал и адаптировал сюжет «Ханьданской подушки» отчасти с целью выражения того, что каким бы причудливым, хаотичным и бессмысленным ни был мир, мы должны признать его и сделать свой выбор, точно так же, как Вован и Томский, получив успех в иной истории, знали, что «в гостях хорошо, а дома лучше».

Однако, в отличие от Мисимы, который не смеялся над Дзиро, Акунин в своей трансформации восточного мотива изобразил открытую сатиру на поведение главных героев. В развязке из-за жадности им не удалось вернуться в свой мир и, казалось бы, попали на 100 лет назад / вперед, но больше похоже на то, что они всегда остаются во сне, созданным графом Сен-Жермена / Те Гуанцзы, и не смогут проснуться. Финал не только приводит к комическому эффекту, но и содержит достаточные смысловые по-

тенции для размышления.

Очевидно, акунинский ремейк в данной пьесе не имеет целью деконструкцию, и ирония над «исходным текстом» соответствует принципам, суммированным М. Арпентьевой, – текст «не цитирует и не пародирует источник, но, по своей первичной функции, наполняет его новым, более актуальным в данной социально-политической и культурно-исторической среде содержанием, “с большей оглядкой” на образец» [Арпентьева 2016, 9].

Более того, Акунин совершил замечательную локализацию неизвестной россиянам классики путем замены восточных элементов русскими эквивалентами. Например, ханьданьская подушка заменилась зеркалом Сен-Жермена, которым по преданию имеет та же функцию – увидеть будущее и узнать свою судьбу [Бессмертие графа... 2010]. Этот образ известен всем, погруженным в русский художественный контекст, благодаря «Пиковой даме» А.С. Пушкина, и соответственно, Луцкий (юноша Лу) в рассказе «Проблема 2000» превратился в Томского, праправнука Анны Федотовны. Тема роковой судьбы «Пиковой дамы» также нашла отображение в сюжете пьесы. Чтобы усилить ассоциацию функции зеркала со сном, Акунин также подобрал традиционный русский романтический жанр – святочный рассказ, в котором сон зачастую является «важнейшим символическим и сюжетным эпизодом» [Синякова, Козлова 2016, 195], и подчеркнул это в подзаголовке: «Типа святочный рассказ» и «Святочная история в двух действиях».

Таким образом, «Зеркало Сен-Жермен» становится типичным примером нового литературного андрогина, которого высоко ценит литературовед Г.Ш. Чхартишвили в статье о тенденции слияния Запада и Востока в мировой литературе конца XX в. Ему присущ признак **андрогинности**: «при одной голове у нее два лица (одно обращено к восходу, второе к закату), два сердца, двойное зрение и максимально устойчивый опорно-двигательный аппарат» [Чхартишвили 1996, 258], с помощью которой растет литературная энтропия – «постепенное отмирание противостояния, конфликта, встречное движение Инь и Ян» [Чхартишвили 1996, 262].

В статье под таблицей о различиях между культурами Востока и Запада он пишет: «Главное здесь не конкретные антонимические пары, а сама *зеркальность*. “Восточное” – это то, что представлялось Западу чужим, непохожим, *экзотичным*. И, наоборот» (курсив автора – Ч.Ч.) [Чхартишвили 1996, 254–255]. Да, если раньше основное свойство межкультурной зеркальности в литературе являлось отражением экзотичности и мистичности иного мира, другой культуры, то акунинская зеркальность отображает синтетичность, андрогинность различных культур, и исторических, и восточно-западных, которая также была найдена в серии о приключении Эраста Фандорина (см. [Циплаков 2001, 159–181]). По этой причине Б. Акунин считается представителем позднего постмодернизма [Липовецкий 2002, 210].

Итак, зеркальная сюжетно-мотивная композиция внутри текста Б. Аку-

нина как своеобразное повествовательное высказывание менталитета в обществе постмодерна рубежа XX–XXI вв. уже прекратилась с завершением проекта «Приключения магистра» в 2009 г. Тем не менее, кросскультурная интертекстуальная зеркальность / андрогинность продолжалась и продолжится оживать в его дальнейшем творческом пути (проект «История Российского государства», «Сказки народов мира», «Просто Маса» и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. (а) Акунин Б. Комедия / Трагедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 192 с.
2. (b) Акунин Б. Сказки для идиотов. СПб.: Издательский Дом «Нева», М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 192 с.
3. Арпентьева М.Р. Ремейк как сюжетная реконструкция // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 9–17.
4. Бессмертие графа Сен-Жермена // Хронотон. 30 июля 2010. URL: <https://chronoton.ru/unusual/sen-jermen> (дата обращения: 27.09.2021)
5. Загидуллина М. Ремейки, или экспансия классики // Новое литературное обозрение. 2004. № 5(69). С. 213–222.
6. Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения–2000: материалы международной научной конференции. Ч. 2. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. С. 141–146.
7. Костова-Панайотова М.П. «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» Чехова // Вопросы русской литературы. 2015. № 1(31). С. 5–16.
8. К семиотике зеркала и зеркальности // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. С. 3–5.
9. Латынина А.Н. Когда Достоевский был раненный и убитый ножом на полу // Новый мир. № 10. 2006. С. 146–153.
10. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. С. 6–24.
11. Липовецкий М.Н. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. С. 200–211.
12. Лихачев Д.С. Два типа границ между культурами // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1996. С. 97–102.
13. Мисима Ю. Ханьданьская подушка / Пер. с япон. Г.Ш. Чхартишвили // Мисима Ю. Избранное. М.: ТЕРРА, 1996. С. 359–380.
14. Ранчин А.М. Постмодернистское путешествие в пространстве и времени в романе Бориса Акунина «Алтын-Толобас» // Russian Literature. 2011. № 1(69). С. 109–121.
15. Ранчин А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предупреждением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 2004. № 3(67). С. 235–266.
16. Синякова Л.Н., Козлова Я.О. Фольклорные истоки русской романтической прозы (жанр святочного рассказа) // Вестник Новосибирского Государственного Университета. Серия: История, филология. 2016. Т. 15. № 9. С. 193–200.

17. Циплаков Г.М. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // Новый мир. 2001. № 11. С. 159–181.

18. Черняк М.А. Массовая литература XX века. М.: ФЛИНТА: Наука, 2007. 432 с.

19. Чхартишвили Г.Ш. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе) // Иностранная литература. 1996. № 9. С. 254–263.

20. Чхартишвили Г.Ш. Субботнее интервью. Борис Акунин // Радио Свобода. 05 октября 2002. URL: <https://www.svoboda.org/a/24187780.html> (дата обращения: 27.09.2021)

21. Чхартишвили Г.Ш. Жизнь и смерть Юкио Мисимы, или Как уничтожить храм // Мисима Ю. Избранное. М.: ТЕПРА, 1996. С. 5–22.

22. Шэнь Цз. Волшебное изголовье // Классическая проза Дальнего Востока. М.: Художественная литература, 1975. С. 54–59.

23. Yang Qihong. The Same Root Yet Different Stories: New Ideas on Literary Distinction of Sino-Japanese “Golden Millet Dream” // Academic Journal of LIYUN (Literature Volume). 2015. № 2. P. 134–146.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Arpent’eva M.R. Remeyk kak syuzhetnaya rekonstruktsiya [A Remake as the Plot Reconstruction]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2016, no. 2, pp. 9–17. (In Russian).

2. Chkhartishvili G.Sh. No net Vostoka i Zapada net (O novom androgine v mirovoy literature) [But there is no East or West (About the New Androgyny in World Literature)]. *Inostrannaya literatura*, 1996, no. 9, pp. 254–263. (In Russian).

3. Kostova-Panayotova M.P. “Chayka” B. Akunina kak zerkalo “Chayki” Chekhova [“The Seagull” by B. Akunin as a Mirror of Chekhov’s “The Seagull”]. *Voprosy russkoy literatury*, 2015, no. 1(31), pp. 5–16. (In Russian).

4. Latynina A.N. Kogda Dostoyevskiy byl ranennyy i ubityy nozhom na postu [When Dostoevsky was Wounded and Butched with a Knife at his Post]. *Novyy mir*, 2006, no. 10, pp. 146–153. (In Russian).

5. Lipovetskiy M.N. PMS (postmodernizm segodnya) [Today’s Postmodernism]. *Znamya*, 2002, no. 5, pp. 200–211. (In Russian).

6. Ranchin A.M. Postmodernistskoye puteshestviye v prostranstve i vremeni v romane Borisa Akunina “Altyn-Tolobas” [A Postmodern Journey in Space and Time in Boris Akunin’s Novel *Altyn-Tolobas*]. *Russian Literature*, 2011, no. 1(69), pp. 109–121. (In Russian).

7. Ranchin A.M. Romany B. Akunina i klassicheskaya traditsiya: povestvovaniye v chetyrekh glavakh s predvedomleniyem, liricheskim otstupleniyem i epilogom [The Novels by B. Akunin and Classical Tradition: Four Chapters with Preface, Digression and Epilogue]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2004, no. 3(67), pp. 235–266. (In Russian).

8. Sinyakova L.N., Kozlova Ya.O. Fol’klornyye istoki russkoy romanticheskoy prozy (zhanr svyatochnogo rasskaza) [Folklore Origins of Russian Romantic Prose (A Genre of Christmas Story)]. *Vestnik Novosibirskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*, 2016, vol. 15, no. 9, pp. 193–200. (In Russian).

9. Tsiplakov G.M. Zlo, vznikayushcheye v doroge, i dao Erasta [Evil Arising on the Road and the Tao of Erast Fandorin]. *Novyy mir*, 2001, no. 11, pp. 159–181. (In Russian).

10. Yang Qihong. Tong yuan er yi liu: zhong ri “Huang liang meng” wen xue cha yi xin lun [The Same Root Yet Different Stories: New Ideas on Literary Distinction of Sino-Japanese “Golden Millet Dream”]. *Academic Journal of LIYUN (Literature Volume)*, 2015, no 2, pp. 134–146. (In Chinese).

11. Zagidullina M. Remeyki, ili ekspansiya klassiki [Remakes, or the Expansion of Classics]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2004, no. 5(69), pp. 213–222. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Kovalenko A.G. Printsip dvoymiriy v russkoy literature XX veka [The Principle of World Duality in Russian Literature of the 20th Century]. *Dergachevskiy chteniye – 2000: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Dergachev Readings – 2000: Materials of the International Scientific Conference]. Part 2. Ekaterinburg, Ural State University Publ., 2001, pp. 141–146. (In Russian).

13. K semiotike zerkala i zerkal’nosti [To the Semiotics of the Mirror and Reflectivity]. *Zerkalo. Semiotika zerkal’nosti. Trudy po znakovym sistemam* [The Mirror. Semiotics of Mirroring. Sign Systems Studies]. Vol. XXII. Tartu, Tartu State University Publ., 1988, pp. 3–5. (In Russian).

14. Levin Yu.I. Zerkalo kak potentsial’nyy semioticheskiy ob’ekt [The Mirror as a Potential Semiotic Object]. *Zerkalo. Semiotika zerkal’nosti. Trudy po znakovym sistemam* [The Mirror. Semiotics of Mirroring. Sign Systems Studies]. Vol. XXII. Tartu, Tartu State University Publ., 1988, pp. 6–24. (In Russian).

15. Likhachev D.S. Dva tipa granits mezhd kul’turami [Two Types of Boundaries between Cultures]. Likhachev D.S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the Philosophy of Artistic Creativity]. Saint Petersburg, Russko-Baltiyskiy informatsionnyy tsentr BLITs Publ., 1996, pp. 97–102. (In Russian).

(Monographs)

16. Chernyak M.A. Massovaya literatura XX veka [Mass Literature of the 20th Century]. Moscow, FLINTA, Nauka Publ., 2007, 432 p. (In Russian).

Чэндун ЧЖАН, Новосибирский государственный университет.

Аспирант кафедры истории и теории литературы Гуманитарного института Новосибирского государственного университета. Научные интересы: мотивный анализ, русская литературная постмодернизм, творчество В.О. Пелевина, творчество Б. Акунина.

E-mail: zhangcd126@163.com

ORCID ID: 0000-0001-5615-6336

Chengdong ZHANG, Novosibirsk State University.

PhD student at the Department of Theory and History of Literature, Institute for the Humanities, Novosibirsk State University. Research interests: motif analysis, postmodernism in Russian Literature, V.O. Pelevin’s work, B. Akunin’s work.

E-mail: zhangcd126@163.com

ORCID ID: 0000-0001-5615-6336

Г.А. Велигорский (Москва)

**РАЗНЫЕ ЛИКИ СТАРИКА ХОТТАБЫЧА:
ЖАНРОВЫЕ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ» СЮЖЕТА**
(«Медный кувшин» Ф. Энсти, «Старик Хоттабыч» Л. Лагина,
«Медный кувшин старика Хоттабыча» С. Кладо, к/ф «{}{0TT@БЪ}Ч»
П. Точилина)

Аннотация. В настоящей статье пойдет речь об одном из «подвижных» вечных сюжетов мировой литературы – истории старика-джинна из волшебной бутылки, – возникшем еще в VII в. и с тех пор живущем в культурном процессе, перемещаясь из «взрослой» литературы в «детскую» и обратно. Мы попробуем проследить, как, по мере его формирования, сюжет прочно закреплялся за той или иной литературой; какими характерными деталями дополнялся, какие черты сохранял, а какие, напротив, утрачивал. Для этого мы рассмотрим четыре произведения разных авторов и разного времени, адресованных различной аудитории – повести Ф. Энсти «Медный кувшин» (1900) и Л. Лагина «Старик Хоттабыч» (1938, 1953), постмодернистский роман С. Кладо «Медный кувшин старика Хоттабыча» (2000) и молодежную комедию П. Точилина «{}{0TT@БЪ}Ч» (2006). В качестве дополнительной задачи мы попробуем выявить внешние факторы, под воздействием которых складывались сюжеты историй: в случае Ф. Энсти это влияние викторианской педагогики и «науки о сказках», в случае Л. Лагина – концепция «романа воспитания советской эпохи», в случае С. Кладо – поэтика постмодерна и разрозненный, «атомизированный» мир рубежа тысячелетий. Во всех произведениях слышен пульс породившей их эпохи. В то же время, в них встречаются факторы, повлиявшие не только на переход сюжета из одной разновидности литературы в другую, но и на дальнейшую традицию жанра (как в случае Ф. Энсти, заложившего в «Медном кувшине» основы поэтики «юмористического» (или «хулиганского») фэнтези).

Ключевые слова: детская литература; Ф. Энсти; Л. Лагин; С. Кладо; П. Точилин; «Медный кувшин»; «Старик Хоттабыч»; «Медный кувшин старика Хоттабыча»; «{}{0TT@БЪ}Ч».

G.A. Veligorsky (Moscow)

**Different Faces of the Old Man Hottabych: Genre
“Adventure” of the Plot**
(“The Brass Bottle” by F. Anstey, “Old Man Hottabych” by L. Lagin,
“The Brass Bottle of Old Man Hottabych”
by S. Klado, “{}{0TT@B}CH” by P. Tochilin)

Abstract. This article will talk about one of the “mobile” eternal plots of world literature – the story of an old genie from a magic bottle – that arose in the 7th century

and about and since then has lived in the cultural process, moving from “adult” literature to “children’s” and back. We will try to trace how, in the course of its formation, it was firmly entrenched in this or that literature; what characteristic details it was supplemented with, what features it retained, and what, on the contrary, it lost. In the course of the task, we will look at four works written by different authors at different times and addressed to the various audiences, namely: short-novels “The Brass Bottle” (1900) by F. Anstey (1900) and “Old Man Hottabych” (1938, 1953) by L. Lagin, the postmodern novel “The Brass Bottle of Old Man Hottabych” (2000) by S. Klado and the youth comedy “{}{0TT@БЪ}Ч” (2006) by P. Tochilin. As an additional task, we will try to identify external factors under the influence of which the plots of the stories have been formed. In the case of F. Anstey, this is the influence of Victorian pedagogy and the “science of fairy tales,” in the case of L. Lagin, this is the concept of the “novel of education of the Soviet era”, in the case of S. Klado, this is the poetics of postmodernism and a fragmented, “atomistic” world at the turn of the millennium. In all works the pulse of the epoch that has given birth to them is heard. At the same time, all of them contain factors that influenced not only the transition of the plot from one literature to another, but also the further tradition of the genre (as in the case of F. Anstey, who laid the foundations of the poetics of the “humorous” (or “hooligan”) fantasy).

Key words: children’s literature; F. Anstey; L. Lagin; S. Klado; P. Tochilin; “The Brass Bottle”; “The Old Man Hottabych”; “The Brass Bottle of Old Man Hottabych”; “{}{0TT@БЪ}Ч”.

«Вечные сюжеты» живут собственной жизнью, практически не зависимой от литературного процесса. На протяжении веков они то скрываются в тень, то снова из нее выглядывают и задерживаются на свету – и так до нового исчезновения. Их герои словно бы примеряют разные маски в карнавале, оборачиваясь то взрослой, то детской личиной и перемещаясь между адресатами, как по незримым каналам. Каналами для перехода из взрослой литературы в детскую становится, как известно, адаптация, пересказ или яркое иллюстрированное издание (хочешь – не хочешь, а ребенок к такому потянется); в XX в. к ним прибавляются комикс, графический роман, мультипликация, позволяющая «пересказать» для детей сюжеты, ранее не входившие даже в круг детского чтения (яркий пример – экранизация У. Диснеем романа «Собор Парижской Богоматери» (1996)), и, наконец, компьютерная игра (здесь уже создатели практически получают *carte blanche*). Но известно немало примеров, когда «детское» произведение принимает форму, адресованную сугубо «взрослому» читателю и при этом безынтесную ребенку. Прежде всего, это издание детских произведений в академических сериях, научная публикация редакций и черновики, а также постмодернистское переосмысление. В 1980-е гг. последний метод набирает популярность в Великобритании и США; авторы обращают взор к литературной сказке «золотого века»; итогом становятся новые версии знаменитых произведений: «Ветер в ивах» (“The Wind in the Willows”, 1908) К. Грэма → «Дремучий Лес» (“The Wild Wood”, 1981) Я. Нидла, «Винни Пух» (“Winnie-the-Pooh”, 1926) А.А. Милна → «Джо

Винни Пуха» (“The Tao of Pooh”, 1982) Б. Хоффа; роман Пола Остера «Город из стекла» (“Glass City”, 1985), где обыгрываются сцены из «Приключений Алисы в Стране Чудес» (“Alice’s Adventures in Wonderland”, 1865) Л. Кэрролла, и т.п. В 2000-е гг. на новый лад перелаживаются уже сказки Ш. Перро и братьев Гримм (ср. рассказы А. Картер «Вервольф» (“The Werewolf”, 1993), Д. Бартельми «Синебородый» (“Bluebeard”, 2005)) [см.: Чемодурова, Лиджи-Горяева 2015]. Вечные сюжеты «курсируют» между «взрослой» и «детской» литературами, практически стирая между ними грань (и без того зыбкую и условную). Ярким образцом такого сюжета является история о старике из волшебной бутылки, проникающем в современный мир.

* * *

«Припоминание» этого вечного сюжета, возникшего еще в VII в. н.э. (а возможно, и раньше) и вошедшего в собрание «Алф лайла ва лайла» (известное европейцу как «Книга тысяча и одной ночи»), – восходит к лету 1899 г., когда на него обратил внимание английский писатель Ф. Энсти (настоящее имя – Томас Энсти Гэтри; 1856–1934).

(Биография Ф. Энсти и история написания повести «Медный кувшин» уже была емко пересказана В.Л. Гопманом в статье «Как стать счастливым: вариант Ф Энсти», к которой мы отсылаем всех интересующихся [см.: Гопман 2012].)

В то время Энсти уже обрел популярность у читающей публики. На протяжении 20 лет он был постоянным автором журнала “Punch”, а также преуспевающим беллетристом. Славу ему принес его первый роман «Шиворот-навыворот: урок для отцов» (“Vice versa: A Lesson to the Fathers”, 1882), «один из самых ярких дебютов в английской литературе конца XIX в.» [Гопман 2012, 148]. Достаточно тепло (с известными оговорками) были встречены и последующие романы – например, «Разукрашенная Венера: повесть-фарс» (“The Tinted Venus: A Farcial Romance”, 1885), «Поверженный кумир» (“A Fallen Idol”, 1886), «Пария» (“The Pariah”, 1889), а также юмористические рассказы. В 1890–1900-е гг. Ф. Энсти, как и многие «взрослые» авторы того времени, пробовал писать для детей; он выпустил сборники «“Говорящая лошадь” и другие рассказы» (“Talking Horse’ and Other Stories”, 1892), «“Бледнолицые и краснокожие” и другие рассказы для мальчиков и девочек» (“Paleface and Redskin’ and Other Stories fir Boys and Girls”, 1898), «Только игрушки!» (“Only Toys!”), 1903) и др. На этот же период приходится время его работы над повестью «Медный кувшин» (“The Brass Bottle”, 1900).

Британские исследователи отмечают значительное влияние Ф. Энсти на английскую детскую литературу XX в. К примеру, Колин Н. Мэнлав рассматривает Энсти в ряду таких писателей, как Л. Кэрролл, Дж. Макдоналд, М.Л. Молсуорт, а также У. Теккерей – автор «Кольца и розы». В английском литературоведении, отмечает ученый, появилось выражение «метод Энсти» (“method of Anstey”), употребляемое, когда «фантастиче-

ская коллизия <...> влечет за собой комическое вмешательство сверхъестественного в повседневную жизнь» [Manlove 1983, 160]. В 1900-е гг. этот прием переняла от Энсти его близкая знакомая Э. Несбит («метод Энсти» лег в основу ее повестей «Пятеро детей и Оно» (1902), «Феникс и волшебный ковер» (1905) и, отчасти, «История с амулетом» (1906)) – а вслед за ней и многие другие писатели XX в., заканчивая Терри Пратчеттом [см.: Гопман 2012, 159]. Все это делает Ф. Энсти предтечей юмористического фэнтези (и его поздней разновидности «хулиганское фэнтези» (термин Д.А. Емеца)) – жанра детской и подростковой литературы, исключительно популярного на рубеже XX–XXI вв. [см.: Крюкова 2021, 74].

В отличие от большинства других сочинений Энсти, сюжет «Медного кувшина» не был выдуман им. По собственному признанию писателя, вдохновением для него послужила баллада Д.Г. Россетти «Роза Мария» (“Rose Mary”, 1871), в которой фигурирует артефакт, волшебный камень, заключающий в себе силы духов природы, – а также перевод «Тысячи и одной ночи», выполненный Эдвардом Уильямом Лейном (Edward William Lane; 1801–1876) и вышедший в 1841 г. трехтомным изданием [см.: Lane 1841]. Этот трехтомник упоминается в повести «Медный кувшин» (глава XIV); в русском переводе В. Кошевич фамилия “Lane” передана как «Лэн» [Энсти 2015, 246]. Это может навести читателя, не знакомого с оригиналом, на ложный след – фамилию викторианского поэта и книгоиздателя Эндрю Лэнга (Andrew Lang; 1844–1912), знаменитого своими «разноцветными» сборниками сказок («Красная», «Голубая» и проч. книги), а в 1898 г. выпустившего адаптированный вариант «Книги тысячи и одной ночи» (под названием «Развлечения арабских ночей») [см.: Lang 1898].

Из «Сказки о рыбаке» в изложении У. Лейна, помимо основной коллизии, а также сюжета, составившего кульминацию повести (джинн хочет убить освободившего его рыбака, а тот отвлекает его рассказами), Ф. Энсти заимствует некоторые обороты для речи своего джинна Факраша (например, упоминание Джарджариса или Сулаймана, сына Давуда), а также научные сведения; к примеру, название сосуда «кум-кум», которым в главе III бравитурет профессор Фютвой, явилось прямым из комментария Лейна [см.: Lane 1841, 116]. При этом очевидно, что Энсти вдохновлялся не только «Сказкой о рыбаке», но и по меньшей мере «соседними» историями; так, сюжет о превращении в мула (главы XI–XIII) он заимствует из предыдущей сказки – «Рассказ о третьем старце и муле» (“Story of the Third Sheykh and the Mule”), где также фигурирует джинн [см.: Lane 1841, 56–58]. Имя же «Факраш» (Fakrash) Энсти, с большой вероятностью, выписал из поэмы Саади «Гулистан» («Розовый сад»), несколько раз переиздававшейся на английском языке на протяжении XIX в. (1863, 1874 и др.).

Любопытно, что в самом тексте «Медного кувшина» представлены две категории английских читателей «Тысячи и одной ночи»; полемика о «верном» переводе заметна в диалоге между профессором Фютвоем и его дочерью Сильвией:

– Не думаешь ли ты, что там внутри сидит какой-нибудь гений (genie), как в запечатанном кувшине, который нашел рыбак в «Арабских сказках»? – воскликнула Сильвия. – Вот была бы потеха!

– Под словом «гений» ты, полагаю, разумеешь джинна (jinni). Это более правильный научный термин, – сказал профессор. – Женский род – джинья, а множественное число – джинны [Энсти 2015, 42].

«Более правильный научный термин» профессор Фютвой (как и Энсти) заимствует из перевода У. Лейна; эту же форму предпочитает знаменитый путешественник Ф. Бёртон, издавший свой перевод «Тысяча и одной ночи» в 1885 г.; вариант «genie» же взят из «детского» лэнговского издания. Таким образом, диалог между Сильвией и ее отцом – еще и столкновение двух читателей: ученого старика-профессора и юной девицы, предпочитающей волшебные сказки.

Как отмечают современные исследователи, «Медный кувшин» был с очевидностью адресован взрослой аудитории [см.: Хеллман 2016, 390; Salminen 2017]. На это указывает множество факторов: характерный стиль и антураж повести (значительное влияние на который оказала «литература клерков»), многочисленные цитаты, вкрапления на других языках, шутки и аллюзии, понятные лишь взрослой аудитории. Главный герой повести, напомним, носит имя Гораций (Horace) – и Энсти дважды вводит цитаты из одноименного древнеримского поэта; ср. заголовок главы XI “Persicos odi, puer, apparatus”; это цитата из Первой книги «Од» Горация; ср. ее в переводе С.В. Шервинского (ода XXXVIII): «Персов роскошь мне ненавистна, мальчик»; в главе VI о Горации сказано, что он идет домой, “striking the stars with his uplifted head” [Anstey 1900, 68], – это цитата той же Первой книги (ода I): «Я до звезд вознесу гордую голову» (Пер. А.П. Семёнова-Тян-Шанского; Энсти, судя по всему, цитирует контекстуальный перевод Дж.Д. Белла из трактата «Человек» (“A Man”, 1860)).

Но в то же время в «Медном кувшине» можно увидеть образы, характерные для викторианской детской литературы. Так, в 1857 г. вышла книга Джона Каргилла Броу «Сказки о науке» (“Fairytale of Science”). Ее автор избрал интересную тактику: он рассказывал детям о новейших технических новинках, употребляя для этого сказочную метафорику и показывая, как «сказка становится былью». От сказочных драконов он переходил к археологическим открытиям, от волшебных духов-посланников – к изобретению телеграфа и проч. Завершала книгу глава «Чудесная лампа» (“The Wonderful Lamp”), в которой Дж.К. Броу заводит речь о новейших паровых технологиях. «Наша чудесная лампа, – пишет он, – не что иное, как поэтический образ науки» [Brough 1857, 309]. Заключенного в лампе и вырывающегося наружу джинна Броу сравнивает с «теми силами материального мира, которые подчинил себе человек», отмечая, что «среди этих джиннов самый могучий – тот, который управляет паром» [Brough 1857, 310]. Далее автор рассказывает юным читателям, каких чудес удалось достичь благодаря подчинению этого «волшебного джинна» – закан-

чивая строительством мостов Менай-бридж в Уэльсе (1826 г.) и Британия-бридж в Лондоне (5 марта 1850 г.) (в то время – чудес инженерной мысли) и спуском на воду новейшего парохода «Грейт-Истерн» (также известного как «Левиафан»). Книга Дж.К. Броу не раз переиздавалась на протяжении XIX в. (1859, 1866 и др.) и породила богатую традицию [см.: Keene 2015, 24ff]. Энсти, с большой вероятностью, был с нею знаком; как бы то ни было, идея из ее финальной главы получила отражение в словах джинна Факраша (гл. XVII):

«Кто же, как не порабощенные джинны, стонут и визжат, звеня оковами и, выдыхая пар, тащат по мостам страшные тяжести, поставленные на колеса? А другие разве не трудятся таким же образом на грязных водах, задыхаясь от усилий, равно как и третьи, запертые в высокие башни, откуда их дыхание дымом восходит до вышних небес?» [Энсти 2015, 295].

Но помимо этого, повесть «Медный кувшин» предлагала юному читателю (если таковой находился) увлекательную машинерию, вращающуюся на двух основных осях, – «наказание негодяев» и «беспредельность возможностей» [Чудакова 2007, 473]. Недаром М.О. Чудакова в статье «Воланд и старик Хоттабыч», выявляя схожие приемы в повести Л. Лагина и романе М.А. Булгакова, замечает, что «начинаешь понимать, почему “Мастер и Маргарита” все более и более переходит на полку любимых книг детей и подростков» [Чудакова 2007, 479].

* * *

Как справедливо замечает Б. Хеллман, Ф. Энсти был популярен в Советском Союзе [см.: Хеллман 2016, 390]. Переводы из него печатались как до революции (в частности – две версии «Медного кувшина», переводы О.М. Соловьёвой (1902) и В. Кошевич (1916)), так и после нее, в том числе в популярных «дешевых юмористических» сериях издательств «Красная звезда» и «ЗиФ». Поэтому практически не вызывает сомнений, что Л.И. Лагин (настоящее имя – Лазарь Гинзбург; 1903–1979), в ту пору – сотрудник журнала «Крокодил», был знаком с его творчеством.

Источники разнятся во мнениях, читал ли Л. Лагин «Медный кувшин» [см.: Дайс]; однако сопоставительный анализ двух повестей позволяет ответить на этот вопрос утвердительно. Убедительное сравнение «общих мест» в двух произведениях провел В.Л. Гопман [Гопман 2012, 153–154]; не повторяя аргументов исследователя, добавим еще один от себя. Схожим образом звучит в повестях имя заклятого врага обоих джиннов: у Ф. Энсти – Джарджарис, у Л. Лагина – Джирджис. Энсти заимствует его из перевода У. Лейна, при этом в русском переводе М.А. Салье (как раз вышедшем в 1930-е гг. в издательстве «Academia») Джарджарис не фигурирует вовсе, а Джирджис появляется лишь единожды, мимоходом и в совсем другом рассказе. При этом в измененном имени возможна и авторская ирония: получается, что заклятый враг Хоттабыча – это Георгий



Победоносец, победитель дракона и похитатель нечистой силы (к числу которой относились и джинны-ифриты), почитаемый мусульманами как палестинец Джирджис, ученик одного из апостолов 'Исы.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями, существует четыре редакции повести «Старик Хоттабыч»: 1938 г. (газетная); 1940 г. (книжная, очень близкая к газетной, с незначительными корректировками); 1953 г. (переработанная и наиболее популярная) и 1955 г. (близкая к версии 1940 г., но со стилистической редакцией). Важно отметить, что в версиях 1938 и 1940 гг. (последнюю мы и будем цитировать далее) Волька и Хоттабыч значительно ближе к своим английским «прообразам». Так, Хоттабыч из первой редакции представляет собой, подобно Факрашу, «сочетание лукавства и детской простоты» [Энсти 2015, 47]. Он еще способен юлить, манипулировать, добываясь желаемого, и даже угрожать своему спасителю: «В другое время я бы тебя давно наказал за твою строптивость. Мне для этого стоило бы лишь двинуть пальцем» [Лагин 1940, 34]. По мнению М.О. Чудаковой, это сближает Хоттабыча с другим московским магом той поры – Воландом (произведения создавались примерно в одно время): «<...> подобно Воланду, Хоттабыч вершит свой суд над жителями Москвы, руководствуясь моральными соображениями, <...> иногда поясняя свой приговор <...> с восточным велеречьем <...>» [Чудакова 2007, 471].

В версии 1953 г. некоторые из этих черт Хоттабыча сохраняются, но поведение старика становится более «детским». Древний джинн явно боится своего спасителя и разговаривает с ним, как провинившийся ребенок со старшим; ср. реакцию Хоттабыча на удивленный вопрос-восклицание Вольки, услышавшего, что тот продал Женю Богорада в рабство:

Ред. 1940 г.	Ред. 1953 г.
– Очень просто, обыкновенно, как всегда продают в рабство! – нервно огрызнулся [Хоттабыч] (с. 33).	– Очень просто... Обыкновенно... Как всегда продают в рабство, – пробормотал [Хоттабыч], нервно потирая ладони и отводя в сторону глаза (с. 54).

Изменился и Волька. Если герой версии 1953 г. – практически идеальный гражданин идеальной Страны Советов, то Волька из ранней редакции куда более амбивалентен. Он бывает труслив, чаще сомневается, способен лгать, а в сложных ситуациях скорее предаётся слезам. Хоттабыч для него – не столько ученик и «младший товарищ», сколько «незадачливый спутник», инициатор приключений, источник всевозможных коллизий и неудобств. По замечанию Дж. Салминен (рассуждающей в терминологии М.М. Бахтина), взаимодействия Вольки и Хоттабыча могут быть рассмотрены как «нечаянный карнавал» (“involuntary carnival”) – то есть карнавал, от которого герой не может получить удовольствие [см.:



Salminen 2017]. В версии 1940 г. Волька существенно более уязвим для выходов старого джинна. Если Волька из версии 1953 г. яростно противится желанию Хоттабыча обратить в прах и пепел кофе-мороженое («<...> это государственное добро, старая ты балда» [Лагин 1953, 41]), то Волька из первой версии лишь аккуратно «прикрывает» следы учиненного джинном разгрома: хотя и опасается, что «парикмахерскую обворуют», но все же поспешно уходит оттуда, предусмотрительно повесив табличку «Закрывается на обед» [Лагин 1940, 23].

Итак, если в версии 1953 г. перед нами – классический «роман воспитания» на советский манер (адресованный, очевидно, детской аудитории), с идеальным героем, наставляющим младшего (a de facto – старшего) товарища, то версия 1940 г. – это фантастическая повесть с сатирическим элементом, в которой воплощено «желание расколдовать страну, изобразив фантастику происходящего в сказочном обличье» [Чудакова 2007, 469], – адресованная скорее читателям всех возрастов, а не только юной аудитории.

* * *

В 1990-е гг. повесть Ф. Энсти все чаще позиционируется как «сказка» (впервые эту дефиницию применительно к ней ввела еще в 1916 г. В. Кошечев). В 1993 г. публикуется авторский сборник «Фантастические сказки» (М.: Юнисам; Рационом), в который входят повести Энсти «Медный кувшин» и «Шиворот-навыворот». В 1998 г. «Медный кувшин» (в новом переводе С. Белова) включается в антологию «Английская литературная сказка» (наравне с произведениями Дж.М. Барри, У. Де Ла Мэра и А. Гарнера). В 2013 г. перевод повести Ф. Энсти, сильно и произвольно сокращенный, был издан в антологии «100 волшебных сказок мира» (Харьков: Клуб семейного досуга). Наконец, следует отметить, что в 1993 г. издательство «Дрофа» выпустило под одной обложкой повесть Ф. Энсти «Шиворот-навыворот» и «Медный кувшин» – и «Старика Хоттабыча» Л. Лагина, еще раз подтвердив их «союз» в восприятии юного читателя. Все это косвенно подготовило «алхимический брак» двух произведений, воплотившийся в «сказке-были» С. Кладо.

* * *

В 2000 г. издательство «Захаров» издает дебютную книгу С. Обломова (настоящее имя – Сергей Кладо), – «Медный кувшин старика Хоттабыча», с парадоксальным подзаголовком «Сказка-быль для новых взрослых». В главе 3 романа автор прямо называет свои источники – повести Ф. Энсти и Л. Лагина [см.: Кладо 2006, 44].

Как нам удалось установить, в случае «Медного кувшина» С. Кладо опирался на издание 1902 г.; на это указывает необычное написание имен отдельных персонажей (Ярьярис, Бедна-эль Джемаль) – так же, как и у О.М. Соловьёвой. Единственный известный нам экземпляр этого перевода, выпущенный в качестве приложения к «Новому журналу иностранной

литературы», хранится в РГБ. На странице 78, напротив слов о том, почему Факраш не может превратить Фютвоя обратно в человека, есть помета синей гелевой ручкой, с большой вероятностью принадлежащая С. Кладу: «Потому что, – отвечал гений угрюмо, – я забыл как» [Энстей 1902, 78]. В этих словах заключена основная идея повести – обреченность отдельного человека и мира в целом на неудачи, – созвучная и избранному автором псевдониму (С. Обломов), и слову «облом», многократно, как мантра, повторяющемуся на протяжении повести.

Как и в «Медном кувшине» Ф. Энсти, в романе С. Кладу явственно ощутим «пульс времени». Если в повести Ф. Энсти героем был архитектор, а в повести Л. Лагина – пионер, то теперь главным персонажем становится программист Гена Рыжов, носящий прозвище Джинн. Автор создает характерный универсум – «потерянный», полный противоречий мир рубежа тысячелетий, где все «слова предметны, а предметы – условны» [Кладу 2006, 113]. Противоречие ощущается уже в подзаголовке – «Сказка-быль для новых взрослых», – к которому автор неоднократно возвращается на протяжении повести. Мир С. Кладу явно вдохновлен романом В.О. Пелевина «Чапаев и пустота» (1996) – «первым произведением в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте». Это пространство, где персонажи потеряны и оторваны друг от друга, где «серая мгла проникает одиночеством через поры кожи» [Обломов 2006, 132], а люди словно «плывут в рапиде замедленной съемки, немонтажно вклеенном в основной видеоряд» [Обломов 2006, 91]. Лейтмотивы повести – утрата границы между сном и явью, компьютерной графикой и реальностью (ср., например: «[кувшин] трехмерный и с более четкой графикой изображения» [Обломов 2006, 35]), способность к миротворчеству, никак, однако, не реализуемая («В конце концов <...>, каждый из нас живет там, где считает возможным: если я хочу жить в сказке, где к бедным программистам попадают кувшины с волшебными старичками, значит, я живу в ней» [Обломов 2006, 36]), – и, наконец, общее чувство потерянности: «<...> мы были существами, лишены формы, в муках постоянного беспокойного мятежа, слепо барахтавшимися от одного мгновения к другому» [Обломов 2006, 93].

Как и повесть Ф. Энсти, роман С. Кладу очевидно адресован читателю взрослому: многочисленная обценная лексика, описание наркотических «трипов», скатологический юмор (в главе 5, незадолго до появления Хоттабыча, герой испражняется в кувшин), отсылки к постмодернистским авторам (В.О. Пелевин, П. Остер и др.). То же отмечает и Дж. Салминен, называя «Медный кувшин...» Обломова-Кладу «юмористическим романом для взрослых» (“humoristic novel for adults”) [Salminen 2017].

По утверждению самого автора, главным героем его романа является стиль. При этом текст избилует стилевыми ошибками, отмечая которые, один из рецензентов едко писал: «Видимо, имелся в виду герой отрицательный» [Славникова 2001]. Мы же, в свою очередь, склонны согласиться с В.Л. Гопманом, видящем в этих огрехах поиски новой стилистики.

Очевидно, что С. Кладу, подчеркивающий «предметность» звучащего слова, с этим словом усердно работает. В романе встречаются многочисленные зевгмы, оксюмороны («благовест Морфея»), синестезия («камин телевизора»), «растворившись в толпе, как в кислоте»), индивидуальное словотворчество и неологизмы – приемы, характерные как для литературы постмодерна, так и для детской литературы (ср. окказионализмы С. Кладу: «дворущий» – «орущий во дворе», «ископающийся» – «копающийся» + «ископаемый», – созвучные рассуждению Шалтая-Балтая о «словах-бумажниках»). Наконец, одна из идей повести заключается в том, что джинн, явившийся из заточения в сосуде, – это первородное «творящее» слово: «Я – слово – был в этой пустоте. Я <...> есть вещь, понимаешь?» [Обломов 2006, 126]. Призванный в мир, он, подобно новому слову – неологизму, одновременно легко встраивается в него и при этом не находит себе места; роман завершается тем, что герой-программист переводит Хоттабыча в двоичный код и помещает его в интернет – пространство свободы и вседозволенности.

Этот финальный шаг позволил сюжету сделать новый виток и снова обратиться в сторону подростковой аудитории.

* * *

В 2006 г. выходит фильм «{0TT@ББ}Ч» (режиссер П. Точилин), молодежная комедия, снятая по роману С. Кладу. Фабула остается схожей (главный герой – программист, украденный с аукциона сосуд, возлюбленная американка, спецслужбы и «рэкетиры»), но в целом антураж становится более детским. Герой забавляется инфантильными розыгрышами (например, рисует схематичное изображение человеческого зада и размещает его на сайте “Microsoft”), но по-прежнему позиционируется как террорист и преступник мирового масштаба (в книге, напомним, он пробовал повлиять на военную ситуацию в Югославии). При этом инфантилизм сочетается в нем с гениальностью: он может не только производить в уме сложные вычисления («Трижды 30 раз по 30 лет... и еще 30 раз по 3 года. Угу-угу... 3970. Да-а... это до фига»), но и дешифровать ДНК Хоттабыча, чтобы перевести его в виртуальный мир.

Возрастная «незрелость» героя оказывается не только генератором комических ситуаций (ср. первое желание Гены Рыжова: «Короче, пусть на каждой мышце будет открывалка для пива!» – и реакцию на него Хоттабыча: «О, мудрейший! А поумнее ты ничего не можешь придумать? У тебя всего три желания, идиот!»), но и движущей силой повествования. Персонаж-резонер, пытающийся вывести Гену из его инфантильного состояния («У тебя на мониторе – задница. И я не вижу в этом ничего умного или интересного, извини»), быстро удаляется из сюжета. При этом герой и сам осознает себя как инфантила: «Вроде взрослые люди, а мозгов нет», – замечает он о себе и своих друзьях, так же существующих большей частью в компьютерной иллюзии, а не в реальности. И все же в мире, создаваемом П. Точилиным, такой герой вполне органичен: ведь зло в этой Вселенной

воплощает собой старый джинн с немецким (нарочито чужим!) акцентом, по имени Шайтаныч, а рэкетиров легко можно обмануть, сказав, что «деньги отправлены <...> по е-мэйлу». Хоттабыч, следуя по пятам за Генной Рыжовым, регулярно выручает его: агентов спецслужб он, при помощи камеры “Polaroid”, превращает в фотографические силуэты, а бойцов группы «Альфа» заставляет петь хвалу своему незадачливому спасителю («Славься, Геннадий Витальевич, Билла Гейтса пятой попирающий...»). Средством же к победе над злом и способом сохранить жизнь Хоттабычу становится победа в компьютерной игре (в которую программист помещает древнего джинна). Таким образом, сюжет возвращается к юному зрителю, подытоженный тезисом, который высказывает Гена Рыжов о своем универсуме – мире виртуального пространства и интернета: «Разве можно повзрослеть здесь?»

* * *

В 2015 г. в сети появился черновой набросок романа Артура Макгваера «Старик Хоттабыч меняет профессию», представляющий собой первые главы будущего романа, адресованного, очевидно, читателю взрослому. Текст явно носит характер черновика, давно не обновлялся; судя по всему, автор оставил замысел. И тем не менее, это еще раз свидетельствует о том, что вечный сюжет продолжает жить и развиваться. На данный момент он прочно закрепился в детской и подростковой среде – но кто знает, не зайдет ли он в скором времени на новый виток, подобно прихотливому джинну, без спроса и без участия какого-либо владельца вырывающемся из своего сосуда?

ЛИТЕРАТУРА

1. Гопман В.Л. Как стать счастливым: вариант писателя Т. Энсти // Гопман В.Л. Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX в. М.: РГГУ, 2012. С. 147–163.
2. Дайс Е. Остановивший Солнце: Мистериальные корни «Старика Хоттабыча». URL: <http://russ.ru/layout/set/print/pole/Ostanovivshij-Solnce> (дата обращения: 15.09.2021).
3. Крюкова Е.В. Типы и функции палимпсеста в юмористическом фэнтези (на материале произведений Терри Пратчетта): дис. ... к. филол. н. М., 2021. 251 с.
4. Лагин Л. Старик Хоттабыч: повесть. М.; Л.: Детиздат, 1940. 180 с.
5. Лагин Л. Старик Хоттабыч: повесть-сказка. М.; Л.: Детгиз, 1953. 256 с.
6. Обломов С. [Кладо С.] Медный кувшин старика Хоттабыча. М.: Захаров, 2006. 280 с.
7. Славникова О. Субъективный обзор прозы // Дружба Народов. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/druzha/2001/1/proizvedeniya-luchshe-literatury.html> (дата обращения: 10.09.2021).
8. Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / авториз. пер. с англ. О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 555 с.

9. Чемодурова З.М., Лиджи-Горяева А.С. Постмодернистская игровая репрезентация литературных сказок // Международный научно-исследовательский журнал. Сер. «Филологические науки». 2015. № 1-3 (32). С. 55–58.

10. Чудакова М.О. Воланд и старик Хоттабыч // Чудакова М.О. Новые работы: 2003–2006. М.: Время, 2007. С. 470–479.

11. Энстей Ф. Медный кувшин: роман / пер. с англ. О.М. Соловьёвой. СПб.: Редакция «Нового журнала иностранной литературы», 1902. 121 с.

12. Энсти Ф. Медный кувшин: сказочная повесть / пер. с англ. В. Кошевич. М.: Юнисам; Рационом, 2015. 328 с.

13. Anstey F. The Brass Bottle. London: Smith, Elder, and Co., 1900. 312 p.

14. Brough J.C. The Fairy Tales of Science: A Book for Youth. London: Griffith and Farran, 1857. 338 p.

15. Keene M. Science in Wonderland: The Scientific Fairy-Tales in Victorian England. Oxford: Oxford University Press, 2015. 227 p.

16. Lane E.W. The Thousand and One Nights, Commonly Called, in England “The Arabian Nights’ Entertainments”: in 3 vols. / a New Translation from the Arabic with Copious Notes by E.W. Lane, Author of the “Modern Egyptians”. Vol. 1. London: Routledge, Warne, and Routledge, 1841. 618 p.

17. Lang A. (ed.). The Arabian Nights Entertainment. London; New York: Longmans, Green, and Co., 1898. 453 p.

18. Manlove C.N. The Impulse of Fantasy Literature. London: Macmillan Press, 1983. 188 p.

19. Salminen J. Child Adults in Soviet Children’s Literature: Lazar Lagin’s “The Old Man Hottabych” // Childhood, Literature and Science: Fragile Subjects. London: Routledge, 2017. URL: https://books.google.ru/books/about/Childhood_Literature_and_Science.html?id=OWQ-DwAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 10.09.2021).

REFERENCES (Articles from Academic Journals)

1. Chemodurova Z.M., Lidzhi-Goryayeva A.S. Postmodernistskaya igrovaya reprezentatsiya literaturnykh skazok [Postmodern Game Representation of Literary Tales]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy zhurnal. Ser. “Filologicheskkiye nauki”*, 2015, no. 1-3 (32), pp. 55–58. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Chudakova M.O. Voland i starik Khottabych [Woland and the Old Man Hottabych]. Chudakova M.O. *Novyye raboty: 2003–2006* [New Works: 2003–2006]. Moscow, Vremya Publ., 2007, pp. 470–479. (In Russian).

3. Gopman V.L. Kak stat’ schastlivym: variant pisatelya T. Ensti [How to Become Happy: The Version of the Writer T. Anstey]. Gopman V.L. *Zolotaya pyl’*: *Fantasticheskoye v angliyskom romane: poslednyaya tret’ XIX – XX v.* [Golden Dust: The Fantastic in the English Novel: The Last Third of the 19th – 20th Centuries]. Moscow,

RSUH Publ., 2012, pp. 147–163. (In Russian).

4. Salminen J. Child Adults in Soviet Children's Literature: Lazar Lagin's "The Old Man Hottabych". *Childhood, Literature and Science: Fragile Subjects*. London, Routledge, 2017. URL: https://books.google.ru/books/about/Childhood_Literature_and_Science.html?id=OWQ-DwAAQBAJ&redir_esc=y (accessed 10.09.2021). (In English).

(Monographs)

5. Hellman B. *Skazka i byl': Istoriya russkoy detskoy literatury* [Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2016. 555 p. (Translated from English into Russian).

6. Keene M. *Science in Wonderland: The Scientific Fairy-Tales in Victorian England*. Oxford, Oxford University Press, 2015. 227 p. (In English).

7. Manlove C.N. *The Impulse of Fantasy Literature*. London, Macmillan Press, 1983. 188 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Kryukova Ye.V. *Tipy i funktsii palimpsesta v yumoristicheskoy fentezi (na materiale proizvedeniy Terri Pratchetta)* [Types and Functions of Palimpsest in Humorous Fantasy (Based on the Works of Terry Pratchett)]. PhD Thesis. Moscow, 2021. 251 p. (In Russian).

Велигорский Георгий Александрович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Старший научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Научные интересы: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID:0000-0003-4316-4630

Georgy A. Veligorsky, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Senior researcher at the Research Laboratory "Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context". Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children's literature.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

Я.В. Солдаткина (Москва)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: СТИЛИЗАЦИЯ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ

Аннотация. В статье анализируются художественные принципы изображения истории в новейшей отечественной прозе. Для русской литературы XXI в. характерно повышенное внимание к историческому повествованию и эстетическому осмыслению как давнего, так и относительно недавнего прошлого в силу того влияния, которое история и ее оценки оказывают на отечественную социокультурную ситуацию. На материале романистики начала 2020-х гг. в статье показывается, что востребованность исторической проблематики фиксируется для самого широкого жанрово-стилистического спектра текстов: от исторических романов до антиутопии и женской прозы. Объединяют все эти разноуровневые повествования общие установки на использование приемов художественного документализма, которые последовательно стилизуются и Л. Улицкой, и Л. Юзефовичем, и Е. Водолазкин, а также обращение к принципам кинопоэтики, объясняемое устойчивой тенденцией современной массовой культуры к визуализации художественных текстов. В статье делается вывод о том, что стилизация форм документального повествования функционально призвана создать иллюзию эмоциональной и документальной достоверности, необходимой для изображения исторических событий и соотносящейся с многочисленными примерами литературы «нон-фикшн», воспринимаемой в качестве свидетельства очевидца. Введение таких элементов, близких к кинопоэтике, как монтажность, неожиданное чередование нескольких сюжетных линий, нагнетание напряжения служат для усиления читательского интереса к литературному тексту в условиях вынужденной конкуренции за аудиторию с визуальными искусствами.

Ключевые слова: историческое повествование; новейшая русская проза; женская проза; художественный документализм; визуализация; стилизация; кинопоэтика.

Ya.V. Soldatkina (Moscow)

The Depiction of History in Contemporary Russian Prose: Stylization and Visualization

Abstract. The article analyzes the artistic principles of depicting history in the newest domestic prose. Russian literature of the 21st century is characterized by increased attention to the historical narrative and aesthetic understanding of both ancient and relatively recent past due to the influence that history and its assessments have on the domestic socio-cultural situation. On the material of novels of the early 2020s the article shows that the relevance of historical issues is fixed for the widest genre and stylistic spectrum of texts: from historical novels to anti-utopia and women's prose. All these

multilevel narratives are united by a common attitude to the use of methods of artistic documentary, which are consistently stylized by L. Ulitskaya, L. Yuzefowicz, and E. Vodolazkin, as well as appeals to the principles of cinema-poetics, which are explained by the persistent tendency of contemporary mass culture to visualize literary texts. The article concludes that the stylization of documentary narrative forms is functionally designed to create the illusion of emotional and documentary authenticity, necessary for the depiction of historical events and correlated with the numerous examples of “non-fiction” literature, perceived as eyewitness testimony. The introduction of such elements related to film-poetics as montage, unexpected alternation of several plot lines, and suspense serve to strengthen the reader’s interest in the literary text in the conditions of forced competition for the audience with the visual arts.

Key words: historical narration; contemporary Russian prose; women’s prose; artistic documentarism; visualization; stylization; kinopoetics.

В современной отечественной прозе исторический нарратив играет одну из ведущих ролей, демонстрируя обостренный социокультурный запрос на переосмысление истории государства. В эстетическом плане историческое повествование демонстрирует широкий спектр жанрово-стилевых вариаций, свидетельствующих как о подвижности жанровых границ современной прозы [Некрасова 2017], в современных условиях интерпретирующей исторические события в диапазоне от семейно-бытового романа до антиутопического дискурса, так и о пластичности поэтики исторической прозы, впитывающей в себя элементы и элитарной, и массовой культуры.

Установка на визуализацию, свойственная современной цифровой вселенной, в которой практически любой словесный текст может быть сопровожден или вовсе заменен текстом визуальным, с одной стороны, способствует развитию такого феномена, как интерпретация литературы другими видами искусств (от традиционных до сетевых), но, с другой, побуждает литературу все активнее применять визуальные техники повествования: от классического экфрасиса до внутритекстовой интермедиальности и специфических композиционных приемов. Взаимовлияние литературы и кино, близость литературной и кинопоэтик активно осмысливается теоретиками литературы еще с первой трети XX в., в частности, в ставшем классическим труде «Поэтика кино» (1927), объединившем размышления Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского и др. [Тынянов, Шутко, Эйхенбаум 2016]; становится предметом научного осмысления в работе Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста», в котором в рамках главы, посвященной композиции словесного художественного произведения, поднимаются вопросы соотношения кинематографического понятия «плана» и литературного текста, точки зрения текста, соположенности разнородных элементов как принципа композиции [Лотман 1998, 249–269]. Феномен литературной кинематографичности, свойственной современной литературе в ее взаимодействии с визуальной культурой, прежде всего – кинематографом, включающей в себя как приемы монтаж-

ной композиции, так и устойчивую тенденцию к созданию у читателя визуального восприятия литературного текста, рассматривается И.А. Мартыановой: «Литературная кинематографичность была определена нами <...> как характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения», причем «...она обусловлена не только возможным влиянием кинематографа, но самой потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, остранив его фрагменты в монтажном сопряжении. Она мотивирована его стремлением руководить читательским восприятием, создавая неожиданные перебросы в пространстве, сжимая или растягивая время текста, варьируя ракурсы и планы изображения» [Мартыанова 2017, 138]. Применительно к современному историческому повествованию востребованность визуальных механизмов свидетельствует о вынужденной необходимости конкурировать за внимание читателя с рекреационными ресурсами (сериалами, компьютерными играми и другими виртуальными визуальными развлечениями), что заставляет вспомнить о историко-генетической близости исторической прозы авантюрным и приключенческим жанрам, которые традиционно относятся к сфере массовой культуры [см., например: Козьмина 2017].

Не меньшее влияние на структуру и стилистику исторического повествования оказывает сформировавшийся во второй половине XX в. научно-исследовательский интерес к культуре повседневности [Пушкарева, Любичанковский 2014], который способствовал популяризации изучения и художественного воспроизведения частных форм исторического дискурса (писем, воспоминаний, заметок, интервью), отражающих исторический процесс не через описание эпохальных событий и известных политических и общественных деятелей, но через восстановление подробностей ежедневного бытового поведения, особенностей мировосприятия и «обывательского», негероического взгляда на мир и историю. В сюжетах, посвященных литературному осмыслению трагических перипетий XX в., эта тенденция сопрягается с одной из ключевых для словесности прошлого и нынешнего столетий повествовательных стратегий – с художественным документализмом [Местергази 2007; Анохина 2013; Волкова 2015], рассматривающим личное устное или письменное свидетельство очевидца в качестве исторического документа, равнозначного официальным документам и артефактам, а также – с авторефлексивными способами развертывания повествования [см., например: Муравьева 2019].

Наиболее показательно названные черты современной литературной интерпретации истории проявляются в прозе 2000–2010-х гг. Л.Е. Улицкой, в частности, в романах «Даниэль Штайн, переводчик» (2006), отчасти «Зеленый шатер» (2011), «Лестница Якова» (2015). Внимание к частному бытию, к камерной семейной версии Большой Истории, к отображению повседневных эмоций и впечатлений, оттеняющих и подменяющих собой изображение исторических потрясений, свойственно женской прозе

как эстетическому явлению [Абашева, Воробьева 2007; Попова, Любезная 2008], но Улицкая в указанных текстах претендует на создание обобщенного портрета поколения (послевоенной эмиграции, отечественного диссидентства, советской творческой интеллигенции), однако, используя при этом структурные элементы, близкие к художественному документализму и смещающие фокус повествователя, анализирующего историю XX в., в сторону частных судеб и личных сюжетов.

Так, в «Лестнице Якова» для создания линии вымышленного персонажа Якова Осецкого Улицкая, по ее собственному свидетельству, использует подлинные письма своего деда, что дает ей повод говорить об эволюции своего стиля в сторону литературы «нон-фикшн», документальной прозы: «Я двигаюсь в сторону нон-фикшн, и мне это нравится. Ощущение, что жизнь собираешь из этих обрывков, перышек – писем. Письма на меня воздействовали. Я должна была найти форму. Я боялась писем – тех скелетов, которые сыпались оттуда» [Скорондаева 2015]. Документальная природа романа «Даниэль Штайн, переводчик» также очевидна: за вымышленным персонажем пастором Штайном стоит реальный пастор Освальд Руфайзен, чья судьба подробно и узнаваемо отражена писательницей, а текст романа собран из писем, воспоминаний, протоколов допросов, интервью, данных Штайном немецким школьникам, и другого рода личных и медиадокументов, имитированных Л. Улицкой. Эпистолярные и медиаформы, сочетаемые с несколькими «авторскими» письмами самой Улицкой, адресованными переводчице и издателю Елене Костюкович, призванными если не разрушить, то оттенить художественное пространство как «вымышленное», на деле сходны по функциям: они должны сформировать у читателя иллюзию достоверности рассказанного, придать частичному «вымыслу» статус художественного документа, которым роман, несмотря на все его биографические элементы, наличие у многих героев значимых для истории православия XX в. прототипов (иконописица Иоанна Рейтлингер и т.д.) фактически не является. Художественное осмысление недавнего прошлого у Улицкой осуществляется посредством заимствования повествовательных техник художественного документализма, но за счет отсутствия ощущаемой временной дистанции не воспринимается в качестве стилизации.

Новейшая отечественная проза активно совмещает обе вышеуказанные тенденции изображения истории: вышедшие в 2020–2021 гг. романы, в той или иной степени затрагивающие тему рецепции истории, сюжетно и структурно тяготеют к визуальным приемам построения нарратива, а стилистически – ориентируются на воспроизведение специфических «документальных» жанров (в диапазоне от записок до летописей), при этом не обязательно отвечающих свойственным художественным текстам критериям «достоверности» [Сокрута 2019].

Принципы создания собственно исторического повествования могут быть рассмотрены на примере двух недавних романов Л.А. Юзефовича, выигравших первую премию конкурса «Большая книга»: «Зимняя доро-

га» (2015) с авторским подзаголовком «Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы. Документальный роман» и «Филэллин» (2020) с подзаголовком «роман в дневниках, письмах и мысленных разговорах героев с отсутствующими собеседниками». В первом случае все повествование носит строго документальный характер: автор воссоздает сюжет одного из последних сражений Гражданской войны с привлечением самого широкого круга исторических документов (от архивных единиц хранения до художественных текстов самого Stroda), при этом воздерживаясь от прямой оценочности и избегая различных исторических параллелей. Это стремление Юзефовича остаться вне идеологического противостояния и своих героев, и современных интерпретаций Гражданской войны, позволяет писателю, во-первых, раскрыть образы Пепеляева и Stroda как подлинно эпических персонажей, одинаково чуждых своему окружению и не принимаемых последующей эпохой, а, во-вторых, сохранить интонацию исследовательской беспристрастности, которая становится одним из средств формирования документальности повествования, побуждая читателей доверять написанному в силу его невымышленности и неангажированности.

В романе «Филэллин», задуманном еще в 2008 г., но целиком опубликованном только в 2020 г., действие разворачивается в 1820-е гг. в России и Греции и связано с греческим освободительным движением. Текст, как обозначено в подзаголовке, представляет собой фрагментированное повествование, состоящее из различных мемуарно-документальных жанров: писем, воспоминаний, дневников, которые вымышлены и филигранно стилизованы самим Юзефовичем. Как справедливо указывает Г.М. Ребель, «в созданном писателем мире много разных взглядов, точек отсчета, упований и неожиданных поворотов судьбы – много жизни, не укладывающейся даже в самые эффектные афоризмы и аллегории, которыми роман тоже изобилует» [Ребель 2021, 620].

Так, в романе представлен «дневник инсургента», написанный Юзефовичем от лица Шарля-Антуана Фавье, прототипом которого стал реальный Шарль Никола Фавье, а такой исторический персонаж, как царь Александр I, раскрывается через призму записок камер-секретаря Еловского, в своем отношении к государю напоминающего юного графа Николая Ростова, только выросшего и оставшегося на царской службе. Как отмечает в рецензии Т. Веретеннова, «письменная речь персонажей, с одной стороны, явно индивидуализирована: камер-секретарь Еловский выражается литературно и образно, а письменная речь мещанки Натальи Бажиной проста, эмоциональна и близка к разговорной. Но в то же время Юзефович не утомляет читателей откровенной стилизацией под письма двухсотлетней давности, сохраняя лишь некоторые лексические приметы устаревшего языка» [Веретеннова 2021, 220]. С нашей точки зрения, речь героев стилизована достаточно ощутимо, особенно в первых эпистолах романа, воспроизводящих официальный дискурс письменных прошений и донесений начальству. По мере перехода повествования к более личным формам



стилевая дистанция, воссоздающая атмосферу первой трети XIX в., автором смягчается, но не пропадает вовсе, поскольку не только описывает действия героев, но и раскрывает их психологию, их восприятие и оценки исторических событий. При этом чередование повествователей, стилей, жанров отвечает современным принципам клипового сознания, актуализирующего монтажные приемы построения сюжета. Стремление к визуализации проявляется в романе не только в развернутых описаниях, в частности, афинского Акрополя (множественный экфрасис, отображающий один из ключевых символов романа сначала в виде гравюры, хранящейся у филэллина Мосцепанова, а потом в виде авторской исторической реконструкции облика Акрополя во время войны греков за независимость), но и в заставляющих вспомнить одновременно о кинопоэтике и об авантурных корнях исторического жанра сюжетных поворотах, таких, как убийство двойника Мосцепанова вместо него самого, внезапный выстрел тоже же Мосцепанова, переворачивающий ход военной кампании, показанный при этом с разных точек зрения от лица нескольких повествователей. Тем самым в «Филэллине» стилизация личных документов служит, в отличие от «Зимней дороги», не для придания повествованию объективности, но для удержания внимания читателя, для усиления визуализационного потенциала текста и достижения эффекта саспенса [Жогова, Кузина, Медведева, Надеждина 2018, 48], что, вместе взятое, позволяет говорить о присутствии роману, несмотря на историческую отдаленность тематики и определенную сложность повествовательной структуры, установке на диалог с массовой аудиторией.

Стилизацию как основную и принципиальную повествовательную стратегию следует назвать и применительно к антиутопии Е.Г. Водолазкина «Оправдание острова» (2020). Текст романа строится на чередовании, как это свойственно поэтике Водолазкина, двух временных, а в данном случае еще и стилизованных пластов: подробной хроники, фиксирующей историю вымышленного Острова, и рассказа о съемках современным французским режиссером Жаном-Мари Леклером биографического фильма («байопика») о не имущих смерти многосотлетних бывших правителях Острова Парфении и Ксении. Кинофрагменты сопровождаются описанием кинодублей, воспроизведением работы режиссера над проектом, контрастирующим с нарочито стилизованными под летописные, создаваемые монахами-хронистами, а затем – под сатирически-утопические в духе «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина «историческими» эпизодами, посвященными становлению политической системы Острова. В предисловии издателя стилизованная структура романа интерпретирована следующим образом: «Островную общественность недавно всколыхнуло известие о том, что знаменитая *История острова*, первая отечественная хроника, имеет, оказывается, продолжение. <...> В своем прежнем виде *История Острова* публиковалась неоднократно. Она входит в школьные и университетские программы и давно разошлась на цитаты» [Водолазкин 2021, 9]. «С полным текстом *Истории острова* мы попросили ознакомиться



ся Их Светлейших Высочеств Парфения и Ксению. Их суждения о публикуемом труде казались нам чрезвычайно важными, и они согласились ими поделиться. Записи незаметно приобрели дневниковый характер, чему мы несказанно рады, ведь любое слово княжеской четы – это слово самой истории. С позволения авторов заметки разбиты нами на фрагменты и опубликованы в качестве своего рода комментариев к тексту хроники» [Водолазкин 2021, 10].

Обратим внимание на то, как Водолазкин сознательно обыгрывает избранный им стилизованную стратегию: в ней традиционный для исторического сочинения жанр «хроники», предполагающий объективность повествования или же, в средневековых реалиях, ориентированный на эсхатологическую, вневременную перспективу, соединяется с подчеркнуто личными способами осмысления событий (записки, дневники), воспринимаемых в современном контексте в качестве художественно-документальных свидетельств. Оба этих письменных потока, на деле представляющие собой авторскую стилизацию, построены на жанровых элементах, чья семантика заставляет читателя атрибутировать написанное как достоверное, верить тем прозаическим формам, которые соотносятся с подлинным историческим повествованием, но в случае «Оправдания Острова» оказываются фиктивными. С нашей точки зрения, вставной сюжет об экранизации биографии Парфения и Ксении выполняет ту же функцию – придает иллюзию правдоподобия фантастическому и антиутопическому пространству Острова, поскольку кино в массовом сознании идентифицируется как максимально жизнеподобный вид искусства. Не являясь романом историческим в строгом понимании этого термина, «Оправдание Острова» адаптирует ряд классических и современных жанровых стратегий (средневековая хроника, художественный документализм), ассоциируемых с историческим и даже документальным повествованием, попутно актуализируя киномеханизмы (монтаж, фрагментацию, экфрасис), чтобы антиутопическое повествование вызывало доверие у аудитории, маскировало свою инносказательную, притчевую природу с помощью продуманной жанрово-стилевой игры.

Особенности интерпретации относительно недавнего исторического прошлого в прозе начала 2020-х гг. рассмотрим на примере романа Гузели Яхиной «Эшелон на Самарканд» (2021), главным героем которого писательница делает бывшего чекиста Деева, продотрядовца, участника расстрела крестьянок перед ссыльным пунктом, ответственного за продовольственный погром в голодающей Казани, во искуплении своих действий в период Гражданской войны ведущего на Самарканд «гирлянду» – эшелон с пятьюстами истощенными беспризорными детьми под эгидой все того же ЧК: «Все знали, что грозный глава ЧК товарищ Дзержинский руководит и Деткомиссией ВЦИК, по распоряжению которой формируются и курсируют по стране эвакуационные поезда. В том числе и “гирлянда”» [Яхина 2021, 409]. Как для фигуры Деева, так и для всей истории эшелона сюжетнообразующим оказывается киножанр «истерна», советской вер-



сии «вестерна» (для сравнения приведем «Белое солнце пустыни» (1969), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Шестой» (1981)). Как и в названных фильмах, действие отнесено в эпоху Гражданской войны, разворачивается в среднеазиатском регионе, сопровождается перестрелками, погонями, переодеваниями, жесткой идеологической поляризацией, становящейся основой драматургического конфликта между «своими» (едущими на эшелоне детьми) и «чужими» (белыми-бандитами, басмачами и т.д.), который, тем не менее, разрешается в романе всегда однозначно: плохие «чужие» испытывают перед детьми чувство вины, а потому помогают эшелону по мере сил и возможностей. Близок к образу киногероя и сам Деев, на протяжении всего повествования идеально преодолевающий все возникающие трудности, бесстрашно держащий ответ что перед белыми, что перед басмачами, манипулирующий бывшими коллегами-чекистами ради детей. Кинопоэтика «истерна» не только определяет динамическую подвижность сюжета, но и позволяет Яхиной вызвать у читателя сочувствие Дееву, выполняющему роль «героя-спасителя», активировать эмпатическое сопереживание несчастным детям – «своим», участие в судьбе которых оправдывает все политические силы без исключения. Подобное аксиологическое упрощение прошлого, вероятно, по мысли Яхиной, способствует его детравматизации, а шаблоны остросюжетного массового кино позволяют облегчить восприятие и малой истории, рассказанной Яхиной, а через посредство романа «Эшелон на Самарканд» – и большой истории страны, принять и усвоить происходящее в качестве модели «эмоционального примирения»: безоговорочной победы «своих» над «чужими».

Подводя итоги, отметим, что для современного изображения истории и собственно исторического повествования стилизация в основном реализуется в качестве имитации форм художественного документализма, актуальной повествовательной стратегии, выражающей тяготение современной прозы к форматам «нон-фикшн». В случае рассматриваемых текстов во многом именно за счет использования стилизованных «личных» документов достигается историческая и эмоциональная достоверность всего повествования, семантически и конструктивно необходимая для исторической прозы. Визуализация же, проявляющаяся и на уровне экфрасиса, и, что более существенно, на уровне заимствования композиционных приемов кинопоэтики, призвана расширить читательскую аудиторию, облегчить восприятие сложных исторических событий и процессов, ускорить процесс проживания исторических травм посредством включения в повествование структурных элементов киноискусства, более массового, более красочного и привычного для современной аудитории с ее склонностью к эмоциональному, а не рациональному и эстетическому способу осмысления информации и художественного текста.



ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков. Пермь: ПГГПУ, 2007. 175 с.
2. Анохина А.В. Проблема документализма в современном литературоведении // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 189–194.
3. Веретеннова Т. Человек, нарушивший предначертания судьбы. Леонид Юзефович. Филэллин // Знамя. 2021. № 5. С. 220–222.
4. Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. 405 с.
5. Волкова С.А. Принципы и приемы выражения авторской позиции в художественно-документальной прозе // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. 2015. № 1. С. 26–31.
6. Жогова И.Г., Кузина Е.В., Медведева Л.Г., Надеждина Е.Ю. Языковые средства создания саспенса в произведениях жанра «триллер» и способы их актуализации (на материале романов англоязычных авторов) // Язык и культура. 2018. № 43. С. 46–57.
7. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 14–285.
9. Мартыанова И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 136–141.
10. Местергази Е.Г. О термине «документальная литература» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 11. С. 174–177.
11. Муравьева Л.Е. Авторефлексивные стратегии репрезентации травмы в художественном нарративе (на материале современной французской литературы) // Поэтика и прагматика нарративных практик / А.Е. Агратин, К.А. Воротынцева, О.А. Гримова и др. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. С. 104–125.
12. Некрасова И.В. Подвижность жанровых границ в современной русской литературе // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4. С. 117–121.
13. Попова И.М., Любезная Е.В. Феномен современной «женской прозы» // Вестник Тамбовского государственного университета. 2008. Т. 14. № 4. С. 1010–1024.
14. Пушкарева Н.Л., Любичанковский С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от Школы Анналов к российской философской школе // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2014. № 1. С. 7–21.
15. Ребель Г.М. Очарованный странник Леонида Юзефовича // Вестник Удмуртского университета. 2021. Т. 21. Вып. 3. С. 620–627.
16. Скорондаева А. «Роман в голове, вот и не спится». Людмила Улицкая представила «Лестницу Якова» // Российская газета. 11 октября 2015.
17. Сокрута Е.Ю. О критериях достоверности в художественном нарративе // Поэтика и прагматика нарративных практик / А.Е. Агратин, К.А. Воротынцева, О.А. Гримова и др. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. С. 13–21.
18. Тынянов Ю.Н., Шутко К.И., Эйхенбаум Б.М. Поэтика кино. Теоретиче-

ские работы 1920-х гг. М.: Академический проект, 2016. 497 с.

19. Яхина Г.Ш. Эшелон на Самарканд. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2021. 507 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Anokhina A.V. Problema dokumentalizma v sovremennom literaturovedenii [The Problem of Documentalism in Modern Literary Criticism]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2013, no. 4, pp. 189–194. (In Russian).

2. Mart'yanova I.A. Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoy russkoy prozy) [Cinematography of Literary Text (Based on the Material of Contemporary Russian Prose)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2017, no. 1, pp. 136–141. (In Russian).

3. Mestergazi E.G. O termine "Dokumental'naya literatura" [About the Term "Documentary Literature"]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*, 2007, no. 11, pp. 174–177. (In Russian).

4. Nekrasova I.V. Podvizhnost' zhanrovyykh granits v sovremennoy russkoy literature [The Mobility of Genre Boundaries in Contemporary Russian Literature]. *Povolzhskiy pedagogicheskiy vestnik*, 2017, vol. 5, no. 4, pp. 117–121. (In Russian).

5. Popova I.M., Lyubeznaya E.V. Fenomen sovremennoy "zhenskoy prozy" [The Phenomenon of Modern "Women's Prose"]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, vol. 14, no. 4, pp. 1010–1024. (In Russian).

6. Pushkareva N.L., Lyubichankovskiy S.V. Ponimaniye istorii povsednevnosti v sovremennom istoricheskom issledovanii: ot Shkoly Annalov k rossiyskoy filosofskoy shkole [Understanding the History of Everyday Life in Modern Historical Research: From the Annales School to the Russian School of Philosophy]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina*, 2014, no. 1, pp. 7–21. (In Russian).

7. Rebel' G.M. Ocharovanny strannik Leonida Yuzefovicha [The Enchanted Wanderer by Leonid Yuzefovich]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, 2021, vol. 21, iss. 3, pp. 620–627. (In Russian).

8. Veretenova T. Chelovek, narushivshiy prednachertaniya sud'by. Leonid Yuzefovich. Filellin [A Man Who Violated the Predestination of Fate. Leonid Yuzefovich. Filellin]. *Znaniya*, 2021, no. 5, pp. 220–222. (In Russian).

9. Volkova S.A. Printsipy i priemy vyrazheniya avtorskoy pozitsii v khudozhestvenno-dokumental'noy proze [Principles and Techniques of Expressing the Author's Position in Fiction and Documentary Prose]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni I.Ya. Yakovleva*, 2015, no. 1, pp. 26–31. (In Russian).

10. Zhogova I.G., Kuzina E.V., Medvedeva L.G., Nadezhkina E.Yu. Yazykovyye sredstva sozdaniya saspensa v proizvedeniyakh zhanra "triller" i sposoby ikh aktualizatsii (na materiale romanov angloyazychnyykh avtorov) [Linguistic Means of Creating Suspense in the Works of the Thriller Genre and Ways of Their Actualization (Based on the Material of Novels by English-Speaking Authors)]. *Yazyk i kul'tura*, 2018, no. 43, pp. 46–57. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. Sankt-Petersburg, Iskusstvo – SPB Publ., 1998, pp. 14–285. (In Russian).

12. Murav'yeva L.E. Avtorefleksivnyye strategii reprezentatsii travmy v khudozhestvennom narrative (na materiale sovremennoy frantsuzskoy literatury) [Autoreflexive Strategies of Representing Trauma in an Artistic Narrative (Based on the Material of Modern French Literature)]. Agratin A.E., Vorotyntseva K.A., Grimova O.A. et al. (authors). *Poetika i pragmatika narrativnykh praktik* [Poetics and Pragmatics of Narrative Practices]. Ekaterinburg, INTMEDIA Publ., 2019, pp. 104–125. (In Russian).

13. Sokruta E.Yu. O kriteriyakh dostovernosti v khudozhestvennom narrative [On the Criteria of Authenticity in an Artistic Narrative]. Agratin A.E., Vorotyntseva K.A., Grimova O.A. et al. (authors). *Poetika i pragmatika narrativnykh praktik* [Poetics and Pragmatics of Narrative Practices]. Ekaterinburg, INTMEDIA Publ., 2019, pp. 13–21. (In Russian).

(Monographs)

14. Abasheva M.P., Vorob'yeva N.V. *Russkaya zhenskaya proza na rubezhe XX–XXI vekov* [Russian Women's Prose at the Turn of the 20th–21st Centuries]. Perm', Perm State Humanitarian Pedagogical University Publ., 2007. 175 p. (In Russian).

15. Kozmina E.Yu. *Fantasticheskiy avanturno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Fantastic Adventure-Historical Novel: The Poetics of the Genre]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy Publ., 2017. 292 p. (In Russian).

16. Tynyanov Yu.N., Shutko K.I., Eykhenbaum B.M. *Poetika kino. Teoreticheskiye raboty 1920-kh gg.* [The Poetics of Cinema. Theoretical Works of the 1920s]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2016. 497 p. (In Russian).

Солдаткина Янина Викторовна, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии МПГУ. Область научных интересов: русская литература и медиакультура XX–XXI вв., мифопоэтика, геопэтика, компаративистика, медиатенденции в литературе.

E-mail: yav.soldatkina@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-1527-8123

Yanina V. Soldatkina, Moscow Pedagogical State University.

Doctor of Philology, Professor of Russian Literature of the 20th–21st centuries Department, Institute of Philology. Research interests: Russian literature and media culture of the 20th–21st centuries, mythopoetics, geopoetics, comparativism, media trends in literature.

E-mail: yav.soldatkina@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-1527-8123

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Foreign Literatures

Ю.Ю. Данилкова (Москва)

«КОСМОПОЛИТ ВСЕЙ ДУШОЙ»: ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ ОБРАЗА ЧЕРТА В РОМАНЕ Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

Аннотация. Статья посвящена сопоставлению двух диалогов с чертом – Ивана Карамазова и Адриана Леверкюна, героев «эпохи кризиса религиозного сознания». В ней предпринята попытка, с одной стороны, проанализировать концепции русского и немецкого писателя, их интерпретацию общих источников – народной книги и трагедии И.В. Гёте, с другой стороны, – проанализировать специфику диалога героя с чертом. Новизна работы заключается в исследовании специфики диалога, выступающего как часть нарратива и интертекстуального дискурса. Как показывает автор, отношение двух авторов к традиционным текстам было сложным и неоднозначным. Т. Манн придерживается в большей степени традиционной схемы о заключении договора, изложенной в народной книге, Ф.М. Достоевский по большей части отходит от нее. Возможно, Т. Манн и Ф.М. Достоевский обращаются к традиции гофмановских «двойников»: ведь оба диалога можно рассматривать и как монолог героев с самими собой. Оба героя страдают от противоречивого ощущения – присутствия «чужого» демонического начала внутри себя, в двух случаях образ дьявола оказывается сформированным не по традиционным канонам. В статье показано, что об образе Дьявола у Достоевского, равно как и Т. Манна, вряд ли можно говорить, как о вневременных фигурах, оба они историчны и связаны со своим временем. Автор статьи анализирует и общий для двух текстов мотив попытки экзорцизма, показывая отличия у Т. Манна и Ф.М. Достоевского. В отличие от трагедии И.В. Гете, у Ф.М. Достоевского и Т. Манна дьявол демонстрирует почти абсолютную власть над ними.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Т. Манн; диалог с Дьяволом; контракт.

Yu.Yu. Danilkova (Moscow)

“Cosmopolitan with All My Soul”: About One Source of the Image of the Devil in T. Mann’s “Doctor Faustus”

Abstract. The article compares the dialogues with the devil of Ivan Karamazov and Adrian Leverkun, heroes of the “age of the crisis of religious consciousness”. The article attempts to analyze the concepts of the Russian and German writers, their interpretation of common sources – the folk book and the tragedy of I.V. Goethe, and the specifics of the hero’s dialogue with the devil. The novelty of the work lies in the study of the specifics of the dialogue, which acts as part of the narrative and intertextual discourse. As the author shows, the attitude of the two authors to traditional texts was complex and

ambiguous. T. Mann adheres to a greater extent to the traditional scheme of concluding a contract set out in the medieval book, F.M. Dostoevsky for the most part departs from it. T. Mann and F.M. Dostoevsky turn to the tradition of Hoffmann’s “doubles”: after all, both dialogues can also be considered as a monologue of the characters with themselves. Both heroes suffer from a contradictory feeling – the presence of an “alien” demonic power within themselves, in two cases the image of the Devil turns out to be formed not according to traditional canons. The article shows that the image of the Devil in Dostoevsky, as well as T. Mann, can hardly be spoken of as timeless figures, both of them are historical and connected with their time. The author of the article analyzes the common motive of the exorcism attempt for the two texts, showing the differences between T. Mann and F.M. Dostoevsky. Unlike the tragedy of I.V. Goethe, the devil of F.M. Dostoevsky and T. Mann demonstrates almost absolute power over them.

Key words: F.M. Dostoevsky; T. Mann; dialogue with the Devil; contract.

Сюжет о контакте человека с Дьяволом, один из древнейших в мировой литературе, не терял своей притягательности для писателей и в XIX–XX вв. Обращаясь к нему, как кажется, трудно быть оригинальным: предшествующая традиция «подсказывает» готовый набор мотивов. Один из возможных вариантов контакта с Дьяволом состоит в заключении с ним договора. Однако стоит отметить, что сама интерпретация сюжета о договоре с Дьяволом существенно меняется уже в XIX в. В прочтении И.В. Гёте договор больше напоминает не сделку, а пари и партнерские отношения на неопределенное время «до тех пор, пока Мефистофель не успокоит Фауста, не сможет привести его в состояние самодовольства, не обманет его, искушая наслаждениями, или же сам Фауст сочтет свою жизнь и деяния окончательно законченными и сам не поставит им предел» [Аствацатуров 2010, 95]. Налицо изменение концепции в сравнении с народной книгой: Фаусту предлагается самому определить момент окончания договора, тем самым подчеркивается его свобода. В драме-мистерии Д.Г. Байрона «Каин» сюжет о договоре и вовсе отсутствует: Люцифер предстает как в определенной степени alter ego самого Каина, испытавшего чувство неприятия Бога и готового поэтому к появлению Люцифера. Каин хочет получить от Люцифера знание, недоступное земным, но прямых ответов на интересующие его вопросы не получает. Отметим, что постепенно из литературы уходит или существенно модифицируется сам факт заключения договора.

Среди источников, оказавших влияние на формирование представлений о демонологии в «Докторе Фаусте» Т. Манна, можно выделить источники явные и скрытые, не названные в тексте автором. Отсылки к явным источникам присутствуют в самом разговоре Дьявола с Леверкюном: это сказка «Русалочка» Андерсена, гравюра «Меланхолия» Дюрера, сочинение Кьеркегора о моцартовском «Дон Жуане» и, безусловно, народная книга. Неявные источники напрямую не названы в тексте, тем не менее, в диалоге Леверкюна с Дьяволом совершенно явно проступают как следы концепций Ницше, так и полемики Т. Манна со своим предшественни-

ком – И.В. Гёте. Собственно, перечень этих источников огромен, как свидетельствует работа «История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа» [Манн 2008, 258–397]. Черт Т. Манна и национален, и космополитичен одновременно: «где я – там Кайзерсасхерн», – заявляет он [Манн 1960, 225]. При этом, согласно его заявлению, он «космополит всей душой» [Манн 1960, 226]. Удивительно, что при обилии материала на данную тему в национальной традиции, Т. Манн не обходит вниманием роман со сходной проблематикой в русской литературе – роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Интерес Т. Манна к творчеству Достоевского известен и подтвержден множеством свидетельств самого писателя, к которым мы еще будем обращаться. «Беседа Ивана Карамазова с чертом тоже входила в круг моего тогдашнего чтения», – свидетельствует писатель, описывая историю своей работы над романом [Манн 2008, 300]. Итак, *цель* нашей статьи будет состоять в сопоставлении двух диалогов с чертом – Ивана Карамазова и Адриана Леверкюна, героев «эпохи кризиса религиозного сознания», а также в попытке проанализировать концепции русского и немецкого писателя, их интерпретацию общих источников – народной книги и трагедии И.В. Гёте. *Новизна работы* заключается в исследовании специфики диалога, выступающего как часть нарратива и интертекстуального дискурса. Природа диалога понимается в духе концепции М.М. Бахтина, согласно которой герои, в частности романы Ф.М. Достоевского, всегда есть субъекты обращения для друг для друга: «о нем нельзя говорить, можно лишь обращаться к нему» [Бахтин 1979, 239].

Попытки подобного сопоставления, пускай и не детального, уже предпринимались как в отечественном, так и в немецком литературоведении [Русакова 1975; Пономарева 1991, 144–165; Павлова 1982, 30; Фридлиндер 1977; Леман 2018]. В работе Г.М. Фридлиндера «Достоевский и Т. Манн» дается подробный обзор основных вех восприятия Т. Манном идей Достоевского. По мнению исследователя, «Ф.М. Достоевский “модернизировал” черта, лишив его ореола величия и психологически сблизив с героем» [Фридлиндер 1977, 157].

В работе «Житийный круг Ивана Карамазова» в основу сопоставления двух текстов положен жанровый подход. Различие концепций русского и немецкого писателя отдельно не рассматривается, но, согласно мнению исследовательницы, если роман «Братья Карамазовы» представляет из себя синтез таких жанров, как роман и житие, причем романная форма подчиняет житие как архаизм, сохраняя при этом одну из жанровых доминант жития – мотив искушения Ивана Карамазова собственными (и не только) идеями, то этого не происходит в романе Т. Манна, герой которого не выходит «на внебиографический уровень», оставаясь привязанным к конкретному времени и месту [Пономарева 1991, 165]. Именно мотив искушения как в житии, а не сделка или договор определяет специфику отношений между Иваном Карамазовым и чертом, по мнению исследовательницы. Действительно, присутствие темы искушения принципиально меняет отношение человека и нечистой силы, делая их из союзнических

враждебными.

Как бы то ни было, «Фауст» И.В. Гёте был классическим текстом для читателя XIX–XX вв., текстом, создающим определенную парадигму, традицию, которую можно принимать или спорить с ней. Поэтому, прежде чем перейти к сопоставлению сюжета о контакте с Дьяволом у Т. Манна и Ф.М. Достоевского, исследуем взаимоотношения двух авторов с этим текстом. Попытки исследовать эту тему также предпринимались в отечественном литературоведении. Опыты Ф.М. Достоевского и Т. Манна, скорее ориентированы, по мнению исследователей, и на народную книгу, нежели на трагедию И.В. Гёте, и «на поиск героев-философов» [Щенников 1996, 31]. Помимо эпизода невольной сделки с чертом, рассказ о путешествии Адриана Леверкюна к морским чудовищам также стилизован под рассказ из народной книги [Павлова 1982, 23]. Неизвестно при этом, читал ли Ф.М. Достоевский народную книгу о Фаусте, вышедшую в 1587 г. во Франкфурте-на-Майне в издательстве Шписа, но о существовании легенды о докторе Фаусте он, по всей вероятности, знал [Щенников 1996, 19]. Таким образом, в своей интерпретации греха оба автора отходят от концепций Просвещения, отдавая предпочтение более раннему тексту.

Позволим себе предположить, что отношение к источникам, народной книге и трагедии Гёте более сложно, нежели просто отрицание одного и предпочтение другого. Трагедию «Фауст», безусловно, не стоит исключать из круга источников романа Ф.М. Достоевского. На первый взгляд, в романе «Братья Карамазовы» практически нет прямых отсылок к «Фаусту» И.В. Гёте. Черт в видении Ивана Карамазова, напротив, противопоставляет себя фаустовскому Мефистофелю: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что хочет зла, а совершает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра» [Достоевский 1991, 376]. По словам черта, он является Ивану не «в красном одеянии», как у Гёте, его черт предстает перед Фаустом «в одежде золотканой, красной, в плаще материи атласной» [Гёте 2004, 68]. Наконец, в пятой главе Иван Карамазов называет старца Зосиму «Pater Seraphicus». Этот факт может быть проинтерпретирован двояко: с одной стороны, фигура Pater Seraphicus, ведущего разговор с блаженными младенцами, появляется в пятом действии второй части трагедии Гёте, с другой – этим именем называли святого Франциска Ассизского, таким образом реплика Ивана Карамазова, возможно, и не отсылает напрямую к гётевской трагедии. Таким образом, черт Ивана Карамазова, скорее, открещивается от гётевской традиции. Тем не менее, в русском литературоведении прослеживается явная тенденция интерпретировать образ Ивана Карамазова как образ «русского Фауста» [Щенников 1996, 298–330]. Начало дискуссии на эту тему положил С. Булгаков, ее продолжил А. Луначарский. Стоит упомянуть и монументальную работу на эту тему, принадлежащую перу А.Л. Бема «Фауст в творчестве Достоевского» и вышедшую в 1937 г. в Праге.

При кажущемся отступлении от гётевского источника главное сходство героев состоит «в страстных поисках истины, в постоянном душевном беспокойстве, в непримиримом отрицании всего отжившего, в появлении дьявола как неизбежного спутника мыслителя-аналитика, в переживании трагического разлада между верой и неверием, наконец, в устремленности к Абсолюту» [Щенников 1996, 5]. Отсутствие стремления к действию также абсолютно не характерная черта для «русского Фауста»: в поэме «Геологический переворот» Иван так мечтает о деятельности свободного человекобога: «Ежедневно побеждая уже без границ природу, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования наслаждений небесных» [Достоевский 1991, 378]. Г.К. Щенникову принадлежит и важная мысль о том, что стиль общения черта с Иваном Карамазовым напоминает стиль Мефистофеля, переодетого в одежды Фауста и беседующего с учеником последнего: «здесь та же нарочитая путаница серьезных советов со скрытой насмешкой, ученого стиля с непристойными анекдотами, двусмысленными рекомендациями» [Щенников 1996, 27]. Этот комизм, иронический философский диалог явно имеет своим источником гётевского «Фауста». Ведь жанр гётевского произведения, определяемый как «трагедия», весьма спорен. По мнению исследователей, в «Фаусте» «гротескно переплелись черты комедии и трагедии» [Вельниц 2009, 105].

Именно сцена переодевания Мефистофеля в одежды Фауста заставляет говорить о сближении последнего с чертом, этот мотив окажется очень востребованным в романе «Братья Карамазовы». Иван Карамазов недаром с ужасом видит в черте свое второе «я», объективное присутствие даже в облике Ивана демонического начала отмечает и повествователь: «...брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» [Достоевский 1991, 340]. Эту странность замечает Алеша. Таким образом, при кажущемся отрицании традиции, взаимоотношение с ней оказываются у Достоевского не столь простыми, как может показаться.

Перейдем непосредственно к репрезентации темы демонического у Ф.М. Достоевского и Т. Манна. Оба романа апеллируют к разным жанрам: у Ф.М. Достоевского перед нами психологический роман с элементами детективного жанра, у Т. Манна – классическая модификация «романа о художнике», возникшего в XIX в. и получившего распространение на протяжении XX в. [Данилкова 2020, 302]. Как и Иван Карамазов, так и Адриан Леверкюн контактируют с чертом, находясь в состоянии болезни: Иван находился «накануне белой горячки», а мозг Леверкюна начал разрушаться из-за сифилиса, все это заставляет обоих воспринимать пришельца как бред и галлюцинацию, психоз, ведущий к раздвоению личности. Оба героя, ощущая inferнальное начало как часть себя, чувствуют, тем не менее, и присутствие *чужого* внутри себя, что для обоих особенно страшно. Адриан Леверкюн практически до конца своего диалога с чертом мучается от пронизывающего его насквозь холода, и это ощущение вторжения чу-

жого начала делает его «беззащитным и голым» [Манн 1960, 497]. Актерские же голос и выговор, по свидетельству Леверкюна, как бы призваны усилить дистанцию между героем и чертом. Ощущение полной чуждости при схожести мыслей собеседников есть и у Ивана, который стремится «откреститься» от своего двойника, и на помощь ему приходят традиционные народные представления, Иван говорит: «Раздень его и отыщешь хвост, длинный, гладкий» [Достоевский 1991, 382]. Иван также, как Феррапонт и Лиза, настаивает на неантропоморфности черта, в то время как Дьявол пытается убедить его в обратном: «ей-богу, не могу представить, каким образом я мог быть когда-нибудь ангелом. Если и был когда, то так давно, что не грешно и забыть. Теперь я дорожу лишь репутацией порядочного человека, я живу как придется, стараясь быть приятным» [Достоевский 1991, 365]. В случае как Достоевского, так и Т. Манна можно говорить, скорее, о традиции двойников позднего романтизма, гофманианской традиции, а не традиции просветительской. Оба героя не верят с самого начала в объективное существование Дьявола, и в двух случаях Дьявол становится материальным воплощением мыслей героев: с Адрианом Леверкюном сделка была заключена помимо его воли, но когда ему «мучительно опостылел твой постылый ум» [Манн 1960, 501], черт Ивана Карамазова, не обсуждая с последним вопрос об убийстве отца, заставляет его увидеть в нем двойника героя: «Почему душа моя могла породить такого лакея, как ты?» [Достоевский 1991, 377].

У Т. Манна в орбиту «демонического» вовлечены многие герои [Павлова 1982, 37]. Также и у Ф.М. Достоевского: отец Феррапонт признается, что видит чертей: «...матерой такой, аршина в полтора или больше росту, хвостике же толстый, бурый, длинный...» [Достоевский 1991, 224]. Лизе Хохлаковой «...иногда во сне снятся черти...» [Достоевский 1991, 301]. А Алеша Карамазов говорит Лизе: «А я в Бога-то вот, может быть, и не верую» [Достоевский 1991, 301]. Но философский диалог с чертом происходит лишь у Ивана Карамазова. Если Лиза и Феррапонт спасаются от чертей традиционным крестным знаменем, то Иван поступает не совсем по-русски: подобно Лютеру, бросившему в Дьявола чернильницу, он бросает в Дьявола стакан. Вероятно, на создание образа Ивана Карамазова повлияла личность Лютера, склонность к галлюцинациям которого известна, а о борьбе его с Дьяволом существовали легенды [Жирмунский 1978, 279].

Вернувшись к вопросу об истоках образа Дьявола у Ф.М. Достоевского, скажем, что помимо «Фауста» и, предположительно, народной книги, исследователи называют ряд текстов 60-х гг. XIX в. В частности, О.Н. Солянкина возводит генезис образа Дьявола у Достоевского к образу Мефистофеля-нигилиста в публицистических статьях, указывая на синонимичность понятий «черт» и «нигилист» этого периода [Солянкина 2007, 114]. Под нигилизмом понимается «отрицание всех социальных ограничений и норм» [Солянкина 2007, 114]. Позволим себе предположить, что не столько пафос нигилизма, сколько дух иронии и насмешки, а подчас и откровенного издевательства определяет тон беседы черта с Иваном. По мнению

Г.Б. Пономаревой, черт придает «издевательский смысл даже богоборчеству Ивана» [Пономарева]. Черт осмеивает все традиционные представления о бытовании Дьявола и сфере демонического, существовавшие когда-либо у человека: романтически-просветительское – «воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде [Достоевский 1991, 376], традиционно-народное – «моя мечта – воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» [Достоевский 1991, 365], житийное, сам сюжет о спасении – «тебе очень, очень того втайне хочется, акриды кушать будешь, спасаться в пустыню потащишься» [Достоевский 1991, 374]. И в этом смысле о черте можно говорить, как о нигилисте. Отрицая все традиционные представления о демоническом, черт показывает, что страшная inferнальная сила находится внутри человека. И это самое страшное открытие Ивана. Недаром явление черта следует за тремя разговорами Ивана со Смердяковым, пытающегося заставить поверить Ивана в свою вину в смерти отца, объявляя его своим «учителем», а себя – лишь исполнителем его воли. Смердяков втягивает его в орбиту представлений о коллективной вине, делая себя «двойником» Ивана. Представление о всеобщем грехе, тем не менее, глубоко христианское, и те же идеи мы слышим из уст старца Зосимы. Святость и демоническое начало, таким образом, в мире Достоевского, казалось бы, близки на идейном уровне. Но это не совсем так. Если старец Зосима говорит о греховности всего человечества, проповедуя эту идею собравшимся, то Смердяков манипулирует сознанием Ивана, хотя из текста понятно, что убийство было совершенно Смердяковым не по наущению и не по идейным соображениям: он хотел воспользоваться деньгами и уехать за границу. Интересно, что именно Алеша стремится освободить Ивана от этих представлений «об одной на двоих вине», от жуткой власти двойничества: «Но убил не ты, ты ошибаешься, ты не убийца, слышишь меня, не ты!» [Достоевский 1991, 322]. Странно, что этот принадлежащий церкви человек ведет себя совсем не традиционно: не призывает покаяться, исповедаться и проч.

И тут можно говорить об еще одной важной черте в интерпретации темы отношений человека с inferнальной силой в послегётевскую эпоху: Фауст И.В. Гёте – личность со свободной волей, но лишь скованная, как любой из живущих, ограниченными способностями человека к познанию. Как бы то ни было, Фауст сам волен определить срок окончания договора. В случае с героями Ф.М. Достоевского и Т. Манна Дьявол демонстрирует свою власть над ними. Иван Карамазов, ощутивший след демонического в своей душе и зависимость от воли Смердякова, почти не в состоянии от нее избавиться. Дьявол Т. Манна, отступая от традиционного сюжета, изложенного в народной книге, проявляет свою власть над героем, ставя ему запрет – герой не может любить. Поэтому мы можем говорить и о мотиве нарушения запрета в романе Т. Манна «Доктор Фаустус».

К сказанному добавим, что о Дьяволе Достоевского, равно как и

Т. Манна вряд ли можно говорить, как о вневременных фигурах, оба они историчны и связаны со своим временем: демонические муки теперь связаны с угрызениями совести, вызванными «смягчением нравов». «Древний огонек-то лучше был», – заключает черт [Достоевский 1991, 372]. В случае Т. Манна черт подчеркивает свою принадлежность средневековой культуре. Но, как можно увидеть, это средневековье – фиктивное, средневековые декорации скрывают подлинный философский арсенал XIX–XX вв.: идеи Ф. Ницше, С. Кьеркегора и прочее. Да и сам длительный диалог героя с Дьяволом восходит, скорее, к XIX в.: родоначальником этого приема можно считать Дж.Г. Байрона и его драму-мистерию «Каин». Бесспорно, и сам образ художника-преступника был продиктован восприятием Т. Манном личности Ф.М. Достоевского, к которому присовокупилась рассуждения Ф. Ницше о природе творчества. В статье «Достоевский – но в меру», цитируя в том числе и работы Ф. Ницше, Т. Манн пишет так: «Мне кажется совершенно невозможно говорить о гении Достоевского, не произнося слова “преступление”» [Манн 2008, 244]. Очевидно, Ф.М. Достоевский стал для Т. Манна воплощением «гения как болезни и болезни как гения» [Манн 2008, 243].

Если у И.В. Гёте Фауст был, скорее, фигурой действующей, а не размышляющей, то у Т. Манна и Ф.М. Достоевского – наоборот, герои вступают с Дьяволом в длительный диалог, особенность которого у Достоевского заключается, как мы показали, в издевательском тоне черта по отношению к герою и насмешке над любыми традиционными представлениями о сфере inferнального. Вероятно, сама форма взаимоотношений героя с Дьяволом как диалога восходит к «Братьям Карамазовым». Рассмотрим его особенности.

Ироническая интонация по отношению к герою в «Докторе Фаустусе» неочевидна, однако, позволим себе предположить, что Дьявол, являясь Лерверккону в разных обликах (за время разговора он меняется три раза), существенно дискредитирует идеи, которые сам излагает. Так, рассуждения о природе вдохновения, происходящего скорее от черта, нежели от Бога, имеющие своим источником работу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», высказывает «эдакий интеллигентик, пописывающий в газетах средней руки об искусстве, о музыке, теоретик и критик, который сам сочиняет музыку, поскольку не мешает ему умствование» [Манн 1960, 502]. Слова о возвращении культуры к культу произносит некто, наделенный демонической наружностью: «его раздвоенная борода двигалась вверх и вниз, а над открытым ртом, в котором виднелись маленькие острые зубы, так и топорились сужавшиеся по краям усики» [Манн 1960, 502]. Дьявол выступает как рационалист, рационально обосновывая необходимость своего дара.

Т. Манн придерживается более традиционной парадигмы фаустианского сюжета: здесь есть договор, время его действия – двадцать четыре года, соотносимое с временем в народной книге. Действительно, кажется, что лидирующее слово за этим средневековым источником, который оказыва-

ется не единственным упомянутым в двадцать пятой главе. Другим важным изобразительным «текстом» становится одна из самых загадочных гравюр А. Дюрера – «Меланхолия» (1514 г.), вернее, ее художественная деталь – песочные часы. Согласно более поздним интерпретациям, фигура, изображенная на гравюре, не кто иной, как художник. Образ песочных часов появляется и в народной книге о докторе Фаусте: «Срок для Фауста приближался быстро, как на песочных часах» [Легенда о докторе Фаусте 1978, 95]. Таким образом Т. Манн компилирует два средневековых текста: элемент гравюры и народную книгу. Образ песочных часов – один из центральных в романе «Доктор Фаустус». После упоминания о них в беседе с Леверкюном черт переходит непосредственно к делу – к обсуждению условий сделки. В последней главе Леверкюн сознается, что «песочные часы у меня перед глазами» [Манн 1960, 498].

Следует остановиться и на анализе другого общего мотива для двух текстов – так называемом мотиве экзорцизма. Поведение героев в этих сценах – сцене покаяния Леверкюна и Ивана Карамазова на суде – принципиально отлично, несмотря на то, что оба объявляют себя убийцами. Для Леверкюна существует только его личная вина – вина человека, заключившего договор с Дьяволом. Возможно, в этом представлении о личной вине и заключается главный обман Леверкюна Дьяволом. Ведь художник, согласно представлениям К.Г. Юнга, которые важны были для Т. Манна, воплощает коллективное бессознательное начало, а, значит, не может быть единственным виноватым.

Поведение Ивана Карамазова на суде во многом копирует поведение черта, являвшегося ему, он играет с публикой, интригует ее: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: “захоцу – вскоцу, захоцу – не вскочу”» [Достоевский 1991, 421]. Иван, в отличие от Леверкюна, обвиняет всех присутствующих, делает всех сопричастными преступлению: «Все желают смерти отца» [Достоевский 1991, 421]. Таким образом, он транслирует мысль о «коллективной вине», высказанной еще Смердяковым.

В заключение нужно сказать, что Т. Манн придерживается в большей степени традиционной схемы о заключении договора, Ф.М. Достоевский по большей части отходит от нее. Возможно, оба автора обращаются к традиции гофмановских «двойников»: ведь их диалоги можно рассматривать и как монологи героев с самими собой. Герой Т. Манна, сочетающий в себе демоническое и художническое начало, будет воспринят и в дальнейшем немецкой литературой XX в. – уже в ироническом освящении – у Г. Грасса [Данилкова 2020, 297–307].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И.В. Гёте, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон плюс, 2010. 496 с.

2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.

3. Вельниц Ф. «Фауст I» И.В. Гёте – между трагедией и комедией // Балтийский филологический курьер. 2009. № 7. С. 97–106.

4. Гёте И.В. Фауст // Гёте И.В. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 5. М.; Л.: Художественная литература, 1947. 592 с.

5. Данилкова Ю.Ю. Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии героя // Новый филологический вестник. 2020. № 2(53). С. 297–307.

6. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М.: Правда, 1991. 416 с.

7. Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. М.: Наука, 1978. С. 257–363.

8. Леман Ю. Русская литература в Германии: восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII в. до настоящего времени. М.: Изд. дом ЯСК, 2018. 480 с.

9. Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1960. 693 с.

10. Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Путь на волшебную гору: пер. с нем. М.: Вагриус, 2008. С. 258–396.

11. Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900–1945. М.: Наука, 1982. 279 с.

12. Пономарева Г.Б. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 144–166.

13. Солянкина О.Н. Образ беса-джентльмена в «Братьях Карамазовых» и его предшественники // Преподаватель XXI века. 2007. № 2. С. 114–117.

14. Щенников Г.К. Иван Карамазов – русский Фауст // Достоевский в конце XX века. М.: Классика плюс, 1996. С. 5–33.

15. Фридендер Г.М. Достоевский и Томас Манн // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 4. С. 314–320.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Danilkova Yu.Yu. Roman G. Grassa “Zhestyanoy baraban”: problema tipologii geroya [G. Grass’ “Die Blechtrommel”: The Problem of Hero Typology]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2020, no. 2(53), pp. 297–307. (In Russian).

2. Solyankina O.N. Obraz besa-dzhentl'mena v “Brat'yakh Karamazovykh” i ego predshestvenniki [The Image of the Gentleman Demon in “The Brothers Karamazov” and its Predecessors]. *Prepodavatel' 21 veka*, 2007, no. 2, pp. 114–117. (In Russian).

3. Vel'nits F. “Faust I” I.V. Gete – mezhdu tragediyey i komediyey. [“Faust I” by I.V. Goethe – between Tragedy and Comedy]. *Baltiyskiy filologicheskij kur'yer*, 2009, no. 7, pp. 97–106. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Mann T. Istoriya “Doktora Faustusa”. Roman odnogo romana [The History of

“Dr. Faustus”. The Novel of One Novel]. Mann T. *Put'na volshebnyyu goru* [The Way to the Magic Mountain]. Moscow, Vagrius Publ., 2008, p. 258–396. (In Russian).

5. Ponomareva G.B. *Zhitiynyy krug Ivana Karamazova* [The Hagiographic Sources of Ivan Karamazov's Image]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. Sankt-Petersburg, Nauka Publ., 1991, vol. 14, pp. 144–165. (In Russian).

6. Shchennikov G.K. *Ivan Karamazov – russkiy Faust* [Ivan Karamazov – Russian Faust]. *Dostoyevskiy v kontse XX veka* [Dostoevsky at the End of the 20th Century]. Moscow, Classic plus Publ., 1996, pp. 5–33. (In Russian).

7. Zhirmunskiy V.M. *Istoriya legendy o Fauste* [History of the Legend of Faust]. *Legenda o doktore Fauste* [The Legend about Dr. Faust]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 257–363. (In Russian).

(Monographs)

8. Astvatsaturov A.G. *Poeziya. Filosofiya. Igra: Germenevticheskoye issledovaniye tvorchestva I.V. Gete, F. Shillera, V.A. Motsarta, F. Nitsshe* [Poetry. Philosophy. The Game: A Hermeneutic Study of the Works of I.V. Goethe, F. Schiller, W.A. Mozart, F. Nietzsche]. Sankt-Petersburg, Gelikon plus Publ., 2010. 496 p. (In Russian).

9. Leman Yu. *Russkaya literatura v Germanii: vospriyatiye russkoy literatury v khudozhestvennom tvorchestve i literaturnoy kritike nemetskoyazychnykh pisateley s XVIII v. do nastoyashchego vremeni* [Russian Literature in Germany: The Perception of Russian Literature in Artistic Creation and Literary Criticism of German-Speaking Writers from the 18th Century until Now]. Moscow, YaSK Publ., 2018. 480 p. (In Russian).

10. Pavlova N.S. *Tipologiya nemetskogo romana 1900–1945* [Typology of the German Novel of 1900–1945]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 279 p. (In Russian).

Данилкова Юлия Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории. Научные интересы: германистика, компаративистика, зарубежная литература XIX–XX вв.

E-mail: magic20052@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4441-2213

Yulia Yu. Danilkova, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature at the Institute for Philology and History. Research interests: German studies, comparative studies, foreign literature of 19th–20th centuries.

E-mail: magic20052@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4441-2213

Л.Ф. Хабибуллина, З.Р. Зиннатуллина (Казань)

ОБРАЗ ИРЛАНДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕННИФЕР ДЖОНСТОН

Аннотация. Ирландская литература сегодня представляет собой своеобразный культурный феномен, который сочетает в себе погруженность в национальную проблематику и глубину национальной саморефлексии. Ярким представителем этой литературы является Дженнифер Джонстон, прозаик и драматург. Ее творчество относят к так называемому «ольстерскому роману» и в Ирландии до сих пор воспринимают неоднозначно. Практически во всех своих произведениях писательница обращается к истории Ирландии, которая рассматривается ей как деструктивное явление по отношению к настоящему. Целью данной статьи является анализ двух романов Джонстон «Далеко ли до Вавилона?» (*How Many Miles to Babylon?*, 1974) и «Старая шутка» (*The Old Jest*, 1979) с точки зрения воплощения в них образа Ирландии. В работе использовались методы гендерных и постколониальных исследований, а также культурно-исторический и имагологический методы. Актуальность исследования обусловлена неугасающим интересом к ирландской литературе и к вопросу о национальной идентичности. Новизну работы определяет отсутствие в отечественном литературоведении исследований творчества Дженнифер Джонстон. В отличие от многих своих соотечественников, писательница сознательно отказывается от акцентирования политической составляющей, концентрируя свое внимание на природе, представленной, в основном, через образ воды, и «домашнем» пространстве. Именно они, согласно автору, лежат в основе «истинной» ирландскости. Противопоставляется им внешний мир, при столкновении с которым герои в обоих произведениях не по своей воле оказываются вовлеченными в исторические события, которые так или иначе реализованы через насилие. Насилие в романах представлено не только англо-ирландским конфликтом, но и Первой мировой войной (в романе «Далеко ли до Вавилона?»). Кроме того, писательница умело использует гендерную составляющую для иллюстрации этнической идентификации героев. Так, англо-ирландская идентичность героев дублируется через гендерную двойственность, а сама Ирландия лишается традиционной однозначной феминной сущности.

Ключевые слова: Ирландия; ирландская литература; национальная идентичность; Дженнифер Джонстон; гендер.

L.F. Khabibullina, Z.R. Zinnatullina (Kazan)

Image of Ireland in the Jennifer Johnston's Creative Works

Abstract. Irish literature today is a cultural phenomenon that combines immersion into national issues and the depth of national self-reflection. A prominent representative of this literature is Jennifer Johnston, a novelist and playwright. Her creativity is

referred to the so-called “Ulster novel” and is still perceived ambiguously in Ireland. In almost all of her works, the writer refers to the history of Ireland, which she sees as a destructive phenomenon in relation to the present. The article is aimed at the analysis of two novels by Johnston “*How Many Miles to Babylon?*” (1974) and “*The Old Jest*” (1979) in terms of representing the image of Ireland. The presented work is based on the methods of gender and postcolonial studies, as well as cultural-historical and imagological methods. The relevance of the research is due to the unquenchable interest in Irish literature and the issue of national identity. The novelty of the article is determined by the fact that Jennifer Johnston’s works are practically unexplored in Russian literary criticism. Unlike many of her compatriots, the writer deliberately refuses to emphasize the political component. On the contrary, she concentrates her attention on nature, represented mainly through the image of water, and the “home” space. According to the author, these images are at the core of “true” Irishness. They are opposed to the external world, in a collision with which the heroes of both novels find themselves engaged in historical events, which involved violence either way. Violence in the novels is represented not only by the Anglo-Irish conflict, but also by the First World War (the novel “*How Many Miles to Babylon?*”). In addition, the writer ably uses the gender component to illustrate the ethnic identification of the characters. Thus, the Anglo-Irish identity of the heroes is duplicated through gender duality, and Ireland itself is deprived of its traditional unambiguous feminine essence.

Key words: Ireland; Irish literature; national identity; Jennifer Johnston; gender.

Дженнифер Джонстон (1930 – наст.вр.) – современная ирландская писательница, ставшая лауреатом Уитбредовской премии, присуждаемой Ассоциацией книготорговцев Великобритании, и включенная в шортлист Букеровской премии. Свое творчество Джонстон начинала с драматургии, что вполне закономерно, учитывая театральную деятельность ее родителей, а также значимость театра для культурной идентичности ирландцев. Писательница родилась в Дублине, однако впоследствии переехала в Великобританию.

Творчество Джонстон в целом воспринимается критиками неоднозначно. С одной стороны, ее произведения вписаны в традицию ирландской литературы, творчество писательницы причисляют к традиции «ольстерского романа», характерная черта которого – органичное соединение двух важнейших тенденций ирландской прозы – нравоописательной и исторической. С другой стороны, критики говорят о «неправдоподобии» [Ingman 2005, 334] ее романов и о том, что она пишет об Ирландии как неирландка: «Прежде всего, она ставит перед собой трудную задачу написать об Ирландии, как если бы она не была ирландкой» [Rosslyn 2003, 239]. Однако, для неирландцев Джонстон – типичная представительница национальной культуры: «Ирландский характер творчества этой писательницы не только в следовании национальной литературной традиции. Сама атмосфера, дух ее книг – ирландские» [Гениева 1983, 6].

Как это происходило и с другими ирландскими авторами, не ограниченными рамками национальной литературы, тема Ирландии становится

главной для писательницы, имеющий собственный взгляд на роль национальной истории: для Джонстон прошлое представляет собой разрушительную силу, которая не дает построить будущее. Ф. Росслин, анализируя творчество автора, проводит аналогию с высказыванием Джеймса Джойса о том, что Ирландия ведет себя как старая свинья, которая съедает собственного поросенка [Rosslyn 2003, 241].

Другим важнейшим аспектом творчества Джонстон является женская проблематика. Х. Ингман, рассматривая творчество писательницы в контексте проблем ирландской истории, ссылаясь на политического деятеля, националиста и суфражистку Констанцию Маркевич, которая утверждала, что ирландские женщины не могут обойтись без собственной нации и что равные права женщин естественным образом вытекают из их участия в борьбе за национальные права [Ingman 2005, 334]. Чаще всего героини Джонстон сталкиваются с семейными проблемами, которые усугубляются политическими и национальными обстоятельствами. Это задает значимую в национальном контексте дилемму, так как, согласно конституции Ирландии, принятой в 1937 г., женщины определяются как матери и хранительницы домашнего очага, тогда как политическая и общественная жизнь рассматриваются как сугубо мужские сферы [Ingman 2005, 336].

Своеобразие взгляда на политические проблемы Ирландии в произведениях писательницы состоит в том, что они рассматриваются через призму семейной ситуации, часто с женской, предельно субъективной, точки зрения, что создает ощущение непредвзятости и искренности суждений об англо-ирландском противодействии. В частности, в романе «*Fool’s Sanctuary*» (1988) главная героиня Миранда (отсылка к пьесе Шекспира «Буря»), живя в изолированном мире в окружении мужчин: отца, брата и возлюбленного Катала, оказывается через них вовлеченной в англо-ирландский конфликт и переживает из-за этого глубокие страдания. Ее брат Эндрю выбирает службу в британской армии, и его направляют в Ирландию для подавления деятельности ИРА, а Катал борется за независимость Ирландии. Трагический парадокс заключается в том, что Катала убивает человек из ИРА за то, что он позволил Эндрю сбежать. В результате Миранда испытывает разочарование во всем: «Тогда я искала героев. Эти люди были героями, которых я получила» [Johnston 1987, 7].

Роман «Иллюзионист» (*The Illusionist*, 1995) также рассказывает о судьбе ирландской женщины Стеллы, чей муж, англичанин, погиб в результате террористического акта, совершенного членами ИРА. Само название романа имеет два смысла. С одной стороны, это частная ситуация: Мартин, муж Стеллы, был иллюзионистом не только по профессии, но и умело скрывал от нее вторую семью. С другой стороны, название имеет политический подтекст: согласие между католическими националистами и протестантскими юнионистами – всего лишь иллюзия, перемирия между ними быть не может.

Мы рассмотрим образ Ирландии в двух произведениях писательницы, переведенных на русский язык, это короткие романы «Старая шутка» (*The*

Old Jest, 1979) и «Далеко ли до Вавилона?» (*How Many Miles to Babylon?*, 1974). В обоих произведениях есть развернутый образ «малой родины», тема войны и противопоставление ценностей частной жизни и требований «большой истории», однако представлены эти проблемы на разном материале. Оба романа могут быть отнесены к так называемой литературе «большого дома» (*Big House Literary Tradition*). Такие дома были символическим центром англо-ирландского политического господства в Ирландии с конца XVI в., и многие из них были разрушены ирландцами во время различных эпизодов борьбы за независимость. Согласно исследователю Э. Шейбл, англо-ирландские «большие дома» представляют собой пространство подавления [Scheible 2015, 13].

Рассматривая образ Ирландии, мы сосредоточимся на его традиционных параметрах: образ природы и образ дома. Основное же внимание уделим переакцентировке традиционных гендерных ролей в произведениях Джонстон и их общности, когда речь заходит о выборе ценностей: индивидуальный выбор, который проявляет их «истинную» ирландскость в противовес политической «ирландскости».

Примечательным является то, что практически во всех своих произведениях писательница сознательно уходит от поддержки или критики различных политических сил. Как нам кажется, это связано с тем, что Джонстон определенное количество времени жила в Дерри в Северной Ирландии и пережила *The Troubles* (так назывался период обострения англо-ирландского конфликта в Северной Ирландии в 1960–1990 гг.). Для нее любое применение силы – путь к саморазрушению. Соответственно, это не может быть истинной сущностью нации. Поэтому в своих произведениях она конструирует «настоящую» ирландскость, лишённую политической подоплеку, основанную на пространственной идентификации, которая, по мнению исследователей, является важной составляющей ирландского мироощущения: «Национальная идентичность становится зависимой от окружающей среды. Это отражается в чувстве персональной идентичности, связанной с местом, пространством и землей» [Norris 2004, 118].

Возникающая в обоих романах ситуация насилия практически врывается в жизни героев, разрушая ее. Не случайно в романе «Старая шутка» дата первой записи в дневнике главной героини Нэнси 5 августа 1920 г. Именно летом 1920 г. между представителями ирландской политической организации «Шинн Фейн» и ольстерскими националистами произошло столкновение, что привело к вводу английских войск на территорию острова. В хижине возле моря поселяется мужчина, который, как понятно из текста, является представителем ирландских националистов: «Скрывается, ух ты, да, может, он из *mex!* <...> А может, он большевик?» [Джонстон 1983, 196]. Сначала для Нэнси все происходящее окрашено романтическими тонами и личной историей. Она подозревает, что Энгус Барри – ее отец, которого она никогда не видела. Только столкнувшись с насилием в чистом виде, она понимает необходимость выбора: «Конечно, это война, Мэри, дорогая, хочешь ты этого или не хочешь, и рано или поздно тебе

придется решать, на чьей ты стороне. Хорошо ли, худо ли, но, похоже, Нэнси уже для себя это решила» [Джонстон 1983, 289]. Примечательно, что, как и в других своих произведениях, автор не выражает симпатии одной из сторон. Так, первый эпизод насилия на скачках свершается ирландскими националистами: «Мы подошли к ним. Вернее сказать, подбежали, поняли, случилось что-то жуткое. А того человека и след простыл. Только девушка кричит, и этот... – Мертвый» [Джонстон 1983, 287].

Зеркальным отражением этой ситуации становится убийство уже английскими солдатами Энгуса Барри: «Он бросил мешок наземь и нашаривал в кармане револьвер. Вынул, мгновенно смотрел на него и кинул на песок рядом с мешком. И тогда в него выстрелили. Два выстрела. Третий» [Джонстон 1983, 298]. Сама того не ведая, именно Нэнси становится причиной его смерти. Хотя в финале возникает ощущение возвращения к прежнему образу жизни, но это возвращение иллюзорно, уже произошли необратимые изменения: «Все думала о вчерашних ужасах, никак не могла перестать. Налей себе кофе, детка, у меня пальцы липкие. Теперь, наверно, будут репрессии» [Джонстон 1983, 301].

В «Далеко ли до Вавилона?» в центр внимания автор помещает другое историческое событие – Первую мировую войну, участниками которой становятся Александр и Джерри. Важно отметить, что каждый из них имеет собственную причину для участия в ней. Можно догадаться из контекста романа, что Джерри отправляется на войну для того, чтоб научиться воевать и по возвращении стать участником национального движения, для Александра это способ быть рядом с Джерри. Как таковые, военные действия в романе не описываются. Война представлена как изматывающая и бессмысленная обыденность: «Мы вставали с зарей, и нас наставляли и гоняли до самой ночи, когда наставало время ложиться спать. Малейшие нарушения карались со всей суровостью, и мы с Беннетом подвергались страшнейшим разносам, стоило ему вообразить, что мы слишком снисходительны к рядовым» [Джонстон 1983, 133]. Контрастируют с этой атмосферой конные прогулки, которые дают героям ощущение свободы. Именно с лошадьми и Джерри связаны представления Александра о будущем, поэтому их потеря приводит главного героя к бунту не только против войны и майора, но против попытки лишить героя собственной идентичности.

В «Далеко ли до Вавилона?» на первый взгляд тема борьбы за независимость не выдвинута на первый план, но хорошо «прочитывается» в контексте. Так, Е. Гениева отмечает по поводу образа отца главного героя: «В молодости мистер Мур, видимо, был членом Земельной Лиги, организации, созданной в 1970-е гг., которая стремилась уничтожить английский лендлордизм и вернуть землю ирландским фермерам. Ее возглавляли видные ирландские революционеры Майкл Девитт и Чарлз Стюарт Парнелл, «некоронованный король Ирландии», борец за гомруль, то есть за самоуправление в рамках Британской империи» [Гениева 1983, 9]. Имеет отношение к этой борьбе и Джерри, друг Александра: «Крестьянский па-

ренек Джерри Кроу называет себя республиканцем, он явно – член организации шинфейнеров» [Гениева 1983, 10], – отмечает Е. Гениева в своем предисловии к роману и убедительно доказывает эту мысль. Таким образом, тема насилия определяет исторический фон повествования, мы же сосредоточим свое внимание на тех особенностях, которые характеризуют особенности изображения образа Ирландии в произведениях, прежде всего, на образах дома и природы, и системе гендерных отношений.

В романе «Старая шутка» Джонстон обращается эпохе 1920-х гг., выдвигая на первый план частную историю Нэнси Гулливер, девочки-подростка из приморского поселка, постепенно расширяя перспективу и вводя исторический план. Изначально героиня живет в своем замкнутом мире, в доме на берегу моря, который предопределяет существование героини скорее в природном, чем в социальном контексте: «Наш дом стоит к морю боком и смотрит на юг, так что все комнаты залиты солнцем. Судя по дымке на горизонте, – похоже, от моря поднимается пар, – солнце повсюду: не только на нашей полоске, на восточном побережье Ирландии, но и в Корке, Скибберине, в Белфасте, Голуэе и Килкенни; сушит траву и тревожит фермеров. Даже в Англии, где я никогда не бывала, солнце светит вовсю. Мы читаем об этом в газете, она приходит по утрам как раз к завтраку и завладеет тетей Мэри примерно на полчаса» [Джонстон 1983, 163]. В этом описании видно, насколько периферийно существование социума по отношению к миру семьи Нэнси. В то же время мы видим, что автор при помощи деталей обозначает свое отношение к «английской» теме: «Если подняться на холм позади нашего дома, в ясные дни виден Уэльс. Не такое уж волнующее зрелище, просто серая шишка вдалеке, а все-таки другое какое-то место» [Джонстон 1983, 163]. Мир Нэнси будто находится в атемпоральном пространстве, где историческое время не действует.

Природа гораздо более существенна в этом мире, так, важной пространственной составляющей мира Нэнси является море, которое становится ее личным миром, дает ей тайное убежище – дом на краю косы, где разворачиваются основные события. В тексте часто подчеркивается пустота, как основная характеристика этой локации: «В небе ни облачка, на берегу ни души. И на море пусто. И поезда. На ходу машинист выглянет и помашет нам рукой» [Джонстон 1983, 219]. Внешний мир остается на периферии ее собственного мира, неизбежное столкновение с ним оборачивается катастрофой. Приметы неизбежности этого столкновения видны с самого начала, так, к дому Нэнси приезжает огромное количество туристов, нарушая размеренную жизнь местных жителей: «Утренние поезда из Дублина набиты битком: прибывают горожане посидеть на берегу, шлепают по воде, кидают в нее камешки и кричат на детишек. <...> В сущности, нам эти приезжие ничуть не мешают» [Джонстон 1983, 163]. Здесь вновь обращает на себя внимание, что жизнь социума проходит мимо судьбы героини, не задевая ее в течение какого-то времени. Основной сюжет романа неслучайно разворачивается на берегу моря, там она знакомится с Энгусом, который встречает свою смерть там же. Можно провести парал-

лель между Нэнси и Кухулином в интерпретации У.Б. Йейтса в пьесе «У ястребиного источника» («*At the Hawk's Well*»), где убивший своего сына герой в припадке безумия начинает борьбу с волнами. Точно так же, как кельтский герой, Нэнси, чувствующая на себе вину за обнаружение Энгуса, бросается в воду, услышав выстрелы:

– Прекратите огонь! – Она услышала свой крик, так кричал дед на Талана Хилле. Бегом. Седьмой. Тишина.

– Нет, нет!

Ее перехватили, прежде чем она добежала до тела, которое теперь поглаживали ласковые волны [Джонстон 1983, 298].

Если у Йейтса волны – символ «неумолимых законов жизни» [Саруханян 1973, 63], то у Джонстон они становятся символом конца.

Герой романа «Далеко ли до Вавилона?» Александр изначально существует в рамках определенного домашнего уклада, изолированно от внешнего мира. Благодаря развернутому описанию этого уклада и можно говорить о том, что это произведение является наиболее ярким примером романа «большого дома». Описания дома фрагментарны и подчеркивают происхождение рассказчика: «Отец всегда сидел в одном и том же кресле, обитом зеленым бархатом, с резной изогнутой спинкой. В этом же кресле, конечно, сидел прежде его отец, а еще раньше – отец его отца» [Джонстон 1983, 24]. Часто они носят импрессионистский характер, акцентируя свет, цвет, ощущение и при этом чаще всего «выводят» взгляд читателя вовне, на окружающую природу: «Днем столовая выглядела уютно. Она выходила на север, и холодный свет ложился на стены и мебель с беспощадной серостью» [Джонстон 1983, 12]. Или: «На столе стояли сыр и сельдерей – то, что от него осталось. Я смотрел, как за окном ветер пробегает по еще нераскрывшимся желтым нарциссам под каштанами» [Джонстон 1983, 13].

Как и для Нэнси, «своим» миром для Александра становится мир природы вокруг дома. В этом мире выделяется ряд образов, это лошади, символизирующие свободу и близость к природе. Для Александра лошади, с которыми он связывает их с Джерри будущее, становятся воплощением обретения власти над собой, своей жизнью. Символика этого образа имеет давнюю традицию, лошадь является одним из самых значимых анималистических образов в кельтской мифологии. В частности, это постоянный символ богини Эпоны – покровительницы «военных всадников, конюхов, путешественников» [Широкова]. Именно символическое совокупление с лошадью являлось частью коронации верховного короля. Лошадь воплощает власть, которую после обряда получает король [Бондаренко 2015, 68]. Лошади становятся главной страстью в жизни отца Александра, которую он передает и своему сыну. И именно в конюшне работает Джерри. Для Александра, оказавшегося вдали от дома во время Первой мировой войны, конные прогулки становятся отдушиной и противопоставляются

военными действиям, именно с лошадьми связано представление Александра об идеальном будущем: «Я решил, что лошади – самое для меня дело. Наверное, надо будет поехать куда-нибудь поучиться, но это – то, чего я хочу» [Джонстон 1983, 35].

Доминирующим в пейзаже становится образ озера. Маленькому Александру не разрешается купаться в озере: «Тут я мог купаться, не опасаясь, что меня, увидят. Из-за моего будто бы слабого здоровья купаться мне не разрешалось – разве что в разгаре лета, когда выпадали особенно жаркие дни и песок на дорожке, по которой ходила мать, обжигал мне ноги сквозь подметки летних туфель» [Джонстон 1983, 29]. Образ озера стал своеобразным символом бунта против домашних правил и запретов. Как и в случае знакомства Нэнси с Энгусом, знакомство Александра с Джерри рядом с водой усиливает значение этой стихии.

Дом, природа и социум – это те миры, в которых существуют рассказчики произведений, и именно выход за пределы «домашнего» мира обозначает их взросление, при этом мир природы становится их настоящей родиной, тогда как столкновение с миром социума, с историей, разрушает их жизнь. Это определяет один аспект «ирландскости» героев, поскольку близость с природой представляет собой внутреннюю суть их национального характера и противопоставляет их тем, кто связан с внешним, навязанным: социумом, его противоречиями. Как отмечает Д.Б. Дерендяева: «Национальный характер складывается под воздействием многих факторов – природы, истории, в основном. Природой определены такие черты ирландского характера, как мечтательность, чувствительность ко всему прекрасному и талантливость» [Дерендяева].

Определенная система гендерных ролей всегда характеризует национальную картину мира. Хорошо известно, что Ирландия ассоциируется с феминным началом: «С одной стороны, это объясняется наличием сильных женских мифологических персонажей в древнеирландской мифопоэтической традиции. С другой стороны, юридические законы Ирландии до завоевания англичан обеспечивали свободу и финансовую независимость женщин» [Зиннатуллина 2020, 179–180]. Как отмечает Э. Каллингфорд: «Аллегорическое отождествление Ирландии с женщиной, по-разному олицетворяемой как Шан Ван Вохт, Кэтлин Ни Улиэн или Мать Эйре, настолько распространено, что риторически незаметно» [Cullingford 1990, 1]. Знаковым для ирландской литературной традиции стало обращение У.Б. Йейтса к одному из этих образов. Его пьеса «Кэтлин ни Улиэн» (1902) стала не только призывом к борьбе за независимость, но и навсегда увековечила феминную ипостась Ирландии: «В центре пьесы символически образ “Старой женщины” с печатью столетий на лице, которая в дождь и непогоду бредет по дорогам. Это Кэтлин, дочь Улиэна, то есть сама Ирландия. Она собирает своих сыновей, которые ради любви к ней не побоятся пойти на смерть» [Саруханян 1973, 54]. В «Улиссе» Джеймса Джойса воплощением Ирландии становится Герти Макдауэлл (глава «Навиская»). Заметив ее у скал, Леопольд Блум чувствует желание, которое пропадает,

как только он замечает ее хромоту. Согласно Э. Шейбл: «Кроме описания Герти как воплощения ирландского национализма, Джойсу пришлось изобрести свою собственную историю, чтобы распространить версию будущего, которого он так отчаянно хотел достичь. Джойс представляет гибридное тело Герти как образ внутренней Ирландии» [Scheible 2015, 14].

В то же время ирландская феминность специфична: «Когда речь заходит о женщинах в кельтском обществе, часто указывают на большую власть и свободу женщин у кельтов в отличие от других европейских народов» [Бондаренко 2015, 248]. В кельтской культуре можно встретить большое количество женщин-воительниц (например, Боудика, Картиманда и т.д.), которые сочетают в себе черты феминности и маскулинности.

Мир Нэнси, главной героини романа «Старая шутка», с самого начала представлен как женский мир, состоящий из ее тети Мэри и служанки Брайди. Однако женщины в этом мире играют «мужские» роли. Мужественной женщиной в романе «Старая шутка» является, например, Мэри, которая не только взяла на себя ответственность за дом и семью, но и присваивает себе мужскую модель поведения (водит автомобиль, делает ставки на скачках и т.д.). Брайди, несмотря на, казалось бы, свой низкий социальный статус, единственный человек в доме, имеющий свою политическую позицию: «Я республиканка» [Джонстон 1983, 236]. Наделение этой героини патриотическими чувствами может быть связано с тем, что в ирландской литературной традиции часто национальный вопрос связан с социальной проблематикой.

Мужчины же, связанные с семьей Нэнси, представлены как слабые, лишенные силы. Дед Нэнси, прикованный к инвалидному креслу, теряет остатки рассудка, дядя Гэбриэл погиб на войне, Гарри, в которого, как ей кажется, влюблена Нэнси, вернувшись с войны, готов работать обычным клерком, что не соответствует романтическим идеалам героини. По мнению Джонстон, основной причиной их травмированности (как в прямом, так и в переносном плане) оказывается война: «Мне кажется, на земле всегда была война. Думаю, и через сорок лет будет примерно то же самое, хоть люди и говорят обратное. Даже из нашей маленькой деревушки сколько народу убито» [Джонстон 1983, 164]. Мужественные женщины и женственные мужчины становятся своего рода «особой приметой» гендерной картины мира Ирландии у Д. Джонстон.

В романе «Далеко ли до Вавилона?» автор внешне деконструирует традиционную гендерную модель о феминной Ирландии и маскулиной Великобритании на уровне персонажей, но идеологически она сохраняется.

Воплощением Великобритании в романе становится мать Александра. Как и Мэри из «Старой шутки», она присваивает себе мужские функции: требует полного покорения от мужчин, реализуя таким образом колонизаторскую модель поведения. Она не только запрещает своему сыну дружить с Джерри из-за его происхождения, но и становится инициатором его отправления на войну: «И вы прекрасно знаете, что это его долг. <...>

Почему все другие должны, а он нет?» [Джонстон 1983, 55]. Для нее долг и стремление продемонстрировать свою силу оказываются важнее жизни сына.

Александр во многом повторяет модель поведения своего отца, признавая доминирующее положение матери. Кроме того, его отношения с Джерри можно назвать скорее любовными, чем чисто дружескими, что еще раз говорит о скорее женственной природе главного героя. Джерри является единственным источником тепла и естественности в жизни Александра. С ним он может быть самим собой, не стесняясь демонстрировать свои слабости. Сам Джерри, оказавшись на войне, демонстрирует свою независимость от стереотипов «мужского» поведения: просится на работу в конюшню, хотя это воспринимается руководством как трусость, а затем отправляется на поиски отца, нарушая таким образом приказ руководства.

Стремление матери сделать из Александра «настоящего мужчину» дублируется англичанином майором Гленденнингом, который все время повторял, что «Что бы то ни было, Мур, что бы то ни было, я, по крайней мере, сделаю из вас мужчину» [Джонстон 1983, 129]. В тюрьме, вспоминая это, он многозначительно замечает: «Майор Гленденнинг меня не навещал, за что я ему благодарен. Теперь ему уже не сделать из меня мужчины, но вряд ли эта мысль потревожит его сон» [Джонстон 1983, 21].

Таким образом, двойная англо-ирландская идентичность героев как бы дублируется их гендерной двойственностью, выразителями «настоящей» ирландскости, которая не связана с открытым насилием в противодействие англичанам, в произведениях Джонстон являются персонажи с двойственной гендерной природой.

Как Нэнси, так и Александр ставятся перед нравственным выбором. Они уже не могут сохранять нейтралитет и жить в собственном замкнутом мире. Через этот выбор они приходят к своей истинной идентичности, которая противопоставляется политической. Индивидуализированная судьба героев разрушает стереотипы о поведении «настоящих» ирландских патриотов.

Образ Ирландии в романах писательницы складывается через расширение «домашнего» пространства во внешний мир, природная часть которого гармонирует с носителями национального мира, а историческая и социальная им противопоставлена. Насилие чуждо стране и ее жителям, которых отличает чувствительность и душевная хрупкость, оно разрушает счастливый микромир семьи и родины, но в то же время дает новое осознание себя и своей внутренней силы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко Г.В. Мифы и общество Древней Ирландии. М.: Языки славянской культуры, 2015. 476 с.
2. Гениева Е.Ю. «И в смерти восторжествую...» // Джонстон Дж. Далеко ли до Вавилона; Старая шутка. М.: Художественная литература, 1983. С. 3–18.
3. Дерендяева Д.Б. Национальные черты Ирландской литературы. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-irl/derendyaeva-nacionalnye-cherty.htm> (дата обращения: 07.06.2021).

lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-irl/derendyaeva-nacionalnye-cherty.htm (дата обращения: 07.06.2021).

4. Джонстон Дж. Далеко ли до Вавилона; Старая шутка / Пер. с англ. Е. Гениевой. М.: Художественная литература, 1983. 303 с.
5. Зиннатуллина З.Р. Ирландия в романе А. Мердок «Алое и зеленое» // Филология и культура. Philology and Culture. 2020. № 2(60). С. 178–183.
6. Йейтс У.Б. Ястребиный источник / Пер. с англ. Г. Кружкова. СПб.: Азбука, 2014. 316 с.
7. Саруханян А.П. Современная ирландская литература. М.: Наука, 1973. 318 с.
8. Широкова Н.С. Образы животных в кельтской религиозно-мифологической традиции. URL: <https://history.wikireading.ru/165619> (дата обращения: 07.06.2021).
9. Cullingford E.B. ‘Thinking of Her... as... Ireland’: Yeats, Pearse and Heaney // Textual Practice. 1990. № 4(1). P. 1–21.
10. Ingman H. Nation and Gender in Jennifer Johnston: A Kristevan Reading // Irish University Review. 2005. № 35(2). P. 334–348.
11. Johnston J. Fool’s Sanctuary. London: Hamish Hamilton, 1987. 132 p.
12. Norris C. The Big House: Space, Place, and Identity in Irish Fiction // New Hibernia Review. 2004. № 8(1). P. 107–121.
13. Rosslyn F. The Importance of Being Irish: Jennifer Johnston // The Cambridge Quarterly. 2003. № 32(3). P. 239–249.
14. Scheible E. The Domestic Interior, the Female Body, and the Metaphorical Irish Nation in the Works of James Joyce // Bridgewater Review. 2015. № 34(1). P. 12–15.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Cullingford E.B. ‘Thinking of Her... as... Ireland’: Yeats, Pearse and Heaney. *Textual Practice*, 1990, no. 4(1), pp. 1–21. (In English).
2. Ingman H. Nation and Gender in Jennifer Johnston: A Kristevan Reading. *Irish University Review*, 2005, no. 35(2), pp. 334–348. (In English).
3. Norris C. The Big House: Space, Place, and Identity in Irish Fiction. *New Hibernia Review*, 2004, no. 8(1), pp. 107–121. (In English).
4. Rosslyn F. The Importance of Being Irish: Jennifer Johnston. *The Cambridge Quarterly*, 2003, no. 32(3), pp. 239–249. (In English).
5. Scheible E. The Domestic Interior, the Female Body, and the Metaphorical Irish Nation in the Works of James Joyce. *Bridgewater Review*, 2015, no. 34(1), pp. 12–15. (In English).
6. Zinnatullina Z.R. Irlandiya v romane A. Merdok “Aloye i zelenoye” [Ireland in A. Merdok’s Novel “Red and Green”]. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*, 2020, no. 2(60), pp. 178–183. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Genieva E.Yu. “I v smerti vostorzhestvuyu...” [“And I Will Triumph in Death...”]. *Daleko li do Vavilona; Staraya shutka* [How Many Miles to Babylon; Old Jest]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1983, pp. 3–18. (In Russian).

(Monographs)

8. Bondarenko G.V. *Mify i obshchestvo Drevney Irlandii* [The Myths and the Society of Ancient Ireland]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2015. 476 p. (In Russian).

9. Sarukhanyan A.P. *Sovremennaya irlandskaya literatura* [Contemporary Irish Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 318 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

10. Derendyaeva D.B. *Natsional'nye cherty Irlandskoy literatury* [National Traits of Irish Literature]. Available at: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-irl/derendyaeva-natsionalnye-cherty.htm> (accessed 07.06.2021). (In Russian).

11. Shirokova N.S. *Obrazy zhivotnykh v kel'tskoy religiozno-mifologicheskoy traditsii* [Images of Animals in the Celtic Religious and Mythological Tradition]. Available at: <https://history.wikireading.ru/165619> (accessed 07.06.2021). (In Russian).

Хабибуллина Лилия Фуатовна, Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации. Научные интересы: современная британская литература, национальный миф в художественной литературе, травматический опыт в художественной литературе.

E-mail: fuatovna@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-3550-1986

Зиннатуллина Зульфия Рафисовна, Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации. Научные интересы: современная британская литература, художественная литература и национальная идентичность.

E-mail: zin-zulya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1616-9911

Liliya F. Khabibullina, Kazan (Volga Region) Federal University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of World Literature of the Institute of Philology and Intercultural Communication. Research interests: contemporary British literature, national myth in English literature, traumatic experience in modern fiction.

E-mail: fuatovna@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-3550-1986

Zulfiya R. Zinnatullina, Kazan (Volga Region) Federal University.

Candidat of Philology, Associate Professor at the Department of World Literature of the Institute of Philology and Intercultural Communication. Research interests: contemporary British literature, literature and national identity.

E-mail: zin-zulya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1616-9911

О.В. Спачиль (Краснодар)

**МАЙЛЕР УИЛКИНСОН – НОВОЕ ИМЯ
В СЕВЕРОАМЕРИКАНСКОЙ ЧЕХОВИАНЕ**

Аннотация. Статья впервые представляет российской научной общественности слависта и писателя профессора Селкирк-Колледжа из Британской Колумбии (Канада) Майлера Уилкинсона (1953–2020). Статью открывает краткий обзор литературоведческого наследия Уилкинсона. Особое внимание уделено его книге «Темное зеркало» (1996), она посвящена прочтению произведений И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и других русских мыслителей и художников слова североамериканскими интеллектуалами. По мнению автора, творческий диалог с культурой и литературой России второй половины XIX – начала XX вв. – одна из главных составляющих духовного и культурного формирования писателей США, в частности Эрнеста Хемингуэя, Генри Джеймса, Уиллы Кэсер и Шервуда Андерсона. Майлер Уилкинсон получил признание и как писатель. В 2014 году старейший литературный журнал Канады «Фиддлхед» / *The Fiddlehead* (издается университетом Нью-Брансуика с 1945 г. и определяет, кто есть кто в литературе Канады) присудил престижную двадцать третью ежегодную премию рассказу Уилкинсона «Рабская кровь». Рассказ посвящен последним часам земной жизни А.П. Чехова. В беллетризованной форме к этой теме уже обращались за рубежом Реймонд Карвер, Анри Труайя, Дональд Рейфилд, в нашей стране – Руслан Киреев. Тем не менее рассказ совершенно оригинален и заслуживает внимания. Рассказ пока еще не переведен на русский язык и все цитаты даны в переводе автора статьи. Подробное рассмотрение особенностей поэтической структуры рассказа «Рабская кровь» демонстрирует, как с помощью смены точек зрения, постмодернистского пастиша, лишённого обычной иронии и сарказма, автор создает убедительный и запоминающийся художественный образ любимого писателя. Текст рассказа буквально соткан из творческого и биографического наследия А.П. Чехова. Литературоведческие исследования по русской литературе, так же, как и художественный рассказ дают право говорить о незаурядном месте Майлера Уилкинсона в североамериканской русистике и чеховиане.

Ключевые слова: русская классическая литература; А.П. Чехов; Майлер Уилкинсон, литература Канады, неконвенциональный пастиш.

O.V. Spachil (Krasnodar)

Myler Wilkinson – A New Name in North American Chekhovian Studies

Abstract. The article presents a Slavist and writer, Professor of Selkirk College from British Columbia (Canada), Myler Wilkinson (1953–2020) to the Russian academic community. The paper starts with a brief overview of Wilkinson's literary heritage. Particular attention is paid to his book "The Dark Mirror" (1996), which is

devoted to the influence of the works of I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov and other Russian thinkers and artists of the word by North American intellectuals. According to the author, the creative dialogue with the culture and literature of Russia in the second half of the XIX – early XX centuries is one of the main components of the spiritual and cultural formation of the writers of the United States, in particular Ernest Hemingway, Henry James, Willa Cather and Sherwood Anderson. Myler Wilkinson received recognition as a writer as well. In 2014, Canada's oldest literary magazine, *The Fiddlehead* (published by the University of New Brunswick since 1945 and defines who is who in Canadian literature), awarded the prestigious twenty-third annual award to Wilkinson's short story "The Blood of Slaves". The story is dedicated to the last hours of A.P. Chekhov's life on earth. In a fictionalized form, this topic has already been addressed by Raymond Carver, Henri Troyat, and Donald Rayfield, in our country – by Ruslan Kireev. Nevertheless, the story is unique and original. The story has not been translated into Russian yet and all quotes are given in the translation of the author of the paper. A detailed examination of the peculiarities of the poetic structure of the story "The Blood of Slaves" demonstrates how, with the help of a change of points of view, a postmodern pastiche devoid of the usual irony and sarcasm, the author creates a convincing and memorable artistic image of his beloved writer. The text of the story is literally woven from the creative and biographical heritage of A.P. Chekhov. Literary studies of Russian literature, as well as the fiction story, give the right to speak about the extraordinary place of Myler Wilkinson in North American Russian and Chekhovian studies.

Key words: Russian classical literature; A.P. Chekhov; Mailer Wilkinson; Literature of Canada; Unconventional Pastish.

Признание рассказа «Рабская кровь» / "The Blood of Slaves" в 2014 г. [Wilkinson 2014] лучшим в Канаде было довольно неожиданным. Как сказал автор в одном из своих интервью, он меньше всего ожидал, что коротенький рассказ о русском писателе, умершем в 1904 г., вызовет такой интерес его современников-канадцев.

Для самого Уилкинсона выбор темы был далеко не случаен – более тридцати лет в его жизни были связаны с Россией и русской литературой. Майлер Уилкинсон многие годы преподавал в Московском университете (он один из разработчиков и преподавателей курса канадистики в МГУ), выступал как приглашенный лектор в ИМЛИ РАН А.М. Горького, в Ясной Поляне, активно участвовал в научной жизни нашей страны. В 1993 г. М. Уилкинсон получил грант Канадского бюро по международному образованию на техническое обеспечение и проведение курсов по информатике для студентов отделения «История культуры (Россия. Северная Америка)» Кубанского госуниверситета. М. Уилкинсон также прочитал цикл лекций о культуре индейцев Канады и о творчестве канадских женщин-художниц и поэтов. В 1993, 1995, 2000 гг. профессор Уилкинсон инициировал участие исследователей из университетов Британской Колумбии в «круглых столах», организованных в КубГУ центром «История культуры (Россия. Северная Америка)» (руководитель Л.П. Башмакова).

За несколько лет до своего ухода Майлер Уилкинсон написал в память о своем коллеге и друге из МГУ А.В. Ващенко, докторе филологических наук, специалисте в области мифологии народов мира и североамериканских индейцев теплые слова воспоминаний, которые ярко характеризуют и самого Уилкинсона: «Подарком Саше всем нам, путешествующим по этим краям, была Россия. Я помню поездки: в саму Москву, Сашин город; к чистым лугам Ясной Поляны; я также помню раскаленные плато Башкирии, расположенной на юге России, крутые берега Нижнего Новгорода, окаймляющие широкую Волгу – море шаманов и голубую мечту в устье Ангары; <...> Иркутск в начале мая, земля еще хрупкая от холода. Сны до сих пор проносятся перед глазами, мы ожидаем раннего поезда в Слюдянку, к озеру Байкал...» [Уилкинсон 2013, 34]. Заканчивает свою статью Уилкинсон лирическими строками стихотворения Сергея Есенина – тепло, трогательно и очень по-русски. Рассказ «Рабская кровь» Уилкинсон посвятил памяти Александра Ващенко – первого читателя, сердечного друга и наставника [An Interview 2014].

Магистерская диссертация Майлера Уилкинсона 1984 г. (по специальности англистика в университете Саймона Фрезера) [Wilkinson 1984] была посвящена изучению влияния, которое оказало творчество И.С. Тургенева на становление молодого Эрнеста Хемингуэя. Уилкинсон одним из первых обратил внимание, что именно благодаря Тургеневу, в особенности циклу рассказов «Записки охотника» и роману «Отцы и дети», будущий лауреат Нобелевской премии выработал свой уникальный стиль. Через два года появилась книга «Хемингуэй и Тургенев: природа литературного влияния» [Wilkinson 1986].

В 1996 г. в издательстве «Питер Ланг» вышла книга Уилкинсона «The Dark Mirror / Tjomnoje Zerkalo» [Wilkinson 1996]. В отличие от уже ставшего привычным социально-политического аспекта, сосредоточенного на сходстве и различии двух стран, эта книга о том источнике американской литературы, который не часто провозглашается литературоведами, но признается многими значительными американскими авторами. Диалог с культурой России (1860–1917), считает Уилкинсон, – неизменная составляющая духовного и культурного роста писателей США. Книга проникнута идеями М.М. Бахтина, ее отдельные страницы посвящены Генри Джеймсу / Henry James (1843–1916), Уилле Кэсер / Willa Cather (1873–1947), Шервуду Андерсону / Sherwood Anderson (1876–1941), Эрнесту Хемингуэю. Каждый из этих писателей интерпретировал авторов и произведения русской литературы в контексте американских реалий и традиций. Герои русской литературы, увиденные глазами писателей США, впервые собраны вместе и представлены в хорошо написанной книге.

В 2000 г. были опубликованы составленные Майлером Уилкинсоном совместно с Давидом Стуком две антологии, посвященные родному уголку Канады – Британской Колумбии. Одну из них составили путевые заметки, эссе и исторические документы под общим названием «Гений места» [Genius of Place]; вторая – «К западу от северо-запада» [West by

Northwest] – собрание короткой художественной прозы, ставшей уже классической для этой провинции Канады.

Обратимся к рассмотрению рассказа, главным героем которого является А.П. Чехов в последние часы своей земной жизни. За двенадцатью страницами рассказа – огромная эрудиция автора и полная погруженность в жизнь и произведения своего героя, сотни прочитанных писем, повестей, рассказов, пьес Чехова, воспоминаний о нем. Ткань рассказа создана из отрывков опубликованных воспоминаний О.Л. Книппер-Чеховой, записей из дневника А.С. Суворина, писем, художественных произведений А.П. Чехова. Наиболее часто мелькают строки из рассказов «Дама с собачкой», «О любви», «Душечка», «Крыжовник», «Мужики», «Учитель словесности». Имя Астрова всплывает в связи с заботой об экологии, упоминается мертвая чайка и другие вполне узнаваемые детали чеховских пьес. Первое определение подобного художественного приема, которое приходит на ум – пастиш. Однако современное использование термина в рамках постмодернизма как приема, сознательно деформирующего оригинал, иронично акцентирующего его черты или даже как некая «игровая критика», «передразнивание» [Лексикон] совершенно не соответствует духу рассказа «Кровь рабов». Если принять более ранний вариант произношения термина – «пастиччо», то и в его определении подчеркивается заложенный сатирический смысл, элемент пародирования [Головенченко 1974, 263]. Майлер Уилкинсон создает своеобразный монтаж, который логично включен в поток сознания умирающего Чехова, здесь пастиш выступает в нетрадиционной роли и вполне может быть назван неконвенциональным. Примечательна в этой связи графика рассказа – часть текста дана курсивом, некоторые цитаты из писем и произведений Чехова даны прямым текстом, но заключены в кавычки, иногда кавычки даны только с одной стороны, и цитата как бы вписывается в авторский текст. При воспроизведении цитат из рассказа мы сохраняем оригинальное написание.

В тексте используются слова на русском языке, они транслитерированы и даны латинским шрифтом. Во внутренней речи протагониста появляется слово «скучно» *skuchno*, затем оно, возникшее в памяти, перерастает в цитату из Гоголя – «*life is a dull affair, gentlemen*» [Wilkinson 2014, 8] – и тянет за собой другую цитату – из Лермонтова: «*Life's dull and sad, and there's no one to...*» [Wilkinson 2014, 8] («И скучно и грустно и некому...») – и снова цитату, только уже звучащую из уст Маши в «Трех сестрах»: «У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа!» (С. XIII, 147). (Все произведения А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений А.П. Чехова [Чехов 1974–1983]. В круглых скобках указаны С. – сочинения, П. – письма, римской цифрой – том, арабской – страница). Появление новых ассоциативных цепочек прекращается только с последним выдохом главного героя. Второе транслитерированное слово – *poshlost* «пошлость». К этому слово автор дает комментарий – «посредственность, второстепенное и фальшивое, претендующее на истинную цель людей со вкусом». Эти два основных бича русской жизни, остро волновавшие Чехова, в рассказе

связаны в пару: пошлое скучно!

Реалистичность восприятия проходящих в сознании Чехова картин поддерживается упоминаемыми в тексте рассказа впрыскиваниями камфоры и морфина – они избавляют от страданий и буквально заставляют сердце биться из последних сил. Сознание спутанно и рождает своеобразную цепь ассоциаций. Так, голос Ольги Леонардовны, которая только что смеялась над придуманным рассказом о сбежавшем поваре и напрасно ожидающих обед богатых гостей, откликается в сознании повествователя целым рядом ласковых имен, романтических прозвищ, которыми А.П. Чехов щедро осыпал свою жену: *actress, my little pony, my doggie without a tail...* («актрисуля», «лошадка», «песик», «собака бесхвостая») [Переписка 2004]. Теплые и нежные обращения в письмах к жене от 27 и 30 сентября 1903 г. («Ну, лошадка, глажу тебя, чищу, кормлю самым лучшим овсом» и «Будь здорова, моя лошадка, будь весела и кушай себе овес» (П. XI, 258, 260)) тянут за собой упоминание и лошадей, которые едят овес, и «лошадиную фамилию» – Овсов, и лошадиное здоровье Пищика из «Вишневого сада», отец которого происхождение рода Симеоновых-Пищиков вел от «той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате...» (С. XIII, 229). Жена-лошадка и лошадь Калигулы прочно связываются в сознании умирающего Чехова: «Будь здорова, лошадка. Читай пьесу, внимательно читай. В пьесе у меня тоже есть лошадь» (П. XI, 273).

Все земное бытие русского писателя, пропущенное через творческое сознание Уилкинсона, свернуто в названии рассказа – «Рабская кровь». Слова отсылают к известному отрывку из письма А.П. Чехова к А.С. Суворину от 7 января 1889 г.: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чиновничестве, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» (П. III, 133). Эти строки Уилкинсон воспринимает со многими на то основаниями как биографические и представляет жизненный путь своего героя как духовную эволюцию раба-крепостного, воспитавшего в себе свободного человека. Выражение «выдавливает по каплям раба» в русском языке сегодня стало фразеологическим оборотом. Приведенный отрывок из знаменитого письма полностью цитируется в рассказе. Рабская кровь выступает и как метафора, и в прямом значении слова как реальная, человеческая кровь. В заключительной части рассказа несущая жизнь субстанция, “like a red flower coming into bloom, the blood welled up in his throat ... for the final time” «подобно раскрывающемуся красному цветку, поднимается к

горлу» (здесь и далее перевод с английского наш – *O.C.*) и истекает в последний раз. Финал закольцован с названием и здесь стоит точка, но введенное сравнение с красным цветком размыкает финал и ведет от Чехова к другому русскому писателю – В.М. Гаршину с его «Красным цветком», «впитавшим в себя всю невинно пролитую кровь» [Гаршин]. Аллюзивная отсылка к В.М. Гаршину не случайна, Улкинсон хорошо знал отношение Чехова к таким «редким людям, как Гаршин» [Žejmo 2017]. Писателей объединяли не только сходные темы и их литературное воплощение в форме рассказов и притч [Аверин 1983], но прежде всего высочайшая степень эмпатии, человеческий талант слышать чужую боль. Вслед за Чеховым такая духовная чуткость стала называться «гаршинской закваской», именно этот дар Чехов ценил наиболее высоко [Старикова 2011; Тихомиров 2011].

Повествование в рассказе начинается с неопределенно личного “*they say*” – «говорят», затем появляется некий больной – “*a sick man*”, который возражает на утешения врача: “*says, it’s no use sir, I shall die with the spring waters*” («говорит: не поможет, с вешней водой уйду»). Здесь легко узнается отсылка к событиям марта 1897 г., когда у Чехова открылось сильное кровотечение во время обеда в Эрмитаже, и он был госпитализирован в клинику Остроумова на Девичьем поле. Чехова навещил Суворин и описал свой визит в «Дневнике»: «Больной смеется и шутит, по своему обыкновению, отхаркивая кровь в большой стакан. Но когда я сказал, что смотрел, как шел лед по Москва-реке, он изменился в лице и сказал: “разве река тронулась?” Я пожалел, что упомянул об этом. Ему, вероятно, пришло в голову, не имеет ли связь вскрывшаяся река и его кровохарканье. Несколько дней тому назад он говорил мне: “Когда мужика лечишь от чахотки, он говорит: “Не поможет. С вешней водой уйду”» [Дневник 2000, 288].

Автор ведет повествование с точки зрения главного героя – Чехова. В рассказе совмещается точка зрения протагониста-Чехова, его внутренняя речь, но совершенно естественно напрашивающееся «я» повествователя в начальных предложениях рассказа заменено на «он» и предполагает наличие еще одного опосредованного наблюдателя, который находится одновременно и внутри героя, и вне его, некое вездесущее присутствие. То, что мы иногда не употребляем термин протагонист, но называем реальное историческое лицо его собственным именем и фамилией, обусловлено филигранной точностью биографических деталей. Во всем рассказе – ни одного вымышленного факта, ни одной придуманной автором мелочи, ни одной фальшивой ноты. Часто используемые обширные цитаты из писем писателя обостряют впечатление автобиографичности повествования. Именно в этих местах текста появляется «Я» и уже почти до самого конца рассказ идет от первого лица. В заключительных абзацах повествование снова ведется от третьего лица, но сохраняется внутренняя точка зрения персонажа:

“He turned his face to the wall, and already Nikolai and Alexander, Olga, Anna, and

Lika, seemed somewhere very far behind him, growing further away. Anton Pavlovich, Anton Pav... they called, but he was no longer listening. A rattling sound like air in a rusted tap. Irritating. *Ich Sterbe*. I’m dying. Horses eat...

“And now it seemed to him that in only a few more minutes a solution would be found and a new, beautiful life would begin; but he knew very well that the end was still a long, long way away and that the most complicated and difficult part was just beginning.” And in that moment of beginnings, like a red flower coming into bloom, the blood welled up in his throat like an old friend for the final time.” [Wilkinson 2014, 18].

«Он отвернулся к стене, и уже Николай, и Александр, и Ольга, Анна, и Лика казалось остались где-то очень далеко позади, все дальше и дальше отдаваясь. Антон Павлович, Антон Пав... они звали, но он уже больше не слушал. Булькающий звук как воздух в проржавевших трубах. Раздражает. *Ich Sterbe*. Я умираю. Лошади едят...

“И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и ему [обоим] было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается”. В этот момент, когда все начиналось, подобно распускающемуся красному цветку, из горла потекла кровь, как старый друг, в последний раз».

Источники, которыми пользовался Улкинсон для создания внутренней речи своего Чехова, лежат на поверхности и вполне очевидны для знакомых с биографией и творчеством писателя. В приведенном отрывке имя «Анна» введено в ряд родных и близких Чехову людей. Это имя принадлежит героине рассказа «Дама с собачкой», откуда заимствован и взятый в кавычки отрывок. Приведем еще два примера цитат из рассказа с указаниями на источники.

“*My health is improving all the time, I wrote home to Masha, I’m getting stronger every day. Lies, suffocating, getting stronger every day*” [Wilkinson 2014, 9]. В нашем переводе этот отрывок рассказа выглядит так: «*Мое здоровье становится лучше с каждым днем, – так я написал домой Маше. Ложь, задыхаюсь, лучше с каждым днем*». Английское отглагольное существительное ‘suffocating’, после которого идет ‘getting stronger’, вполне можно перевести и как «удушье, которое становится сильнее с каждым днем». Сопоставление с письмами А.П. Чехова сестре Марии Павловне из Баденвейлера от 22 (5 июля), («я здоров, чувствую себя лучше, чем вчера»), 26 (9 июля) («здоровье мое становится все лучше, <...> дела мои по части здоровья пошли на поправку по-настоящему»), от 28 (11 июля) 1904 г. («...здесь жара наступила жестокая..., я задыхаюсь и мечтаю о том, чтобы выехать отсюда») (П. XIII, 129, 130, 132) не оставляют сомнений в их принадлежности историческому Чехову. Беллетризованная документальность прослеживается буквально в каждой строке рассказа. Приведем еще один пример: “*My dear little sperm whale, he called her, crocodile of my heart, little ginger-haired doggy, incomparable little horse, I caress you with my hooves and wave my little tail, oh doggie, doggie. She asked once if I did not like per proper name. It was only that I liked all her improper names better.*”

[Wilkinson 2014, 10]. В нашем переводе указаны все ссылки на использованные цитаты из писем: «“Кашалотик мой милый” (П. XII, 51), так он ее называл, “крокодил моего сердца” (П. IX, 111), “рыжая собака” (П. IX, 179), лошадка несравненная, “ласкаю копытцем и хвостиком помахиваю” [Переписка 2004, 289], “ах, собака, милая собака” (П. X, 101). Она как-то спросила, нравится ли мне ее собственное имя. Нравится, но неприличные имена нравятся больше». Действительно в самом начале отношений с А.П. Чеховым О.Л. Книппер подписывала свои письма Ольга, Оля, и удивлялась тому, что в своих посланиях Чехов почти никогда не называл ее по имени, предпочитая ласковые и шуточные, но иногда весьма двусмысленные прозвища – «жидовочка» (П. IX, 151), «актриска» (П. IX, 164) «жестокая, свирепая женщина», «рыжая собака» (П. IX, 178), «крокодил», «змея» и т.п. Позже Ольга Леонардовна сама приняла чеховский игривый тон и довольно изобретательно наделяла своего избранника и позже мужа прозвищами: «дусик», «дусюка», «Антонка» и подписывала свои письма «собака», «твоя собака», «твоя Книппуша» и т.д.

Талант Уилкинсона-писателя не в том, что он придумывает и приписывает своему персонажу не бывшее, а как раз в том, что подлинно буквально каждое слово. И при этом автор умело использует богатое семантическое значение английских слов и синтаксиса. Так слово ‘proper’ в словосочетании ‘proper name’ обозначает ‘имя собственное’, но взятое отдельно, а тем более в противопоставленном антониму ‘improper’ – ‘неправильный’, ‘неподходящий’, ‘неприличный’ актуализирует значения ‘приличное’, ‘подходящее’ и придает всей фразе авторскую ироничную семантику.

Фактическое время, описанное в рассказе – несколько часов до смерти определяется по воспоминаниям О.Л. Книппер, где есть, в частности такие строки: «Я сидела, прикорнувши на диване после тревоги последних дней, и от души смеялась. И в голову не могло прийти, что через несколько часов я буду стоять перед телом Чехова!» [Книппер-Чехова 1986, 631].

На момент написания рассказа были опубликованы не только уже упомянутые воспоминания О.Л. Книппер-Чеховой, но и воспоминания других свидетелей ухода Чехова – врача и двух студентов. Вряд ли мимо внимания Уилкинсона прошел вышедший в 2007 году том «Чеховианы» с обширной подборкой выдержек из писем, дневников и прессы под общим заглавием «Современники о смерти Чехова», где в частности приводятся слова доктора Швёрера, переданные по телеграфу «Новому времени»: «В час ночи он проснулся от сильного удушья, несмотря на все энергические меры, подкожные впрыскивания камфары, вдыхание кислорода и проч., Чехов скончался в 3 часа утра без агонии. Он переносил свою тяжелую болезнь, как герой; со стоическим изумительным спокойствием ожидал он смерти» [Ахметшин 2007, 538].

Итак, хронологическое время с часу ночи до трех утра расширяется в рассказе благодаря большому количеству ретроспекций и включает практически всю жизнь писателя, ее самые значимые и яркие моменты: таганрогское детство, розги патриархального отца, писательскую известность и

славу, встречи с Л.Н. Толстым, дружбу с А.С. Сувориным, несостоявшуюся любовь с Л.С. (Ликой) Мизиновой, брак с О.Л. Книппер.

На вопрос корреспондента [An Interview], почему был написан рассказ именно о Чехове, Уилкинсон дал развернутый ответ, суть которого можно свести к желанию быть причастным к Чехову, самому веселому и, возможно, самому грустному писателю в истории, войти в общение с ним. Для Уилкинсона отсутствие Чехова в жизни созвучно восклицанию, с которого начинается свое стихотворение Саша Черный: «Ах, для чего нет Чехова на свете!». Мир Чехова, начиная от лавочки в Ореанде неподалеку от Покровской церкви, заканчивая размытыми дорогами российской глубинки и флигелем в Мелихове, продолжал оставаться для Уилкинсона реальным, живет в его сознании огромным количеством цитат и деталей. Чехов – любимый писатель. Поездки по России для Уилкинсона, как это ни покажется странно, были наполнены ожиданием буквально реальной встречи с Чеховым. Исторически писатели разминулись на сто лет, но в рассказе «Рабская кровь» эта встреча, безусловно, состоялась.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин Б.В. Всеволод Гаршин // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. Л.: Наука, 1983. С. 123–142.
2. Ахметшин. Р.Б. Современники о смерти А.П. Чехова (Письма, дневники, пресса) // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 510–576.
3. Гаршин В.М. Красный цветок. URL: http://az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0040.shtml (дата обращения: 22.07.2021).
4. Головенченко А. Пастиччо // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 263.
5. Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. 670 с.
6. Книппер-Чехова О.Л. О А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва: Художественная литература, 1986. С. 612–632.
7. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.
8. Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: в 2 т. / сост., коммент. З.П. Удальцовой. М.: Искусство, 2004.
9. Старикова В.А. «Припадок» // А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. Катаев В.Б. М.: Просвещение, 2011. С. 157–158.
10. Тихомиров С.В. «Пари» // А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. Катаев В.Б. М.: Просвещение, 2011. С. 145–146.
11. Уилкинсон М. «Тихо льется с листьев кленов медь» // Мир Севера. 2013. № 5. С. 41–42.
12. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

13. An Interview with Myler Wilkinson // Fiddlehead. May 8, 2014. URL: <https://thefiddlehead.ca/content/interview-myler-wilkinson> (дата обращения 13.06.21).
14. Johnson W. Local author delves into the life of Chekhov // BC Local News. June 12, 2014. URL: <https://www.bclocalnews.com/entertainment/local-author-delves-into-the-death-of-chekhov/> (дата обращения 13.06.2021).
15. Stouck D., Wilkinson D. (eds.). *Genius of Place*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 432 p.
16. Stouck D., Wilkinson D. (eds.). *West by Northwest*. British Columbia Short Stories. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 288 p.
17. Wilkinson M. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*: thesis ... for the degree of M.A. ... Simon Fraser University, 1984. 117 p.
18. Wilkinson M. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986. 126 p.
19. Wilkinson M. *The Blood of Slaves* // *The Fiddlehead*. Spring 2014. No. 259. P. 7–18.
20. Wilkinson M. *The Dark Mirror / Tjomnoje Zerkalo: American Literary Response to Russia*. New York: Peter Lang Inc., 1996. 189 p.
21. Žejmo B. Человек «гаршинской закваски» в творчестве Антона Чехова // *Przegląd Rusycystyczny*. 2017. nr 2(158). S. 5–18.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Žejmo B. Chelovek “garshinskoy zakvaski” v tvorchestve Antona Chekhova [The Man of “Garshin Sourdough” in the Works of Anton Chekhov]. *Przegląd Rusycystyczny*, 2017, nr 2 (158), s. 5–18. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Akhmetshin R.B. *Sovremenniki o smerti A.P. Chekhova (Pis'ma, dnevniki, pressa)* [Contemporaries on the Death of A.P. Chekhov (Letters, Diaries, Press)]. *Chekhoviana. Iz veka XX v XXI: itogi i ozhidaniya* [Chekhoviana. From the 20th Century to 21st: Results and Expectations]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 510–576. (In Russian).
3. Averin B.V. Vsevolod Garshin [Vsevolod Garshin]. *Istoriya Russkoy Literatury* [History of Russian Literature]: in 4 vols. Vol. 4. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 123–142. (In Russian).
4. Golovenchenko A. Pastichcho [Pasticcio]. Timofeyev L.I., Turayev S.V. (comps., eds.). *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of Literary Terms]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1974, p. 263. (In Russian).
5. Starikova V.A. “Pripadok” [“Seizure, The”]. Katayev V.B. (comp., ed.). *A.P. Chekhov. Entsiklopediya* [A.P. Chekhov. Encyclopedia]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 2011, pp. 157–158. (In Russian).
6. Tikhomirov S.V. “Pari” [“Bet, The”]. Katayev V.B. (comp., ed.). *A.P. Chekhov. Entsiklopediya* [A.P. Chekhov. Encyclopedia]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 2011, pp. 145–146. (In Russian).



(Monographs)

7. Wilkinson M. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1986. 126 p. (In English).
8. Wilkinson M. *The Dark Mirror / Tjomnoje Zerkalo: American Literary Response to Russia*. New York, Peter Lang Inc., 1996. 189 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Wilkinson M. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*. PhD Thesis. Simon Fraser University, 1984. 117 p. (In English).

Спачиль Ольга Викторовна, Кубанский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии факультета романо-германской филологии. Научные интересы: русская и американская литература, теория литературы, переводоведение.

E-mail: spachil.olga0@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6474-5907

Olga V. Spachil, Kuban State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the English Philology Department. Research interests: Russian and American literatures, theory of literature, translation studies.

E-mail: spachil.olga0@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6474-5907

Н.Г. Владимирова (Калининград), Е.С. Куприянова (Великий Новгород)

МОРСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ ДЖ. УИНТЕРСОН «ХОЗЯЙСТВО СВЕТА»

Аннотация. В статье рассматриваются поэтологические особенности образов моря, морских обитателей, корабля в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света». Сохраняя память о приобретенных в истории литературы значениях и наполняясь новыми символическими смыслами, они участвуют в процессе трансгрессии. Роман буквально проникнут художественной образностью, связанной с морем. Вместе с интертекстуальными включениями образы морской стихии образуют особенное онейрическое пространство, типологическим признаком которого является синтез реального с ирреальным. Так, *Am Parve* – Поворотная Точка, приморский поселок Солт и морской город Бристоль описаны топографически точно и вместе с тем метафорически условно. Совокупность образов, определяемых концептом моря, играет важную роль в создании художественной антропологии и антропокосмологии, символизируя жизнь, становясь синонимом судьбы персонажей – их представлений о мире, памяти (исторической и экзистенциальной), художественно-условным аналогом постигающего мир сознания. Отмечена специализация как особенность поэтики произведения и мотивированный этим перенос акцента с темпоральной его организации на пространственную. Онейрическое пространство, определяемое морем, акцентировано интертекстуальным пересозданием легенды и рыцарского романа о Тристане и Изольде, которые в тексте романа Уинтерсон вместе с оперой Вагнера образуют палимпсестную аллюзию. Несмотря на то, что море не является в романе объектом непосредственного изображения, спектр определяемых им образов способствует расширению смысла повествования, созданию картины мира, выполняя разнообразные поэтологические функции, участвуя в организации персонажной системы, смыслового пространства текста и спациопоэтики романа.

Ключевые слова: Уинтерсон; художественная антропология; трансгрессия; море; корабль; интертекстуальность; онейрическое пространство.

N.G. Vladimirova (Kaliningrad), E.S. Kupriyanova (Veliky Novgorod)

Sea Images in Jeanette Winterson's Novel "Lighthousekeeping"

Abstract. The article examines the poetological features of marine imagery in J. Winterson's novel "Lighthousekeeping". Spatialization is noted as the feature of the work's poetics: the shift of emphasis from its temporal organization to its spatial one. Images of the sea, marine inhabitants, and a ship, preserving the memory of the meanings acquired in the history of literature and, being filled with new symbolic meanings, are included in the process of transgression. Together with intertextual inclusions, they form a kind of oneiric space, the typological feature of which is the synthesis of the

real with the unreal. So the Turning Point, the seaside village of Salt and the maritime city of Bristol are described accurately in terms of topography and at the same symbolically in terms of its metaphorical meaning. Sea images (sea, shell, seahorse, ship) play an important role in the creation of artistic anthropology and anthropocosmology, symbolizing life, becoming synonymous with the fate of characters – their ideas about the world, memory (historical and existential), an artistically symbolical analogue of the consciousness comprehending the world. The whole structure of the novel's artistic imagery is imbued with marine imagery. Intertextual re-creation in the text of Winterson's novel of the legend and the chivalric novel about Tristan and Isolde, which together with Wagner's opera form a palimpsest allusion, is also connected with oneiric space and sea images. Despite the fact that the sea and sea images are not the object of direct representation in the novel, they contribute to the expansion of the meaning of the narrative, creation of the picture of the world, perform various poetological functions, participating in the formation of the character system, semantic space of the text and spatiopoetics of the novel.

Key words: Winterson; artistic anthropology; transgression; sea; ship; intertextuality; oneiric space.

Английская проза XXI столетия демонстрирует новизну, определяемую инновациями не только в привычных категориях поэтики, но и в происходящей смене художественной парадигмы, связанной с изменениями в самих принципах создания текста. Представление о художественной реальности дополняется новыми разновидностями. Ученые отмечают: «...в современном литературоведении (и лингвистике) на отчасти устоявшиеся и в чем-то ставшими традиционными категории и понятия <...> наложилась новая система координат <...>, ведется активное исследование так называемой "дополненной реальности"» [Исаев, Владимирова 2017, 8], что затрагивает не только хронотопическую организацию текста, но и привычные темпорально-пространственные разновидности наряду с появляющимися новыми. Изменяются и сложившиеся архетипические образы (море, корабль и др.), включаясь в процесс трансгрессии.

Ж. Женетт отмечает, что литература – и вообще мысль – «выражает себя исключительно в терминах дистанции, горизонта, универсума, пейзажа, места, ландшафта, дорог и жилища; <...> язык становится пространством, для того чтобы пространство в нем, став языком, говорило и писало о себе» [Женетт 1998а, 132]. Констатируя современную тенденцию «очарованности пространством» [Женетт 1998b, 279] и его предпочтительности перед временем, известный теоретик отмечает «скорее семиологический, нежели символический характер» пространства [Женетт 1998а, 131]. С этим связано появление в тексте разновидностей так называемых «мнимых» пространств. В.Н. Топоров относит к ним сновидения, мистический транс, состояния дивинации. Аппелируя к П. Флоренскому, Ю.М. Лотман отмечает в качестве важной «возможность изображения мнимого пространства» [Лотман 2005, 443–444]. Фуко использует номинацию «другие пространства» [Фуко 2006], которые ориентируют, по за-

мечанию В.Н. Топорова на «правила <...> чтения сквозь пространственность» [Топоров 1983, 281].

Известный польский теоретик Е. Фарино дает терминологическое обоснование онейрического пространства, включая в него мифологические пространства, зеркало и другие, в том числе и водные, отражающие поверхности, различные формы интертекстуальности, так называемые «пространства-изображения» – «пространства музыки», «внутреннего мира памяти», подсознания, которые ранее считались «непространственными явлениями», а также сравнительно мало изученное пространство текста как особую разновидность спациопэтики [Фарино 2004, 376]. Г. Башляр использует определения «онирическая глубина», «онирический фон», «онейрические свойства» семиотики пространства, апеллируя к «топониму чувства и антропокосмологии» [Башляр 2004, 32, 34]. Их определяющим признаком становится неслиянность / нераздельность (М. Бахтин) художественно-реальных и ирреальных образов.

Семиотика моря и корабля имеет в английской литературе древние корни и не случайно занимает особое место в художественном сознании писателей, поскольку Англия изначально – морская держава. Джонатан Рабан заметил: «Даже самый сухопутный носитель английского языка склонен бессознательно разговаривать терминами, которые берут свое начало в море» [Raban 1993, 7].

Воссоздавая историю Лондона, П. Акرويد констатировал: «В начале было море», «...пятьдесят миллионов лет назад на месте <...> столицы действительно гуляли морские волны» [Акرويد 2009, 27]. Не удивительно, что «водная стихия и поныне напоминает о себе следами, оставленными ею на древних камнях Лондона» [Акرويد 2009, 27]. «Морской след» прочитывается не только в виде вкраплений доисторических ракушек, сохранившихся на стенах Британского музея, резиденции лорд-мэра и постаментов памятников, он оживает на страницах современной английской прозы, приобретая самые разнообразные смысловые проекции. Всеохватывающий характер морской стихии со времен кельтской старины и до современности содержит многообразие семиотических значений, пополняющихся в современной прозе новыми.

Роман «Хозяйство света» Дж. Уинтерсон с полной уверенностью можно назвать «морским» романом, его страницы буквально «пропитаны» присутствием моря. Образы водной стихии участвуют в создании художественной антропологии, определяя поэтологическую структуру произведения. Океан – образный аналог внутреннего мира персонажей: «Две Атлантики: одна за стенами маяка, другая – внутри меня», – говорит главная героиня романа [Уинтерсон 2006, 44].

Море, не являясь объектом непосредственного изображения, становится своеобразным полисемантическим онейрическим пространством, представленным в разнообразии семиологических художественных форм и функций, оно доминирует в мифологическом, шире – интертекстуальном пространстве, в пространстве памяти, видений, снов, приобретая ши-

рокий спектр смысловых значений. Обобщая, можно заметить, что оно «играет роль семиотического индикатора» [Лотман 1996, 339].

Присутствует море и в художественной реальности. С ним связаны топографически скупко обозначенные пространственные реалии романа. Основные события разворачиваются, как указывается в тексте, «на северо-западной оконечности Шотландии», в пустынной местности, которая на гэльском языке называется *Ам Парве* – «Поворотная Точка», а также в приморском поселении Солт и в морском городе Бристоль. Дж. Уинтерсон отмечает неслучайность выбора названий и имен, играющих важную роль в спациопэтике произведений: «Имена – это места, где вы делаете паузу. Это места, которые вы узнаете, места, которые сообщают вам нечто о том, где вы находитесь. Они не случайны. Будь то люди, государства или ситуации» (перевод наш – *Н.В., Е.С.*) [Tucker 2005; Winterson 2005, 5]. Топонимы описываются двойко: реалистически достоверно и метафорически-образно: родной городок Солт представляется Сильвер подобием окаменелостей, «выплюнутой морем, изгрызенной скалами, отделанной песком скорлупкой» [Уинтерсон 2006, 20]. Аналогично изображен и главный образ-символ романа – маяк у мыса Гнева, немислимый без моря и образующий с ним устойчивую оппозицию. Особую семантическую выделенность образ моря приобретает и в интердискурсивном пространстве текста в связи с дарвиновской теорией, согласно которой оно мыслится жизнепорождающей стихией.

Рассказываемые истории моряками и о моряках, связанные с перипетиями морских плаваний (сквозной лейтмотивный призыв романа: «Расскажи мне историю...» [Уинтерсон 2006, 184]), вносят в произведение присутствие морской стихии в качестве константы. Однако, как ни парадоксально, но в непосредственном сюжетном развитии произведения нет ни описания морских путешествий, ни корабля как центрального топоса сюжетобразующих событий. Нацеленность повествования на исследование ментальных процессов порождает примечательный пример трансгрессии исходных семиотических образов, предстающих в новом качестве – метафор сознания, совершающего свои мнемонические путешествия. В этой связи претерпевает изменения и хронотопическая организация произведения: акцент с темпоральных координат переносится на пространственные образы, связанные с морем и переосмысленные сознанием персонажей. Вавилон Мрак «очнулся от страшного сна и оказался в страшной яви <...>. Было рано. <...> Он пустил свое сознание в дрейф по морю и представил, будто рядом с ним лежит Молли...» (здесь и ниже выделено нами – *Н.В., Е.С.*) [Уинтерсон 2006, 93]. Когда Молли «спала или оставалась одна, а дети затихали, ее сознание морем разливалось вокруг него. Он всегда был рядом. Ориентир для ее корабля» [Уинтерсон 2006, 130].

Как и мыс Гнева, реально существующая «Поворотная точка» описана в романе топографически точно и детально: «Здесь пролив Пэтлэнд-Форт встречается с проливом Минч, на западе виднеется остров Льюис, на востоке Оркнейские острова, а к северу остается только Атлантический

океан» [Уинтерсон 2006, 29]. Вместе с тем она становится обобщенным, семантически насыщенным символом, включающим многое – человеческую судьбу, «повороты сознания», «символ Вселенной – единой безграничной системы памяти» [Уинтерсон 2006, 179, 201]. Жизнь на маяке на мысе Гнева – пространстве Поворотной точки – вырабатывает у Сильвер «Второе Зрение», размыкающее условные границы текущего момента. Второе зрение – это дар, далеко не каждому данное умение видеть прошлое, как недавнее, так и уходящее в античные гомеровские времена, а также и в будущее. Только настоящее для Сильвер – во мраке. Оно характеризуется через образность морской стихии: «Волна разбивается, подступает другая». Настоящее – между ними, оно неуловимо, «везде, как море» [Уинтерсон 2006, 70].

Море доминирует и в представлениях персонажей об антропокосмологии: «Маленьким он (Мрак – *Н.В., Е.К.*) часто воображал, что небо – это море, а звезды – огни на корабельных мачтах» [Уинтерсон 2006, 177]. После расставания с Молли Мрак видит «погасшие небеса», уподобляемые «мертвому морю» и окаменелостям.

В контексте морской образности осмыслены жизни и судьбы персонажей, создающие своеобразную картину художественной антропологии: «Моя жизнь, – говорит Сильвер, – след кораблекрушений и отплытий. Нет ни прибытий, ни пунктов назначения; есть только песчаные отмели и обломки кораблей; затем – новая лодка, новый прилив» [Уинтерсон 2006, 157]. Героиня романа задается вопросом: «...что из вашей жизни утонет в волнах, а что, словно маяк, позовет вас домой?» Море символизирует межличностные связи людей в самом широком смысле: «Все мы связаны воедино – приливами, лунным притяжением, прошлым, настоящим и будущим на изломе волны» [Уинтерсон 2006, 162].

Каждая из историй персонажей романа так или иначе связана с морем, или же осознается в метафорической образности, апеллирующей к его составляющим: «Мой отец, – рассказывает Сильвер, – вышел из моря и исчез там же. Он работал на рыбацком судне, которое нашло приют в нашей гавани однажды ночью, когда волны темным стеклом разбивались о берег. Расколовшаяся посуда выбросила его на мель, и он успел только зацепиться якорем за маму. Косяки мальков боролись за жизнь. Победила я» [Уинтерсон 2006, 17].

Море включает в роман и оппозиционную символику, связанную с угасанием жизни и смертью. «В Англии и в Ирландии море – единственный объект дикой природы, где человек еще может почувствовать себя маленьким и одиноким во всей широте Творения», – отмечает Джонатан Рабан [Raban 2005, 15]. Волны в системе своеобразной поэтики романа становятся знаком дифракции персонажа, его жизни, судьбы человека, утратившего самоидентификацию, потерявшего самого себя, ставшего чужим в собственной жизни [Уинтерсон 2006, 91]. Вспоминая Молли, Мрак говорит: «Да, нас было двое, но мы были едины. Я же расколот огромными волнами» [Уинтерсон 2006, 200].

Водораздел между прежней жизнью, наполненной любовью к Молли, и безрадостным существованием в Сольте также определяется морем. Водная граница, согласно кельтскому эпосу, отделяет земное пространство от Иномирного. Само поселение в «мертвом» городе (Сольте) с последующей вскоре женитьбой на нелюбимой женщине мыслится символически похоронами, которые добровольно совершает, наказывая себя, утративший любовь Мрак. Не случайно, начиная с момента отплытия из Бристолья, Мрак появляется только в черном. Процесс умирания души передается через метафорический образный ряд, связанный с морем.

Финал жизни Вавилона Мрака – самоубийство – мыслится как символическое «возвращение» в море, к началу бытия, к Молли: «Он был наг и хотел медленно войти в море и не вернуться. С собой он взял бы только одно – морского конька. Они поплыли назад сквозь время, сюда же, только перед Потопом» [Уинтерсон 2006, 152]. Образ моря, корреспондируясь с «текущими водами», наполняется символическим значением. Теоретик Барселонской школы Х. Кирло называет море «промежуточным и переходным посредником» между жизнью и смертью. «Таким образом, воды океана, – пишет испанский искусствовед, – воспринимаются не только как источник жизни, но также и как цель. “Возвратиться в море” означает “вернуться к матери”, то есть умереть» [Кирло 2010, 277].

Эпизод самоубийства, структурно «растянутый» в романе на несколько глав, повторно воссоздается через ощущения и мысли, фиксируемые сознанием, отправляющимся в последнее морское путешествие. Уход Мрака являет собой завершение символического круга жизни, означенного эпиграфами романа. В самое начало романа, в сильную позицию текста автор помещает два, казалось бы, взаимоисключающих эпиграфа, выделенных курсивом. В одном из интервью Дж. Уинтерсон комментирует их смысл: «Вы могли заметить, что в моем романе есть два эпиграфа. Это слова глубоко мною любимых и уважаемых писательниц – Мюриэл Спарк и Али Смит. Первый эпиграф гласит: “Помни, ты должен умереть”, а второй: “Помни, ты должен жить”. Это противоречие, на мой взгляд, и демонстрирует интенсивность подлинной жизни. Оно же говорит о том, что я делаю как писатель – я соединяю несоединимое, рассказывая истории» [Уинтерсон 2006, 13].

В целом и вся система сравнений, аналогий, семиотики, метафорики романа базируется на морской образности. Жена Мрака – «тусклая, словно день у безветренного моря» [Уинтерсон 2006, 76]. В отличие от его возлюбленной Молли О’Рурк, она представлена без имени, поскольку имя, согласно замечанию автора, обладает магической силой.

С первых страниц произведения появляется образ-символ мертвой раковины, от которой осталась лишь «выскобленная» скорлупа. Сначала он может быть прочитан как метафора Сольта – города, из которого «ушла жизнь» [Уинтерсон 2006, 40]. Этот же образный ряд используется, чтобы передать самоощущение Мрака, которого опустошают страх и ревность, когда он увидел Молли в объятиях другого мужчины: «Городок стал по-

лым, из него выскоблили жизнь. Остались ритуалы, обычаи и прошлое, но ничего больше в нем не жило» [Уинтерсон 2006, 40]. Мертвая раковина – это и окаменелость, с образом которой сопряжен научный дискурс, вводящий в роман концепцию мироустройства Чарльза Дарвина. И, наконец, образ мертвой раковины снова фиксируется сознанием Сильвер: «Отними жизнь и останется лишь скорлупка» [Уинтерсон 2006, 136]. Использованный на этот раз в расширительном контексте, образ приобретает характер комплексной метафоры, которая связывает несколько сюжетных линий: историю упадка Сольта, трагедию Мрака, личную историю Сильвер, которая из-за автоматизации маяка вторично лишается дома.

Претерпевает изменения и образ морского конька, отражая динамику внутренних переживаний Мрака. Вначале он – «хрупкий, невозможный, однако ликующий среди волн». Молли звала его «морской конек»: «Морская пещера и морской конек. Такая у них была игра. Их водная картина мира» [Уинтерсон 2006, 106]. После расставания с Молли морской конек идентифицируется с найденной в скалах окаменелостью, которую Мрак всегда носил с собой. Теперь это – символ омертвевшей души, «его символ утраченного времени» [Уинтерсон 2006, 226].

Художественное единство и смысловая многозначность романа создается не только с помощью семиотически разнообразных образов моря и связанных с ними образов обитателей морских стихий, их метафорических, символических проекций, но и лейтмотивных образов корабля, обросших за длительную историю существования в литературе разнообразием символических значений (серебряный, стеклянный или хрустальный корабль, на котором совершались морские иномирные путешествия в вечную страну Желания и Блаженства, корабль – государство [Рис, Рис 1999], церковь, мир; в «Ритуалах плаванья» У. Голдинга – это иронически сниженный синоним райского сада, театра (пространства воображения); в романе Гр. Норминтона «Корабль дураков» модернизирующий средневековый дух гротескного реализма образ корабля и др.).

Как и море, корабль, не будучи непосредственной площадкой разворачивающихся сюжетных событий, присутствует в рассказах персонажей, снах, картинах сознания, являя собой сложный семиотический образ и своеобразное онейрическое пространство. Сквозные образы моря и корабля, живущие в воображении и сознании персонажей, служат для читателя путеводной нитью в лабиринте смыслов.

В транссубверсивной художественной модели корабля сплелись во едино традиционная символика (например, мотивы путешествия по морю жизни в размышлениях Сильвер: «Моя жизнь – след кораблекрушений и отплытий. Нет ни прибытий, ни пунктов назначения; есть только песчаные отмели и обломки кораблей; затем – новая лодка, новый прилив» [Уинтерсон 2006, 157]), авторская фантазия, многочисленные аллюзии – от Ноева Ковчега («точка памяти над временем», [Уинтерсон 2006, 156]) до Летучего Голландца (вечный морской скиталец, который никогда не пристанет к берегу). Смысловая доминанта образа корабля, мерцающего сим-

волическими смыслами, аллюзивными, образными проекциями, связана и с особым восприятием времени. Свободный, жестко не детерминированный выбор даты отсчета начала повествования замыкает время на бесконечность: «...конца не бывает» [Уинтерсон 2006, 72], конца нет – «всегда виден корабль, что никогда не причалит к берегу. Но мы все равно должны видеть корабль...» [Уинтерсон 2006, 179]. Время в романе, воплощая идеи М. Планка и А. Эйнштейна («теперь время следовало понимать математически»), утрачивает линейность и стремится к одновременности бытования прошлого, настоящего и будущего. Настоящее предстает как неясный, не осмысленный сознанием разрыв в промежутке и смене набегающих волн.

Одним из важных лейтмотивных образов, играющих определяющую роль в смыслопорождении романа, является образ «корабля с кораблем внутри» – своеобразная метафора существования прошлого в настоящем: «Двести лет назад построили бриг под названием “Макклауд”, и порчи в нем было не меньше, чем парусов». «В тот день, когда его спустили на воду, все на причале увидели, как из корпуса нового корабля вырастают рваные паруса и сломанный киль старого “Макклауда”. Это корабль с кораблем внутри <...> и в штормовую ночь можно увидеть, как над верхней палубой “Макклауд” дымкой висит старый “Макклауд”» [Уинтерсон 2006, 69]. «Макклауд» становится синонимом памяти и символом прошлого, спрятанного в пространстве нового, будущего корабля [Уинтерсон 2006, 179].

В то же время образ «корабля с кораблем внутри» служит емкой метафорой раздвоенной личности, представляется наглядной «визуализацией» раздвоенного существования. Так реализуется автором одна из проекций аллонимности. Экзистенциалистская оппозиция Я – Другой обретает внутреннюю проекцию как сложный процесс перерождения души, завершающийся трансформацией Я в иного, чужого по отношению к себе прежнему.

Не случайно рассказ Пью о «Макклауде» звучит аккомпанементом к разворачивающемуся сюжету о двойной жизни Мрака (история с Прайсом), и далее «Макклауд» с рваными парусами станет символом теневой части натуры Мрака: «...всякий раз, когда они любили друг друга, <...> он вновь слышал колокол, и чуял, как скелет корабля с рваными парусами подходит все ближе» [Уинтерсон 2006, 105–106]. Образ «Макклауда» аллюзивно усиливается корреспондированностью с повестью Стивенсона о докторе Джекиле и мистере Хайде [Стивенсон 1981].

Интертекстуальность наряду с интердискурсивностью и органичным включением риторического дискурса в художественное повествование становятся у Дж. Уинтерсона характерными чертами прозы и текстового онейрического пространства. Соединяясь с морской образностью, пересоздаваемой автором, интертекстуальные включения придают ей вариативность и художественное разнообразие семиотических ракурсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акرويد П. Лондон. Биография. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009. 896 с.
2. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
3. (a) Женетт Ж. Пространство и язык // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 126–132.
4. (b) Женетт Ж. Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 278–283.
5. Исаев С.Г., Владимирова Н.Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. 482 с.
6. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: Центрполиграф, 2010. 525 с.
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
8. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2005. С. 442–444.
9. Михайлов А.Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976. С. 623–698.
10. Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе / Пер. Т. Михайловой. М.: Энигма, 1999. 480 с.
11. Стивенсон Р.Л. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1981. 494 с.
12. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
13. Уинтерсон Дж. «В основе искусства лежит оптимизм...» (Беседа с Натальей Поваляевой). URL <http://novsu.ru/file/727866> (дата обращения: 04.04.2022)
14. Уинтерсон Дж. Хозяйство света. М.: Эксмо, 2006. 320 с.
15. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
16. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления, интервью. Часть 3 / Пер. В.П. Большакова, М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
17. Raban J. *The Oxford Book of the Sea*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 544 p.
18. Tucker L. From Innocence to Experience: Louise Tucker talks to Jeanette Winterson // Winterson J. *Lighthousekeeping*. London: HarperCollins, 2004. P. 2–14.
19. Winterson J. *Lighthousekeeping*. London, New York: Harcourt, 2005. 240 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Foucault M. Drugiye prostranstva [Other Spaces]. Foucault M. *Intellektualy i vlast': Izbrannyye politicheskiye stat'i, vystupleniya, interv'yu* [Intellectuals and Power:

Selected Political Articles, Speeches, Interviews]. Part 3. Moscow, Praksis Publ., 2006, pp. 191–204. (Translated into Russian from French).

2. (a) Genette G. Prostranstvo i yazyk [Space and Language]. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 126–132. (Translated into Russian from French).

3. (b) Genette G. Literatura i prostranstvo [Literature and Space]. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 278–283. (In Russian).

4. Lotman Yu.M. K probleme prostranstvennoy semiotiki [On the Problem of Spatial Semiotics]. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, Iskusstvo – SPB Publ., 2005, pp. 442–444. (In Russian).

5. Mikhaylov A.D. Istoriya legendy o Tristane i Izol'de [History of the Legend of Tristan and Isolde]. *Legenda o Tristane i Izol'de* [The Legend of Tristan and Isolde]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 623–698. (In Russian).

6. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 227–284. (In Russian).

(Monographs)

7. Ackroyd P. *London. Biografiya* [London. Biography]. Moscow, Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy Publ., 2009. 896 p. (Translated into Russian from English).

8. Bashlyar G. *Izbrannoye: poetika prostranstva* [Selected Works: Poetics of Space]. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya Publ., 2004. 376 p. (In Russian).

9. Cirlot J. *Slovar' simvolov. 1000 statey o vazhneyshikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury, istorii* [Dictionary of Symbols. 1000 Articles about the Most Important Concepts of Religion, Literature, Architecture, History]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010. 525 p. (Translated into Russian from English).

10. Faryno J. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Studies]. St. Petersburg, Herzen University Publ., 2004. 639 p. (In Russian).

11. Isayev S.G., Vladimirova N.G. *Aktual'naya poetika: smena khudozhestvennoy paradigm* [Actual Poetics: Change of Artistic Paradigm]. Velikiy Novgorod, Jaroslav the Wise Novgorod State University Publ., 2017. 482 p. (In Russian).

12. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside the Thinking Worlds]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996, 464 p. (In Russian).

13. Raban J. *The Oxford Book of the Sea*. Oxford, Oxford University Press, 1993. 544 p. (In English).

14. Rees A., Rees B. *Naslediye kel'tov. Drevnyaya traditsiya v Irlandii i Uel'se* [Celtic Heritage. An Ancient Tradition in Ireland and Wales]. Moscow, Enigma Publ., 1999. 480 p. (Translated into Russian from English).

Владимирова Наталия Георгиевна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Доктор филологических наук, профессор; профессор Института гуманитарных наук. Область научных интересов: поэтика современной художественной литературы Великобритании, формы художественной условности.

E-mail: natv1_942@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

Куприянова Екатерина Сергеевна, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Область научных интересов: современная художественная литература Великобритании; мифопоэтика, сказочные аллюзии.

E-mail: ek-kupr@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

Nataliya G. Vladimirova, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Institute of Humanities Research. Research interests: poetics of modern fiction of Great Britain, the forms of artistic conventions.

E-mail: natv1_942@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

Ekaterina S. Kupriyanova, Jaroslav the Wise Novgorod State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: modern literature of Great Britain; mythological poetics, fairy-tale allusions.

E-mail: ek-kupr@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

ПРОЧТЕНИЯ Interpretations

В.В. Мерлин (Иерусалим, Израиль)

КОЛОДЕЦ И ВЕНОК: ПОЭТИКА ДИСКУРСИВНОГО БЕССМЕРТИЯ

Аннотация. В статье анализируется воронежское стихотворение О.Э. Мандельштама «Не мучнистой бабочкою белой...» (НМБ). В отличие от интертекстуальных и культурно-ориентированных трактовок, текст рассматривается в метапоэтическом плане – как реализация «орудийной метаморфозы», концептуально разработанной в «Разговоре о Данте». НМБ понимается как литературная адаптация причети – как самосознающий и саморезервирующий голос. Имплзивные и щелчковые артикуляции, доминирующие в тексте, символизируют смычку голоса с непоправимым онемением умершего. В то же время *i/u*-модуляция как работа фонологического «различения» локализует говорящего в пространстве языка. Похоронный обряд, изображенный в стихотворении, трактуется как «орудийный приказ» *сохрани мою речь навсегда*, редуцирующий звучащее слово к немому знаку. Волновая процессуальность беззвучного шествия отражает фонетический метаморфизм поэтической речи внутри самой поэтической речи. НМБ примыкает к советским концепциям бессмертия, подчеркивая их главное качество – телесность. Артикуляционная работа говорящего порождает фонологическое пространство языка и сохраняет себя в этом пространстве. Речевая мимика текста воспроизводит фоносемантические маркеры причети, а семиотическая трансформация поэтического дискурса становится эквивалентной жесту бессмертия.

Ключевые слова: Мандельштам; фонетика; артикуляция; причитания.

V.V. Merlin (Jerusalem, Israel)

The Well and the Wreath: Poetics of Discursive Immortality

Abstract. The paper focuses on Mandelstam's poem of Voronezh period "Ne mучnistoy babochkoy beloy" (NMB). In contrast to intertextual and cultural approaches, the author examines the text on metapoetic plane – as "instrumental metamorphoses" explored by the poet in "Razgovor o Dante". It is argued that NMB is a literary adaptation of folk lament – a self-reflexive and self-preserving voice. The poem is permeated by implosives and clicks that signify the proximity of voice to irreversible muteness of the deceased, while *i/u*-modulation performs phonological "differentiation" localizing the speaker within the space of the language. The burial rite represented in the poem is interpreted as "instrumental order" *preserve my speech forever* that reduces the sounding word to the voiceless sign. The wavering course of the silent cortege reflects phonetical metamorphoses of the poetic speech within that very speech. NMB approaches the

Soviet concepts of immortality as it perpetuates the body in its activity. The speaker's articulatory work forms the space of the language and preserves itself within that space. The speech mimics of the text reproduces the phonosemantic markers of the folk lament, while semiotic transformation of the poetical discourse becomes equivalent to the gesture of immortality.

Key words: Mandelstam; phonetics; articulation; lamentations.

Речь пойдет о воронежском стихотворении Мандельштама:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну –
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.

Возгласы темно-зеленой хвои,
С глубиной колодезной венки
Тянут жизнь и время дорогое,
Опершись на смертные станки –
Обручи краснознаменной хвои,
Азбучные, крупные венки!

Шли товарищи последнего призыва
По работе в жестких небесах,
Пронесла пехота молчаливо
Восклицанья ружей на плечах.
И зенитных тысячи орудий –
Карих то зрачков иль голубых –
Шли нестройно – люди, люди, люди, –
Кто же будет продолжать за них?
21 июля 1935 – 30 мая 1936

Книга, посвященная этому стихотворению [Левинг 2021], открывается словами Надежды Яковлевны: «Стихи для него как управлять аэропланом». Я бы хотел позаимствовать эту цитату. Если поэт – пилот своей машины, то главный вопрос не куда летит аэроплан, а как он летает. И если машина летит, пилот знает, что он делает.

«Представьте себе самолет, <...> который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина также точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью» (2, 173; ссылки на тексты Мандельштама даются с указанием тома и страниц в скобках по трехтомнику: [Мандельштам 2009–2011]).

Свободный полет возможен, если он обеспечивает сам себя. «Производство и спуск машин <...> составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность». Новая машина – это и есть летящий само-лет. Речь идет об «орудийной метаморфозе»: поэтическая речь *на полном ходу* производит свой язык – конструирует саму себя. И поскольку «язык не является чем-то звучащим» [Соссюр 1999, 119], речь себя обеззвучивает.

«Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, – абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса» (2, 155).

Если следовать этой мысли, поэтический текст сам по себе лишен интереса. Текст – это беззвучная запись немой метаморфозы, порождающей этот текст. Текст не только определенным образом сконструирован: текст несет на себе свою конструкцию: нести самого себя – это и значит лететь. Машина висит в воздухе:

И он лишь на собственной тяге
Зажмурившись, держится сам,
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам (1, 186).

Здесь нет автометаописания, поскольку описанию нечего описывать: в тексте нет ничего, что не было бы метатекстом. Орудийная метаморфоза – создающая и создающая себя речь – не в смысле перформативности, а в смысле пойэзиса – актуальной потенциальности языкового знака, обозначающего одновременно то, что он обозначает, и саму сигнификацию [Avanessian, Hennig 2018, 22]. В поэзии язык «отдыхает сам в себе, созерцает свою способность говорить» [Агамбен 2015, 71]. Как интерпретировать то, что по сути является автоинтерпретацией? По-видимому, только одним способом – не потерять интерпретацию, не отстать от скорости, с какой поэтическая речь читает свое письмо и пишет чтение.

Тянут жизнь

В контексте «Разговора о Данте» НМБ – запись орудийной метаморфозы, неотличимая от самой метаморфозы. *Мучнистая бабочка*, *мыслящее тело*, *молчаливая пехота* – превращенные и превращаемые формы. Превращение станет понятным, если признать, что в тексте пишется *музыка*: похоронную процессию сопровождает траурный марш. Нестройное шествие – визуализация фальшивящего оркестра. Музыка превращается в киноряд:



Шли нестройно люди, люди, люди.

Продолжая музыку, шествие ее обеззвучивает:

Пронесла пехота молчаливо
Восклицанья ружей на плечах.

«И стынет рожок почтальона» (1, 205): звонкость звука застыла в немом орудии так же, как зоркость зрения потонула в зрачках.

И зенитных тысячи орудий –
Карих то зрачков иль голубых...
Продолжение зорких тех двоих.

Параллельное превращение – в «Египетской марке»:

«Можно сказать и зажмурив глаза, что это поют конники. Песня качается в седлах <...>. Она плывет в уровень с зеркальными окнами бельэтажей <...> словно сама сотня плывет на диафрагме, доверяя ей больше, чем подпругам и шенкелям» (2, 302).

Песня отражается в зеркале, но отражение видимо не глазами, а слухом: зеркало встроено в песню. Это значит, что мы находимся внутри песни, или же песня – зеркало того, внутри чего мы находимся. *Можно сказать и зажмурив глаза... Зажмурившись, держится сам* – зажмурившись не от страха высоты, а сдерживая функцию органа в самом органе. Пение с закрытым ртом и зажмуренными глазами – это сновидение: песня снится самой себе. Может быть, ей снится, что она песня?

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне (1, 71).

Абхазские песни удивительно передают верховую езду <...> Бесконечная, хоровая нота – камертонное бессловесное длинное а-а-а! И на этом ровном многокопытном звуке, усевшись в нем, как в седле, плывет себе запевала, выводя озорную или печально-воинственную мелодию (2, 403).

Песня поется «верхом и на верхах» (1, 225). Казачья сотня «плывет на диафрагме» (2, 302). Певческий голос поставлен. Музыканты проносят музыку на плечах. Тогда вариант второй строфы – тоже о песне:

И морской походкой шли в покое,
На живые опершись станки,



Обручи краснознаменной хвои –
Азбучные крупные венки.

«Крупные венки, закрывая тела людей, создают “анимационный эффект самостоятельного хода венков”» [Левинг 2021, 193]. По улице, качиваясь, плывут венки. Песня качается в седлах. «Волновая процессуальность», обнаруженная в поэме Данте (2, 437), присутствует в ранних стихах Мандельштама – в танцах сновидца.

О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала.

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

Как кони медленно ступают,
Как мало в фонарях огня!
Чужие люди, верно, знают,
Куда везут они меня.

Сновидение возвращается анонимно. Отражая себя в себе, поэтическая речь отражает себя как *жизнь*, *сон* и *песню*, но в превращениях речи отражается не жизнь, не сон и не песня, а *скольжение* звука в песне:

И тихая работа серебрит
Железный плуг и песнотворца голос.

И железой поэзия в железе,
Сльзящая в родовом разрезе.

Скользящая модуляция артикулирует беззвучное шествие, точнее само это шествие есть отражение скольжения: *позвоночное – сознающее – темно-зеленой – колодезной – жизнь*. Волновая процессуальность – это и есть фонетический метаморфизм поэтической речи, отраженный самой поэтической речью. В свободе читается самодетерминация, в скольжении – тяга: «И он лишь на собственной тяге...»; «Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга».

«У меня теперь новые “у” потянуло», – говорит поэт Рудакову 30 мая 1936 г. – в день, когда была закончена работа над НМБ [Герштейн 1998, 132–133], и та же тяга присутствует в самом тексте:

Тянут жизнь и время дорогое...

Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в *улицу*, в *страну*:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою *длину*,

что соотносится с другой музыкальной транскрипцией:

Тянули жилы, жили-были,
Не жили, не были нигде,
Бетховен и Воронеж – или
Один или другой – злодей.
На базе мелких отношений
Производили глухоту
Семидесяти стульев тени
На первомайском холоду.

СтранУ, *длинУ*, *глухотУ*, *холодУ*: ударное окончание падает в рифму. Оба текста строятся как грамматическое буриме, подборка слов на *У* – как осознающая себя буква (ср. подборку слов «на шипящий»: «Любишь – не любишь, поймешь – не поймашь... / Не потому ль, как подкидыш, дрожишь»: о «школьной грамматике» Мандельштама см.: [Успенский 2014]).

По поводу другого стихотворения – «Не у меня, не у тебя – у них» (декабрь 1936 г.), Надежда Яковлевна пишет: «О.М. пересчитал, сколько раз встречаются сочетания “их” и “из”, и почему-то решил, что это влияние испанской фонетики» [Мандельштам 2006, 372–373]. Сосчитана и сама метапоэтическая формула. *У меня новые “у” потянуло*: здесь три буквы «Н», три «О» и три «У». Счет имеет смысл. Новое *У* – УНылый звук: не испанский, а вполне русский.

Как над озером круглистым
Летят лебеди гульливые
Летят гуси горделивые
Серы младенькие *утушки*...
Как спрошу бедна *горюшица*
У гусей да у лебедей
У серых *у утушок* [Причитания 1960, 303].

Я покинул кладбище *унылое*,
Но я мысль *мою* там позабыл, –
Под землею в гробу *приютилася*
И глядит на тебя, мертвый друг!
(Некрасов, «20 ноября 1861»)

Изображение траурного шествия пронизывает фонетика плача: «под-халимское» стихотворение проникает в свой предмет изнутри. НМБ – литературный вариант причети – самосознающий и саморезервирующий голос. Стихотворение родственно той разновидности плачевного жанра, которая была названа публикатором *покойнишний вой по Ленине* [Хандзинский 2021]. К причети отсылает у-монотония и серия лексических и морфологических соответствий (включая «заполнитель» -*то*: «Карих *то* зрачков иль голубых»).

По заре-*то* по вечерней
Не могла моя матушка
Не учуть да не услышати
Моего-*то* зычна голоса [Причитания 1960, 364].

Но верно и другое: стихотворение *изображает* плач, подменя акустический ряд визуальным. И если на экране немое кино, то вопрос, кого хоронят и состоялись ли похороны, теряет смысл. Похоронное шествие – отражение поэтической речи, отражающей саму себя. Стихотворение исполняет орудийный приказ *сохрани мою речь навсегда*: сохранить навсегда – это и значит похоронить.

Причеть – это не только часть похоронного обряда; обрядовое действие встроено в причеть. Фонетическая *тяга* отражает стремление голоса вытянуться в длину – «да поведти да повыступит / На широкую на улицу» [Причитания 1960, 366]. Песня открывается в публичное пространство, но открывается внутри самой песни. *У меня новые “у” потянуло*: улица тянется в звуках песни.

«В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок» (2, 190). Сказано о поэме Данте, но губная мимика присутствует и в «Новых стихах» и в Сталинской оде:

Но эти наступающие губы –
Но эти губы вводят прямо в суть
Эхшила-грузчика, Софокла-лесоруба.

Становится понятным *как* мыслящее тело превращается в *улицу, страну* – вытягивая губы. Звучащую речь продолжает *огубленное* тело.

«Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает уроки глухонемым, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятным и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью» (2, 180).

Артикулируя речь, *толковый чтец* превращает звук в фонему – бессмертную единицу языка. Артикуляция есть момент осознания – фотогра-



фия формы, консервация реального в складке виртуального. На губах речь становится видимой, а стих обнажает орудие речи – ГУБЫ:

Он так же отнесся к *бумаге*,
Как *купол* к *пустым* небесам.

И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,

Артикуляция – это и есть формообразующая тяга: несущая опора звука и смысла, не совпадающая со звуком и смыслом. «Как Слово о полку стрУна моя тУГа» (1, 202). В тяге читается *туга*, тучная печаль. Тянет унылое У – *туга ум полонила, тугою им тули затче; тугою выздоша по Руской земли: тУГая струна – ГУбная фонема.*

«Слово о полку» отзывается в переводах из Петрарки [Левинтон 2011; Мерлин 2021]. Итальянскую фонетику транслирует артикуляционная мимика: «Страданье <...> приводит к *губастому глазу* <...> Виолончельный голос *Уголино* <...> выливается из узкой щели: *Breve pertugio dentro dalla Mida* – он вызревает в коробке тюремного резонатора, – тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой» (2, 421).

Цитированная строка Данте отразилась в переводе 31 сонета Петрарки – «Исчезнувшей, как сокол после *мыта*» [Левинтон 2011, 320], но в резонансе участвуют и *немые рыбы* из того же сонета, и *мучнистая бабочка*, и *сокол в мытах* – немые и губные тела превращения. Фонетическую игру поддерживает *мука*. *Музыка* немеет силой звука. Речь становится видимой на губах. Длительность переходит в статическое усилие, а усилие принимает видимую форму. *Мысль* превращается в *музыку*, а музыка в *букву*.

Этому контексту принадлежат и *обручи краснознаменной хвои*. Обруч *стягивает*, и само это слово стоит вместо другого – КРУЧИНА:

Обручи краснознаменной хвои,
Азбучные, *крупные* венки!

На ретиво на *сердечушко*
Кладу *обручи* железные,
Скую полосы железные [Причитания 1960, 306].

При произношении гласного [у] губы сужаются. Тянуть У значит выжимать букву из звука и ужимать время в пространство. Обруч – артикулирующая себя *речь*, и так же как плач вытягивается в *Улицу*, Сталинская ода сжимается в *Уголек*: это ода, которая не была написана – письмо, свернутое в орудие письма и орудие, искрошившееся в букву текста.



Сжимаемая уголек, в котором все сошлось,
Рукою жадною одно лишь сходство клича,
Рукою хищною – ловить лишь сходства ось, –
Я уголь искрошу, ища его обличья.

Ключ к поэзии Мандельштама подобрал тот, кого поэт называл своим другом: «Стихи Мандельштама – силы необычайной. Значит, о них говорить нельзя. Их можно только произносить» [Кузин 1999, 154]. Произносить – это и значит анализировать. Произносимый текст, читатель ничего в него не привносит: текст артикулирует сам себя. Дело не в самих оральных жестах, а в том, что эти жесты отрефлектированы в тексте – как если бы «Шинель» Гоголя и статья «Как сделана “Шинель” Гоголя» были написаны одним человеком в одно время и на одной и той же бумаге. Фонетика семантически проработана. Артикуляция артикулирована. Текст произносит-производит сам себя.

Темно-зеленый / краснознаменный

Свое стихотворение автор называл «Венок». Речь идет о предмете похоронного обряда – о знаковой форме бессмертия:

Возгласы темно-зеленой хвои,
С глубиной колодезной венки.

Обручи краснознаменной хвои,
Азбучные, *крупные* венки!

Темно-зеленая хвоя приравнивается к *орденскому знаку*. Это элементарный – *азбучный* знак и символ, обладающий глубиной. В классическом дискурсе живопись понимается как немая риторика, а риторика как говорящая живопись: средством *красноречия* является цвет [Lichtenstein 1993]. В качестве траурного символа темно-зеленая хвоя эквивалентна возгласу надгробной речи, но это немой возглас. Обозначая *глубокое горе*, символ обладает *глубиной смысла*. Символ тонет в своей глубине – падает в колодец Глаза, читающего его глубину, и так же, как в глубине зрачка содержится *все* цвета, темно-зеленая хвоя *насыщена* смыслом: «Глаз превращался в хвойное мясо» (1, 202).

Траур – это театр. Похоронная причет – репрезентация самой репрезентации [Адоньева 2004, 229], и если функцию траурного символа выполняет цвет, то «смертные станки» подразумевают *станковую живопись*. На похоронах Ленина присутствует художник («Прибой у гроба»), на похоронах Андрея Белого – «гравер, друг *меднохвойных досок*»: *мелкая хвойная дрожь* (1, 150) несет озноб медных духовых.

Художник – портретист знака, при-ставленный к речи:

Кто ж без меня поймет и в звук поставит
Что смерть нашла прибежище в богине.

В звук поставлены СЛЕЗЫ.

Возгласы темно-зеленой хвои,
С глубиной колодезной венки

Текст пишет свой жанр – ПЛАЧ:

Пронесла пехота молчаливо
Восклицанья ружей на плечах.

Слезы застилают зрение. В Сталинской оде художник рисует свою модель *сквозь* слезы:

Смотри, Эсхил, как я, рисуя, плачу.

Переживание накладывается на изображение: и поскольку переживание становится видимым, переживание – часть изображения. «Горький дым ест глаза. Какой-то художник сует к огню замерзшие краски, оттаивает кисти». («Прибой у гроба»). Художник – свидетель орудийной метаморфозы: «Краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской» (2, 426).

Позвоночное / обугленное

Первое значимое слово стихотворения (и возможно самое значимое) – *мучнистой* – соотносится с началом другого стихотворения, написанного в том же месяце:

Исполню дымчатый обряд,

и еще с одним, тоже июльским:

Бежит волна – волной волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая,
Неусыпленная столица волновая,
Кривеет, мечется и роет ров в песке.
А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы.

Месяцем раньше написаны строки:

Мучным и *потным* карнавалом.
А кто с венгерской *чемчурой*
(«За Паганини длиннопалым...»).

В стихах Мандельштама нередки случаи, когда хронологически близкие тексты связывает переключка паронимов: *Эривань* и *мигрень*, *мура* и *моруха*, *кошенили* и *Джугашвили*, и, поскольку семантической ценности эта переключка не имеет, остается признать, что интертекст растет из каламбура, или что каламбур заряжен интертекстом.

В «За Паганини длиннопалым...» речь идет о скрипичной музыке, в «Бежит волна...» – о настройке радиоприемника: канючат и хнычут голоса эфира. Но как быть с *дымчатым обрядом*, где предмет изображения – немые камни (один из них, по-видимому, *галечник*)? Обряд *молчалив*, радиоволны *беззвучны*. Немое орудие скрипача – *смычок*. *Чемчура* – гремучая смесь чардаша и чехартмы – *кошачья голова во рту*. Каламбур обладает остротой: «– И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – *чехартма*, мясное. – *Черемша* вовсе не мясо, а растение вроде вашего лука». (Чехов, «Три сестры»). Жгучее кушанье *раздирает рот*, и продолжая беззвучие, голодная пучина *глохнет камень*, а голос плакальщика *захлебывается горем*. Инвариант фразеологических трансформаций – оральный жест, *смычка* говорящего с несказуемым.

И не рисую я, и не пою,
И не вожу *смычком* черногосым:
Я только в жизнь вливаюсь и люблю
Завидовать *могучим*, хитрым осам –

вливаюсь в жизнь, смакуя молчание.

Мучнистый – лексически сдвинутая транскрипция причитания, воспроизводящая фонетические маркеры этого жанра: голос *зычный*, слезы *горючие*, леса *дремучие*, сироты *горемычные*: плач – это смычка голоса с непоправимым онемением умершего [Рахимова 2010, 51]. *Мучнистый* как бесцветный – визуальный эквивалент онемения: как иначе можно *высказывать* беззвучие, если не визуальной метафорой?

О семантике орального жеста не нужно гадать. Семантика сформулирована. Форма семантики – семиотика:

«Создается странная саранчовая фонетика: <...> “Работали зубами на манер кузнечиков” <...> И еще: “Подобно тому как *голодный* с жадностью кидается на *хлеб*, один из них, навалившись на другого, впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...”» (1, 191).

Саранчовую фонетику иллюстрируют *челюсти кузнечиков* и *голод*



Уголино, то есть сама оральная жестикуляция. Обозначены два типа жестов – импловивные сочетания [нч], [мч] и щелчковые [кл], [пл]: в качестве метаязыковых маркеров импловивы и клики освоены в переводах из Пётрарки [Мерлин 2021]. Язык присасывается к нёбу и отскакивает от него. Губы слипаются и разлипаются, втягивая прослойку пустоты. Саранча *обглаживает* фонетическое мясо, оставляя *голый* фонологический костяк.

Какое отношение к саранче имеет мучнистая бабочка? Отношение, по-видимому, имеется, поскольку в тексте сочетаются те же два жеста:

Не мучнистой бабочкой белой

Позвоночное, обугленное тело

Азбучные круглые венки,

и это сочетание сквозное:

Исполню дымчатый обряд:

В опаде предо мной лежат

И янычарская пучина молодая,

Неусыщенная столица волновая

За Паганини длиннопалым

Бегут цыганскою гурьбой -

Кто с чохом – чех, кто с польским балом,

А кто с венгерской чемчурой.

«Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду <...> Тут вскрывается новая связь – еда и речь» (2, 190–191). Еда артикулирует речь. Неопределенные дескрипции *мучнистая бабочка белая, позвоночное обугленное тело, азбучные круглые венки* обозначают актуальную данность. Способ обозначения – указательный жест: присасывание и обглаживание, «максимальное прилегание и минимальное проникновение» [Реgev 2015, 23]. Артикулирующее тело бесконечно близко к означаемому, но не ближе, чем само означивание.

Я к губам подношу эту зелень –

Эту клейкую клятву листов,

Эту клятвопреступную землю –

Мать подснежников, кленов, дубков.

Погляди, как я крепну и слепну,

Подчиняясь смиренным корням,

И не слишком ли великолепно

От гремучего парка глазам?

А квакуши, как шарики ртути,

Голосами сцепляются в шар,

И становятся ветками прутья

И молочную выдумкой пар.

Стихи Мандельштама объектно ориентированы [Панова 2021, 222], но объект, на который они ориентируется, это *облако*: купы деревьев, толпы звуков, бугры голов, – множество, взятое как целое, то есть потенциально о-значаемое. Тем же способом конструируется математическое множество и так же определяется Бытие – оболочка всего, не равная ничему [Badiou 2006]. Совокупный объект не имеет имени, но может быть назван любым именем: мощность универсального множества равна полному объему говоримого.

В качестве текста *круглые венки* не сообщают ничего, кроме плеоназма, но на метатекстовом уровне *азбучные круглые венки* (вариант: *крупные*) – объект того же типа, что *копна, гумно, кошачья голова, меблированный шар, шар-голован, слово-колобок* – гаптическая вокабула и губная буква. Венок назван обручем: это оболочка пустоты. Колодезный сруб – рамка глубины. Губы артикулируют нулевой объект как тело бессмертия: «Бублик можно слопать, а дырка останется».

Люди, люди, люди

Тем не менее главный звуковой объект остается незамеченным. Слова *мучнистый, улицу, глубиной* имеют форму *бублика*. И не только эти слова: *у/и-модуляция* – сквозной мотив 1930-х гг.

И свой-то мне губы не любы –

И убийство на том же корню –

И невольно на убыль, на убыль

Равноденствие флейты клоню.

И с благодарностью улитки губ людских

Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Дрожжи мира дорогие:

Звуки, слезы и труды.

Влез бесенок в мокрой шерстке –

Ну куды ему куды?

Наушники, наушнички мои

Рояль Москвы слышали? Гули-гули

Гуди, старик, дыши сладко,
Как новгородский гость Садко.

На акустической шкале [у] – максимально низкий, [и] – максимально высокий гласный. За минимальное время происходит максимальное изменение основного тона. В терминах синергетики это *режим с обострением*. Голос скользит. Флейтист свингует. Рыданье аонид переложено на голос губной гармоник: «Губы то *ребячески выпячиваются*, то *вытягиваются в хоботок*»; «Два клоуна засели – *Бим* и *Бом* <...> / То слышится гармоника *зубная*, / То детское *молочное пьянино*». Бемольность чередуется с диезностью, лабиальность – с палатальностью. За людей продолжают губы – не как замкнутый объем, а как пластическая модуляция.

Улитки губ *людских* – мимический эквивалент *улыбки*. Там, где в текстах Мандельштама появляется слово *улыбка*, его сопровождают *i-* и *u-*лабиализация – «лисья» и «колобковая» улыбка [Мерлин 2021, 43].

Когда заулыбается дитя
С развилкой и горечи и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье.

Детская улыбка не имеет причины. Улыбка – это *forma formans*, артикуляция, артикулирующая саму артикуляцию. энергия, искривляющая пространство, и гомомотопическое преобразование, порождающее само пространство:

На *лапы* из воды поднялся материк –
Улитки рта *наплыв* и *приближенье* –
И бьет в *глаза* один атлантов миг
Под *легкий* наигрыш *хвалы* и *удивленья*.

Атланты держат на плечах землю, на которую они опираются. Материк поднимается из океана *на собственной тяге*. Большевик – самородная сила: *Пластами боли поднят большевик* (1, 307). Музыка – сомнесущая конструкция.

Артикуляция формирует смысл, но сама не имеет смысла. Губы – опора речи, но эта опора висит в воздухе. Форма не имеет другого пространства кроме пустоты, она нуждается в пустоте, чтобы быть формирующей формой. Артикуляция и пустота связаны неразрывно, как лопата и котлован в повести Платонова.

Улитка выползла, улыбка просияла,
Как два конца их радуга *связала*.

Улыбка – дуговая растяжка между двумя углами рта. Губы работают

как маятник. Непрерывное колебательное движение опирается на две переломных точки; само это движение – инскрипция крайних точек и ломаных линий,

Извилистых как честные *зигзаги*
У конькобежца в пламень голубой.

Я б *воздух* расчертил на хитрые углы
И осторожно и тревожно.

На этом фоне *работа в жестких небесах* – это графика голоса и геометрия пустого пространства. Конькобежец движется зигзагами. Поэт – *чертежник пустыни*. Морскую походку продолжает раскочка – *карих то зрачков иль голубых*. Стихотворение рождается как двойчатка – растяжка между двумя равновесными вариантами. Отсюда и два финала:

Шли нестройно – люди, люди, люди.
1. Продолженье зорких тех двоих.
2. Кто *же* будет *продолжать* за них?

Казалось бы, чтобы ответить на заданный вопрос, нужно понять, о каких двоих идет речь. Но если текст – это матрица своего понимания, то заполнение матрицы не имеет значения. Речь идет о *них – тех или иных*: Ленин и Сталин, Чкалов и Байдуков, Мандельштам и Пастернак. *Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли – все равно*.

Заменяя одну строку другой, поэт сохраняет *з/ж-*модуляцию. *Скольжение* модуляции означает выход звука в пространство зрения. *Песню-сон-жизнь* продолжает *письмо*. «Улитка *выползла*, улыбка *просияла*». Продолжая себя, звук разрывает с собой. Непрерывность двойится – фонетически и лексически. Поэтическая работа заключается в построении самого языкового пространства:

«Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалитце для амплитуд» (2, 192–193).

Соссюровский *langue* – пространство значимостей, а не значений. Колебания маятника – работа *различения*, немая борьба означающих. Но здесь есть и другое продолжение:

«Термин “инструментовка” для обозначения упорядочения качественной стороны звукового материала в поэзии должен быть признан чрезвычайно неудачным; упорядочивается, собственно, не акустическая сторона слов, но артикуляционная, двигательная <...>; Значение творящего внутреннего организма <...> максимально в лирике, где порождающее звук изнутри и чувствующее единство

своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму <...> Поэзия как бы выжимает все соки из языка» [Бахтин 1975, 46, 68].

Конструируя языковую форму, тело рождает себя как форму формы. НМБ примыкает к советским концепциям бессмертия, подчеркивая их главное качество – телесность [Гройс 2015, 9]. Бессмертие тела – в делах: не в результате работы, а в самой работе – в *продуктивном напряжении и ценностной активности* тела. Бессмертием обладает полное народное тело, орально воспроизводящее свою полноту.

Фонетическая работа стиха – практика бессмертия. Не бабочка вылупляется из куколки, а мыслящее тело вытягивается в УлицУ, странУ: губы тянут узкое [у] и растягиваются в напряженное [ы]. Трансформация имманентна: она производится губами и на губах. В сущности, это *u/i-модуляция* в качестве продуктивного напряжения тела. Инструмент модуляции – *мыслящий бессмертный рот* (1, 181). *Люди, люди, люди* – речевая работа людей, порождающая пространство языка и сохраняющая себя в этом пространстве. В качестве артикулированного слова люди – это *публика*, резонатор голоса, продолжающий работу губ.

«На амфитеатр надо смотреть не тогда, когда он пуст, а когда он наполнен людьми. Увидев себя собранным, народ должен изумиться самому себе – многоглавый, многошумный, волнующийся, – он вдруг видит себя соединенным в одно благодородное целое, слитым в одну массу, как бы в одно тело» (1, 653).

В 1930-е гг. поэт ищет пространство резонанса, соответствующее новой – фольклорной природе его стиха. Сталинскую оду он передает античному хору – *Эсхилу-грузчику, Софокла-лесорубу*, а сталинские куплеты – «комсомольцам на улице» и читает эти куплеты *людям*. Работа губ бессмертна, но бессмертие заражено тревогой. Если люди – это те, кто продолжают сами себя, то за людей не будет продолжать *никто*. Не имея опоры вне себя, машина имманентности производит пустоту. Бессмертию угрожает смертельная опасность – проснуться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Костер и рассказ. М.: Grundrisse, 2015. 192 с.
2. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб.: Издательство СПбГУ; Амфора, 2004. 312 с.
3. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
4. Герштейн Э. Мемуары. М.: Инапресс, 1998. 518 с.
5. Гройс Б. Русский космизм: биополитика бессмертия // Гройс Б. Русский космизм. Антология. М.: Ad Marginem, 2015. С. 6–29.
6. Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. СПб.: Инапресс, 1999. 776 с.

7. Левинг Ю. Поэзия в мертвой петле (Мандельштам и авиация). М.: Бослен, 2021. 224 с.

8. Левинтон Г.А. Заметки к переводам Мандельштама из Петрарки // LAUREA LORAE: Сборник памяти Ларисы Георгиевны Степановой. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 316–326.

9. Мандельштам Н.Я. Третья книга. М.: Аграф, 2006. 559 с.

10. Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.

11. Мерлин В.В. Жирная печаль и сочные двойчатки: к семантике фонетического перевода // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. XVI. М.: Флинта, 2021. С. 15–45.

12. Панова Л. Зрелый модернизм. Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие. М.: Рутения, 2021. 928 с.

13. Причитания / Сост. Б.Е. Чистова, К.Е. Чистов. Л.: Советский писатель, 1960. 434 с.

14. Рахимова Э.Г. «Туонельские свечушки»: словесная изобразительность карело-финских причитаний по покойным. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 237 с.

15. Реев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. СПб.: Транслит, 2015. 56 с.

16. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.

17. Успенский Ф.Б. Грамматика как предмет поэзии // Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд развития фундаментальных лингвистических исследований, 2014. С. 68–81.

18. Хандзинский Н. Покойнишний вой по Ленине. Тель-Авив: Бабель, 2021. 72 с.

19. Avanesian A., Hennig A. Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain. New York; London: Bloomsbury Academic, 2018. 226 p.

20. Badiou A. Being and Event. New York; London: Continuum, 2006. 526 p.

21. Lichtenstein J. The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age. Berkeley: University of California Press, 1993. 269 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creativity]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1975, pp. 6–71. (In Russian).

2. Groys B. Russkiy kosmizm: biopolitika bessmertiya [Russian Cosmism: Biopolitics of Immortality]. Groys B. *Russkiy kosmizm. Antologiya* [Russian Cosmism. Anthology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015, pp. 6–29. (In Russian).

3. Levinton G.A. Zametki k perevodam Mandel'shtama iz Petrarki [Remarks on Mandelstam's translations from Petrarch]. *LAUREA LORAE: Sbornik pamyati Larisy Georgiyevny Stepanovoy* [LAUREA LORAE: Collection in Memory of Larisa Georgievna Stepanova]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011, pp. 316–326. (In Russian).

4. Merlin V.V. Zhirnaya pechal' i sochnyye dvoychatki: k semantike foneticheskogo

perevoda [Fatty Grief and Juicy Doublings: Towards the Semantics of Phonetic Translation]. *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noye literaturovedeniye. XVI* [Literary Translation and Comparative Literature Studies. XVI]. Moscow, Flinta Publ., 2021, pp. 15–45. (In Russian).

5. Uspenskiy F.B. Grammatika kak predmet poezii [Grammar as a Subject of Poetry]. Uspenskiy F.B. *Raboty o yazyke i poetike Osipa Mandel'shtama: "Sopodchinenost' poryva i teksta"* [Works on Language and Poetics by Osip Mandel'shtam: "Subordination of Impulse and Text"]. Moscow, Foundation for the Development of Fundamental Linguistic Research Publ., 2014, pp. 68–81. (In Russian).

(Monographs)

6. Adon'yeva S.B. *Pragmatika fol'klora* [Pragmatics of Folklore]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., Amfora Publ., 2004. 312 p. (In Russian).

7. Agamben G. *Koster i rasskaz* [A Bonfire and a Tale]. Moscow, Grundrisse Publ., 2015. 192 p. (In Russian).

8. Avanesian A., Hennig A. *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*. New York; London, Bloomsbury Academic, 2018. 226 p. (In English).

9. Badiou A. *Being and Event*. New York; London, Continuum, 2006. 526 p. (In English).

10. Leving Yu. *Poeziya v mertvoy petle (Mandel'shtam i aviatsiya)* [Poetry in the Dead Loop (Mandel'shtam and Aviation)]. Moscow, Boslen Publ., 2021. 224 p. (In Russian).

11. Lichtenstein J. *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley, University of California Press, 1993. 269 p. (In English).

12. Panova L. *Zrelyy modernizm. Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova i drugiye* [Mature Modernism. Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova and Others]. Moscow, Ruteniya Publ., 2021. 928 p. (In Russian).

13. Rakhimova E.G. *"Tuonel'skiye svechushki": slovesnaya izobrazitel'nost' karelo-finskikh prichitanii po pokoynym* [Tuonel Candle-lights. The Verbal Imaginary of Karelian-Finnish Lamentations]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010. 237 p. (In Russian).

14. Regev Y. *Koinsidentologiya: kratkiy traktat o metode* [Coincidentology. A Brief Treaty on Method]. St. Petersburg, Translit Publ, 2015. 56 p. (In Russian).

15. Saussure F. *Kurs obshchey lingvistiki* [A Course in General Linguistics]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 1999. 432 p. (In Russian).

Мерлин Валерий Вольфович

Кандидат филологических наук, независимый исследователь (Иерусалим). Научные интересы: Мандельштам, теория стиха, лингвистическая поэтика, фоносемантика.

E-mail: merlinvster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9327-4101

Valeriy V. Merlin

Candidate of Philology, independent researcher. Research interests: Mandel'shtam, the theory of verse, linguistic poetics, phonosemantics.

E-mail: merlinvster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9327-4101

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

«НЕ У ТЕБЯ, НЕ У МЕНЯ – У НИХ...» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается «Не у тебя, не у меня – у них...» – одно из наиболее «темных стихотворений» позднего О.Э. Мандельштама, написанное зимой 1936 г. в Воронеже. В полемике интерпретаторов, предлагающих социально-историческое или естественнонаучное прочтение стихотворения, традиционно не учитываются его возможные литературные источники. В качестве этих источников и вместе с тем ключей к пониманию стихотворения в статье рассматриваются произведения, ассоциативно упоминаемые в нем. Это монолог Сатина из пьесы М. Горького «На дне», разговор Пьера Безухова и Андрея Болконского из третьего тома «Войны и мира», «Слово о полку Игореве», причем последнее – в общем контексте творчества О.Э. Мандельштама периода воронежской ссылки. Особое внимание уделяется связи названного стихотворения О.Э. Мандельштама со стихотворением Е.А. Боратынского «На посев леса». Пристальное внимание Мандельштама к Боратынскому, тождество стихотворных размеров, ряд прямых текстологических переключек позволяют не только убедительно объяснить появление странного в поэтическом контексте слова «хрящ», но и восстановить лежащий в его основе текстологический казус, связанный с публикацией стихотворения Боратынского его сыном. Прочтение мандельштамовского произведения на литературном фоне в значительной степени позволяет восстановить «опущенные звенья» мышления поэта и как следствие – понять стихотворение как творческую программу, реализованную далее в «Стихах о неизвестном солдате». Сущность этой программы – в отречении от индивидуального в пользу всеобщего, которое в равной мере сулит поэту славу и гибель.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам; «темное стихотворение»; «Не у тебя, не у меня – у них...»; «Слово о полку Игореве»; Е.А. Боратынский; «На посев леса».

М.М. Gelfond (Nizhny Novgorod)

“Not with You, not with Me – with Them...” by O.E. Mandel'shtam: The Reading Experience

Abstract. The article discusses one of the “darkest poems” of late O.E. Mandel'shtam entitled by the opening lines “Not with you, not with me – with them...”, written in the winter of 1936 in Voronezh. In the controversy between researchers who offer a social-historical or natural-scientific interpretation of this poem, its possible literary sources are traditionally ignored. The article considers literary works that are associatively included in the text as these missing sources and at the same time the keys to understanding the poem. This is a monologue by Satine from the play by M. Gorky's “At the Bottom”, a

conversation between Pierre Bezukhov and Andrei Bolkonsky from the third volume of “War and Peace”, and “The Word about Igor’s Regiment”, which is considered within the general context of O.E. Mandelstam’s work during the Voronezh exile. Special attention is paid to the connection of the poem by O.E. Mandelstam with the poem by E.A. Boratynsky “On sowing the forest”. Mandelstam’s close attention to Boratynsky, the identity of poetic dimensions, a few direct textual references allow not only to explain convincingly the appearance of the word “cartilage”, which is strange in the poetic context, but also to restore the underlying textual casus, associated with the publication of Boratynsky’s poem by his son. Reading Mandelstam’s work within the literary background allows to significantly restore the “omitted links” of the poet’s thinking and, as a result, to understand the poem as a creative program, implemented further in “Poems about the Unknown Soldier”. The essence of this program is the renunciation of the individual in favor of the universal, which equally promises the poet his glory and his death.

Key words: O.E. Mandelstam; the “darkest poems”; “Not with You, not with Me – with Them...”; “The Word about Igor’s Regiment”; E.A. Boratynsky; “On Sowing the Forest”.

Стихотворение Мандельштама «Не у тебя, не у меня – у них...» – далеко не самое известное из произведений поэта. Оно было написано в декабре 1936 г. и чаще всего о нем упоминают как бы вскользь, соотнося с другими произведениями последней воронежской зимы. Вместе с тем оно безусловно важно и для самого Мандельштама, и для нашего понимания поэта. Декларативность и подчеркнутая афористичность стихотворения позволяют увидеть в нем своего рода творческую программу, заявленную поэтом накануне очередного перелома его судьбы:

Не у тебя, не у меня – у них
 Вся сила окончаний родовых:
 Их воздухом поющ тростник и скважист,
 И с благодарностью улитки губ людских
 Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Нет имени у них. Войди в их хрящ –
 И будешь ты наследником их княжеств.
 И для людей, для их сердец живых,
 Блуждая в их извилинах, развивах,
 Изобразишь и наслажденья их,
 И то, что мучит их, – в приливах и отливах.
 [Мандельштам 1991, 226].
 9–27 декабря 1936. Воронеж

Как подступ к новой теме, в том числе к «Стихам о неизвестном солдате», оно было воспринято первой читательницей стихотворения – Надеждой Яковлевной. «И во “Второй тетради”, сразу с “Гудка”, возникла

тема самоутверждения поэта в поэзии. Разумом дойти до такой темы в год величайшего зажима было бы невозможно. Тема пришла сама – ведь это всегда явление, а не рациональный замысел. Вначале она звучала скрытно, пряталась за реалиями, вроде гудка, или была недосказана, как в “Не у тебя, не у меня – У них вся сила окончаний родовых...”» [Мандельштам 2014, I, 285]. Однако сам Мандельштам предложенное истолкование отверг. «“Кто это они? – спросила я, – народ?” “Ну нет, – ответил О.М. – Это было бы чересчур просто...” Значит, “они” – это нечто, существующее вне поэта, те голоса, та гармония, которую он пытается уловить внутренним слухом для людей, “для их сердец живых”» [Мандельштам 2014, I, 285].

В какой-то мере можно сказать, что последующие исследователи этого стихотворения разделились на тех, кто поддержал интерпретацию Н.Я. Мандельштам, и тех, кто в соответствии с репликой поэта начал искать иные смыслы. В числе первых был М.Л. Гаспаров, который рассмотрел стихотворение как один из шагов к еще не написанной в ту пору «Оде»: «... в строке “я узнал, он узнал, ты узнала”: в узнании и признании лица Сталина на портрете с авторским “Я” объединяются все лица глагольного спряжения. Это ощущение народа через язык, через грамматику идет от стихотворения 9–27 декабря 1936 – “Не у меня, не у тебя – у них...” <...> (Сложность, видимо, в том, что народ здесь двоится: это и предки, ставшие безымянным “хрящом”, дающим язык поэту, это и потомки, для которых говорит поэт)» [Гаспаров 2012, 137].

Мандельштамовскую версию развивает В.В. Мусатов. Согласно его интерпретации, это «стихи о связи творчества с такими глубинами жизни, которые лишены какой бы то ни было проявленности и раздельности <...>, с праосновой и праединством мировой жизни» [Мусатов 2000, 500–501]. По тому же пути – но значительно дальше – идет Ф.Б. Успенский. Он обнаруживает в стихотворении «присутствие естественнонаучной стихии» [Успенский 2016, 12] и предполагает, что «при некоторой невнимательности (как будто предвиденной поэтом) оно может быть понято в двух совершенно разных смысловых перспективах: так сказать, социально-исторической и естественнонаучной» [Успенский 2016, 12]. По его словам, «синтагмы, где упоминается *родовое, наследник княжеств*, безымянность тех, кому посвящен текст, как будто погружают слушателя в неизменный мир народной архаической традиции <...> С другой стороны, в тексте мы наблюдаем явное противопоставление загадочных *их* – роду людскому (ср. *И с благодарностью улитки губ людских / Потянут на себя их дышащую тяжесть* и далее), по крайней мере из первой строфы вроде бы следует, что *они* – это вовсе не люди. Стихотворение, тем самым, может быть прочитано <...> как гимн (беспозвоночным морским?) организмам, стоящим на предшествующих ступенях эволюционной лестницы» [Успенский 2016, 12]. Исходя из этого, исследователь объясняет появление «княжеств» сходством их с биологическими «царствами» в классификации Линнея, а родовых окончаний – с понятием рода живых организмов в биологии. По его словам, «игра с различными терминологическими рядами и различными

грамматическими возможностями местоимения позволяет заглянуть еще дальше – в стихию неоформленности и неопределенности, в мир без названий, где человеческое еще неотделимо от природного и не противопоставлено ему, в нечто более архаичное, чем архаика» [Успенский 2016, 12].

Та же идея семантического смещения – точнее, контаминации нескольких идиом – лежит в основе прочтения, предлагаемого П.Ф. Успенским и В.В. Файнберг: «Идея наследования, связанная с образом хряща, наводит на мысль, что *хрящ* может метонимически заменять *колени*, у которого, в свою очередь, есть значение ‘разветвление рода, родословного генеалогического древа’. Таким образом, выражение *войди в их хрящ* значит ‘войди в их род’, что подкрепляется лексически и семантически близким выражением *войти в состав*» [Успенский, Файнберг 2020, 204].

Каждая из приведенных интерпретаций в какой-то мере является шагом на пути разгадки мандельштамовских стихов. При этом целостный их смысл остается либо непроявленным, либо предполагает расшифровку сложного лингвистического ребуса. При том, что общий смысл стихотворения кажется интуитивно понятным, ряд вопросов, порожаемых им, требует по возможности непротиворечивого ответа. Однозначно ли, что слова «не у тебя, не у меня – у них» относятся не к людям, а к иным существам? Каким образом можно войти в хрящ? Почему необходимо сделать это, чтобы стать наследником княжеств – и каких именно княжеств?

Вероятно, при поиске ответа на эти вопросы имеет смысл обратиться к тому кругу литературных ассоциаций, которые могли быть в ту пору значимы для Мандельштама. Стихотворение отчетливо вписано в большой контекст русской и мировой литературы. Достаточно сказать, что «поющий тростник» третьей строки, конечно же, перекликается с Тютчевым (а через него и с Паскалем) – «Душа не то поет, что море, / И ропщет мыслящий тростник» // «Есть музыкальный строй в прибрежных тростниках» [Тютчев 2002, 142], а начало второй строфы «Нет имени у них...» – как с блоковским «Нет имени тебе, мой дальний...» [Блок 1997, 81] так и с пушкинским «Что в имени тебе моем? Оно умрет, как шум печальный...» [Пушкин 1948, 210]. Эти сильные отголоски чужих текстов – даже в том случае, если в стихотворении они непосредственно «не срабатывают» – дают основания прочесть неясное стихотворение на литературном фоне.

Первые две строки стихотворения подчеркнута афористичны. Это вынесенный в начало и усиленный единственной парной рифмой декларативный отказ от собственного «я» в пользу общего – родового или коллективного бытия. Природа такого отречения, да и самого метания между «я» и «мы» вполне понятна в общем контексте 1920–1930-х гг. Приведем только один пример: ищущий для себя опоры в 1917 г. Б.Л. Пастернак утверждает свое право на пролетарское сознание вопреки тем, кто себя пролетариями провозглашает: «Про родню, про моря. Про абсурд / Прозыбанья, подобного каре. / Так не мстят каторжанам. – Рубцуй! / О, не вы, это я – пролетарий» («Я их мог позабыть») [Пастернак 2003, 182]. Оценивая ситуацию задним числом, Н.Я. Мандельштам писала о том, что «потеря

“я” – не заслуга, а болезнь века» [Мандельштам 2014, II, 31]. При том, что рассуждения о необходимости самосохранения или самоотречения были своего рода общим местом, можно предположить, что у мандельштамовской формулы были два важных литературных аналога или претекста.

Первый из них – широко растиражированный к середине тридцатых годов сатинский монолог о человеке из пьесы М. Горького «На дне»: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» [Горький 1963, 139]. Очевидно, что мандельштамовская формула опровергает парадоксально-риторический ход горьковской пьесы: «Не у тебя, не у меня – у них...». Носители истины – те самые «они» – для Мандельштама действительно существуют, в их пользу он готов отказаться от рифмы как поэтического дара («вся сила окончаний родовых»), слиться с ними и растворить свое «я» в общем хоре – но в нем же и обрести тот новый голос и то новое слово, которые волнуют всех и важны для всех.

Значительно ближе, чем к горьковской декларации, мандельштамовское утверждение оказывается к одному из эпизодов «Войны и мира». Отвечая наивному в военных вопросах Пьеру и опираясь на собственный опыт Шенграбена и Аустерлица, Андрей Болконский говорит о том, что «успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции. – А от чего же? – От того чувства, которое есть во мне, в нем, – он указал на Тимохина, – в каждом солдате» [Толстой 1951, 212]. Отметим, что произносит эти слова князь Андрей («Войди в их хрящ – И будешь ты наследником их княжеств»). Разумеется, формулы соотношения «я», «ты» и «они» и в этом случае далеко не идентичны: Андрей Болконский не отказывается от своей правоты и правоты соучастника беседы, но объединяет их с правотой иной, общей, как бы растворенной в сознании каждого. В том случае, если мандельштамовское стихотворение действительно откликается на этот эпизод, важными для него оказываются не только слова князя Андрея, но и реакция на них Пьера и Тимохина, их улыбки как форма благодарности за верно понятное и высказанное чувство (очевидно, что «улитки губ людских» у Мандельштама – это тоже улыбки). Чуть раньше, чем князь Андрей произносит свой монолог, Пьер обращается к Тимохину со «снисходительно вопросительной улыбкой» [Толстой 1951, 210], а в то время, когда Андрей говорит, Тимохин смотрит на своего полкового командира «робко и беспрестанно оглядываясь», «испуганно и недоумевающая» [Толстой 1951, 211–212]. Тимохин благодарен князю Андрею за то, что тот смог выразить все, о чем он думал, но не мог претворить в слово. Безымянность же, о которой далее идет речь у Мандельштама, как бы подхватывается полусном-полуоткровением Пьера, в котором на первый план выступают странные и неведомые «они»: «Слава Богу, что этого нет больше, – подумал Пьер, опять закрываясь с головой. – О, как ужасен был страх и как позорно я отдался ему! А они... они все время, до конца были тверды, спокойны...», – подумал он. Они в понятии Пьера были солдаты – те, ко-

торые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. Они – эти странные ему неведомые они ясно и резко отделялись в его мысли от всех других мыслей» [Толстой 1951, 293]. Обращение Мандельштама к «Войне и миру» может показаться мало мотивированным (и действительно, у нас нет прямых свидетельств о перечитывании Толстого в Воронеже), но «Стихи о неизвестном солдате», которые Мандельштам начнет писать несколькими месяцами позже, – достаточно сильное свидетельство толстовского присутствия в мандельштамовских размышлениях о ходе истории.

Полусказочный сюжет об обретении наследником княжества может, разумеется, опираться отнюдь не только на роман Толстого (где условное «княжество» – семья, дом, место в истории – обретает совсем не князь Андрей, а граф Безухов). Вероятно, не менее важный источник размышлений о князе и княжестве – это «Слово о полку Игореве», по-своему подсвечивающее весь воронежский период жизни Мандельштама. По воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, «в короткий период от тридцатого года до ссылки О.М. вплотную занялся древнерусской литературой. Он собрал летописи в разных изданиях, “Слово”, конечно, которое он всегда очень любил и знал наизусть...» [Мандельштам 2014, I, 330]. Незадолго до воронежской ссылки, в декабре 1933 г. реминисценции из «Слова...» появились у Мандельштама в переводах из Петрарки «Как соловей сиротствующий славит...» и «Промчались дни мои, как бы оленей...» (вариант) [Мандельштам 1991, 360, 363], затем – в реквиеме Андрею Белому: «Меня преследуют две-три случайных фразы – / Весь день твержу: печаль моя жирна...» [Мандельштам 1991, 204]. Восходящий к «Слову о полку Игореве» образ степи как враждебного пространства, «земли незнаемой», возникает в одном из первых стихотворений «черноземного цикла» «Я живу на важных огородах...» [Мандельштам 1991, 213]. Но уже в следующем – «Я должен жить, хотя я дважды умер...» [Мандельштам 1991, 213] над ним открывается «небо, небо – твой Буонаротти!». Лежащая под «итальянским» небом воронежская степь во многом подталкивает Мандельштама к переосмыслению места ссылки; «Слово...» оказывается – хотя бы отчасти – шагом к оправданию воронежской земли. В «Стансах» «Слово о полку...» названо прямо – «Как “Слово о полку” струна моя туга» [Мандельштам 1991, 218]: принимая для себя решение «жить, дыша и большевее», Мандельштам ищет для себя ту опору, которой становится в живущий массовом сознании текст неизвестного автора – то есть тоже в каком-то смысле становится безымянным наследником княжеств. При всей пронизанности воронежской лирики Мандельштама «Словом о полку Игореве» ни в одном стихотворении, кроме «Не у тебя, не у меня – у них...» ни князь, ни княжество не называются – но и после этого стихотворения мотивы, связанные со «Словом...» уходят из лирики Мандельштама окончательно.

Не менее важным представляется нам и сюжет, стоящий за словом «хрящ» – с одной стороны, отчетливо непоэтическим, с другой – не менее отчетливо мандельштамовским. Из тридцати вхождений в поэтическом

корпусе до 1937 г. четыре приходится на Мандельштама (с такой же частотой это слово встречается еще и у Андрея Белого). При этом именно у Мандельштама слово полисеманлично: «хрящом» в разных контекстах может быть назван и аналог косточки («То ундервуда хрящ: скорее вырви клавиш – / И шучью косточку найдешь» [Мандельштам 1991, 113]; или в переводном тексте «Хрустит душистый рябчик и голубиный хрящ» [Мандельштам 1991, 113]), и обозначение пространства. Именно так обстоит дело в наиболее близком по времени созданию стихотворении «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...» [Мандельштам 1991, 250] – оно написано в начале 1937 г. Значение слова в разбираемом стихотворении очевидно неоднозначно: оно может предполагать и вхождение в «плоть и кровь», в скелет, в состав, принадлежащий неизвестным «им» [Успенский, Файнберг 2020, 204], и вхождение в принадлежащую опять же «им» землю. Второе – вкупе с пятистопным ямбом, которым написано стихотворение Мандельштама, – приоткрывает еще одно значимое пересечение. Речь идет о позднем, «предытоговом», стихотворении Боратынского «На посев леса», которое знаменует ситуацию, строго говоря, противоположную описанной у Мандельштама: поэт не обращается в поисках правды к неизвестным «им», а напротив, разрывает все отношения со своими читателями, предпочитая пути поэта земледельческий труд: «Ответа нет! Отвергнул струны я, / Да кряж иной мне будет плодоносен! / И вот ему несет рука моя / Зародыши елей, дубов и сосен» [Боратынский 2012, 115]. В пользу этого предположения свидетельствует и еще одна буквальная переключка: «Летел душой я к новым племенам, / Любил, ласкал их пустоцветный колос; / Я дни извел, стучась к людским сердцам, / Всех чувств благих я подавал им голос» [Боратынский 2012, 115] – «И для людей, для их сердец живых, / Блуждая в их извилинах, развивах, / Изобразишь и наслажденья их, / И то, что мучит их, – в приливах и отливах» [Мандельштам 1991, 226].

Если последнее предположение верно, то здесь мы имеем дело со своего рода историко-литературным казусом. Дело в том, что в рукописи Боратынского относительно отчетливо читается «кряж» (и начиная с двухтомника Гофмана – вплоть до новейшего академического собрания, в большинстве изданий принят этот вариант [Бодрова 2012, 116–124]). В копии же, сделанной Настасьей Львовной Боратынской, слово читалось как «хрящ» – и этот вариант вошел не только в первые посмертные публикации, но и в ряд последующих. И здесь перед исследователем неизбежно встает вопрос, в каком издании Мандельштам мог перечитывать Боратынского в Воронеже или незадолго до ссылки. В перечне книг, которые были с собой в Воронеже, составленном Надеждой Яковлевной Мандельштам, Боратынский упоминается; согласно описи книг поэта, составленных ей для Н.И. Харджиева, «всегда с собой» были «Баратынский, провинциальное изд<ание>, изд<анное> сыном, и потом новое» [Мандельштам 2017, 20]. Приведенному описанию соответствует только книга 1884 г., подготовленная сыном поэта, Николаем Евгеньевичем, и вышедшая в Казани. В стихотворении «На посев леса» там читается «кряж», и



более чем вероятно, что именно эта ошибка издателя оказалась той точкой, в которой соединились стихотворения Мандельштама и Борагынского.

Соединились – и разошлись. При всем очевидном сходстве – от редкого слова до нередкого пятистопного ямба – смыслы двух стихотворений абсолютно различны. Там, где у Борагынского шла речь об обиде на современников и как следствие – абсолютном разрыве с читателем, у Мандельштама речь идет об обретении того слова, которое действительно найдет свой отзыв. И «кряж» оказывается здесь отнюдь не «коленом», а той самой «землей», о которой незадолго до этого было сказано: «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» [Мандельштам 1991, 214].

Все приведенные параллели, возникающие при чтении ассоциации и возможные источники стихотворения – при несомненном их различии – кажется, сходятся в одном. Они фиксируют важную переломную точку, в которой совершается или категорический отказ от общего с другими людьми пути (именно об этом спорит Мандельштам с Борагынским) или, напротив, его утверждение и обретение (так происходит с Пьером и отчасти князем Андреем, так, видимо, по мысли Мандельштама, *должно* произойти – хоть и не происходит – с князем Игорем, чтобы княжество было им обретено). В декабрьском стихотворении 1936 г. Мандельштам фиксирует эту точку – и в дальнейшем она в равной мере может привести к катастрофе личного небытия «Оды» и к общей правоте жертв, погибающих «гурьбой и гуртом» («Стихи о неизвестном солдате»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. 989 с.
2. Бодрова А.С. 224. «Опять весна, опять смѣется лугь...» // Борагынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 116–124.
3. Борагынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. 608 с.
4. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. СПб.: Свое издательство, 2013. 168 с.
5. Горький М. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 16. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 448 с.
6. Мандельштам Н.Я. Собрание сочинений: в 2 т. Екатеринбург: Гонзо. 2014.
7. Мандельштам Н.Я. <Мандельштам – читатель> // Мандельштам – читатель / Читатели Мандельштама. Филологический сборник под ред. О.А. Лекманова и А.Б. Устинова. Серия «Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts». Стэнфорд: Аквилон, 2017. Т. 47. С. 15–24.
8. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М.: Терра, 1991. 599 с.
9. Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Ника-Центр; Эльга-Н, 2000. 560 с.
10. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 1. М.: Слово, 2003.



573 с.

11. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 3. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 635 с.

12. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 7. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. 380 с.

13. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 1. М.: Классика, 2002. 525 с.

14. Успенский П.Ф., Файнберг В.В. К русской речи: Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 360 с.

15. Успенский Ф.Б. «Научная поэзия» Осипа Мандельштама – 2 // Троицкий вестник. 2016. № 198. 23 февраля. С. 12–13.

REFERENCES (Articles from scientific journals)

1. Bodrova A.S. 224. “Opyat’ vesna, opyat’ smeyetsya lug...” [“It’s Spring Again, The Meadow is Laughing Again...”]. Boratynskiy E.A. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Collected Works and Letters]: in 3 vols. Vol. 3, part 1. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2012, pp. 116–124. (In Russian).
2. Mandel’shtam N.Ya. <Mandel’shtam – chitatel’> [Mandel’shtam the Reader]. O.A. Lekmanov, A.B. Ustinov (eds.). *Mandel’shtam – chitatel’ / Chitateli Mandel’shtama* [Mandel’shtam the Reader / Mandel’shtam’s Readers]. *Seriya “Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts”*. Stanford, Aquilon books Publ., 2017, vol. 47, pp. 15–24. (In Russian).

(Monographs)

3. Gasparov M.L. *O. Mandel’shtam: Grazhdanskaya lirika 1937 goda* [O. Mandel’shtam: The Civic Lyrics in 1937]. St. Petersburg, Svoye izdatel’stvo Publ., 2013. 168 p. (In Russian).
4. Musatov V.V. *Lirika Osipa Mandel’shtama* [The Poetry of Osip Mandel’shtam]. Kiev, Nika-Tsentr Publ., El’ga-N Publ., 2000. 560 p. (In Russian).
5. Uspenskiy P.F., Faynberg V.V. *K russkoy rechi: Idiomatika i semantika poeticheskogo yazyka O. Mandel’shtama*. [To Russian Speech: Idiomatics and Semantics of Poetic Language of Mandel’shtam]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2020. 360 p. (In Russian).

Гельфонд Мария Марковна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, мемуарная проза.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724



Maria M. Gelfond, National Research University Higher School of Economics.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: Russian poetry of the 19th–20th centuries, interpretation of lyrics, memoirist prose.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724



И.А. Кажарова (Нальчик)

СВЕТОТЕНЕВОЙ «РИСУНОК» В ПОЭЗИИ И.Б. КЛИШБИЕВА

Аннотация. В предлагаемой статье акцентируется вопрос о потенциале смысловых закономерностей, заключенных в светотеневой образности литературного произведения. На материале подстрочных переводов стихотворений малоизвестного автора адыгской литературы И.Б. Клишбиева исследуются различные вариации сочетаний образов тьмы и света, раскрывается их концептуальность. Прослеживается движение от визуальной контрастности образов тьмы и света на раннем этапе творчества к нарастанию психологической выразительности и символизации их в дальнейшем. Значения тьмы и света конкретизируются с точки зрения общекультурных коннотаций, в контексте этнической истории и мифопоэтики, но, главным образом, в контексте биографии художника. Поэзия И. Клишбиева насыщена образами света, их интерпретация обнаруживает ряд индивидуальных аспектов. Так, световые образы раскрываются в его стихотворениях через тесную связь с образами звуковыми. При этом звук может выступать в качестве характеристики света, либо располагаться с ним в одном образно-смысловом ряду. Активность тьмы, при том что ее вариации в рассматриваемом творчестве менее разработаны, а значения менее индивидуализированы, определяет мировоззренческий подтекст развития световых образов. Наиболее выразительным и информативным в плане отражения запечатленных в биографии поэта духовных эволюций оказывается образ бессильного света. Свет бессильный, не отражающийся, «звучащий», но «неслышимый» появляется в произведениях, которые предположительно можно отнести к раннему периоду творчества; отталкиваясь от обобщенных значений, он со временем преобразуется в устойчивый символ изображенного И. Клишбиевым мира, а шире – в символ его собственной судьбы.

Ключевые слова: свет; тьма; звук; Исмаил Клишбиев; образ; биография; мотив; коннотации.

I.A. Kazharova (Nalchik)

Light-Shadow “Drawing” in the Poetry of I.B. Klishbiev

Abstract. The proposed article focuses on the question of the potential of semantic patterns contained in the chiaroscuro imagery of a literary work. Based on the material of subscript translations of poems by the little-known author of Adyghe literature I. Klishbiev, various variations of combinations of images of darkness and light are investigated, their conceptuality is revealed. The author traces the movement from the visual contrast of images of darkness and light at the early stage of creativity to the increase of psychological expressiveness and their symbolization in the future. At the same time, the meanings of darkness and light are concretized from the point of view of general cultural connotations, in the context of ethnic history and mythopoeics,

but mainly in the context of the artist's biography. I. Klishbiev's poetry is saturated with images of light, their interpretation reveals a number of individual aspects. Thus, light images are revealed in the poems of I. Klishbiev through a close connection with sound images. In this case, the sound can act as a characteristic of light, or be located with it in the same figurative and semantic series. The activity of darkness, despite the fact that its variations in the case under consideration are less developed, and the values are less individualized, determines the ideological subtext of the development of light images. The most expressive and informative in terms of reflecting the spiritual evolutions captured in the poet's biography is the image of a powerless light. Impotent, non-reflecting, "sounding", but "inaudible" light appears in works that can presumably be attributed to the early period of creativity; starting from generalized meanings, it eventually transforms into a stable symbol of the the Klishbiev's depicted world, and more broadly – as a symbol of the poet's own fate.

Key words: light; darkness; sound; Ismail Klishbiev; image; biography; motive; connotations.

Свет и тьма как естественные и привычные человеку феномены бытия играют существенную роль в создании и восприятии произведений искусства, словесного в том числе. Поэтому мы не сильно ошибемся, сказав, что в творчестве каждого автора можно обнаружить оригинальный светотеневой «рисунки», или светотеневое решение, причем независимо от степени акцентирования им образов света и тьмы. Привлекательной для анализа их делает высокая информативность, поскольку, как замечает Ежи Фарино, «...свет и тьма, день и ночь, рассвет и вечер (равно как и другие явления) не являются носителями готовых значений. Свои значения они получают в конкретной системе как за счет актуализации накопленных культурой коннотаций, так и за счет соотношения с другими явлениями мира произведения и за счет более или менее постоянной оценочной шкалы...» [Фарино 2004, 311]. Для художника это универсалии, миновать которые невозможно, а для исследователя – информативный ракурс восприятия творчества, и дело касается не только его образного уровня. Мы полагаем, что высказывание, которое открывается за теми или иными светотеневыми предпочтениями, всегда сопряжено с духовным опытом личности. Поэзия Исмаила Батырбековича Клишбиева (1896–1974), светотеневые соотношения которой мы здесь затронем, представляет одну из малоизученных страниц адыгской литературы, оттого всякий исследовательский подступ к ней актуален. Опираясь на опубликованные сведения, мы сначала кратко осветим главные события жизни поэта – без такого предварения анализ его творчества будет поверхностным, а затем перейдем к детализации характерного для него светотеневого решения.

Чтобы в дальнейшем не было неясностей, сразу отметим, что фигурирующие в работе понятия «адыгский» (производное от эндэтнонима), «черкесский» (производное от экзэтнонима) и «кабардинский» (актуализированное в ходе территориальных преобразований советского времени) относятся к одному и тому же этносу. И еще укажем, что все поэтические

цитаты будут приводиться в нашем подстрочном переводе.

Сведения об Исмаиле Клишбиеве немногочисленны, но и этого достаточно, чтобы понять: среди адыгских интеллигентов дореволюционной поры это была личность незаурядная и хорошо известная. Очевидный довод в пользу такой характеристики – яркость его поэтического дарования. Тем не менее уже при новом строе его имя оказалось вычеркнуто из культурной истории адыгов, а затем и накрепко позабыто. «Вспомнилось» оно в 1957 г. Лингвист и педагог Хасан Эльбердов (сам прямой участник культурных поисков дореволюционного времени), однажды беседуя с молодым коллегой Зауром Налоевым об ушедшей эпохе, привел по памяти стихотворение, в котором многое – от названия до интонационного лада – было необычно, и вкратце поведал о непростой судьбе его автора, волей политических обстоятельств оказавшегося оторванным от своей малой родины. Последующие штрихи к портрету Исмаила Клишбиева, в том числе публикация в 2009 г. первого и пока что единственного сборника его стихотворных произведений, появятся главным образом стараниями З.М. Налоева.

Пожалуй, особо значимым в творческой биографии И. Клишбиева можно назвать короткое время, когда он, по завершении учебы в Кабардино-Горском реальном училище имени императора Александра III, в числе еще нескольких выпускников организывает «Кружок горской молодежи», с тем чтобы готовить к поступлению в училище детей из крестьянской среды. На этой ниве он сближается с прогрессистами из круга исламски образованной интеллигенции. Среди них уже упомянутый нами Хасан Эльбердов и Нури Цагов – активный деятель черкесской диаспоры в Турции, один из преподавателей-добровольцев, которые примерно с 1910 года стали направляться из Стамбула в Кубанскую и Терскую области и наряду с местными просветителями внесли заметный вклад в становление системы ««новометодного» черкесского образования, основанного на идеях джадидизма» [Чочиев 2015, 198]. В это время Клишбиев становится частым гостем в доме известного просветителя Адама Дымова, встречается здесь со многими деятелями так называемого «Баксанского культурного центра». Вдохновленный их идеями, особенно лекциями Нури Цагова, он пишет стихи, обменивается творческими советами с Али Шогенцуковым, будущим классиком адыгской литературы.

В революционной многоголосице, на фоне которой проходила пора взросления Клишбиева, для него, как и для его наставников, первоначально все, что провозглашается в отношении культурного подъема народов России. Он озабочен проблемами национальной письменности и истории. Но уже скоро становится очевидно, что провозглашаемое сильно расходится с действительностью, и что в этой действительности ему грозит серьезная опасность.

В 1923 г. Клишбиев был вынужден тайно покинуть родные места, «так как стал подвергаться преследованиям, обвиняемый в “пособничестве белым”» [Опрышко 2020, 82]. Он перебирается в Баку, где надеется получить



юридическое образование в вечернем институте. Надежды не оправдались по финансовым причинам, однако короткое время пребывания в институте подарило ему судьбоносное знакомство с той, что станет спутницей его жизни, Зинаидой Александровной Завельской. Вскоре они переезжают в Туапсе, «планируют сесть на иностранное судно и покинуть страну. Когда же и в этом их постигает неудача, Зинаида Александровна убеждает его, что будет лучше скрыться в Новосибирске, у ее родителей» [Клишбиев 2009, 8]. А тем временем, как уточняет О.Л. Опрышко, «на родине Клишбиева, в КБАО, где его имя будет внесено в реестр “уголовных преступников”, сведений о его местонахождении не имелось. <...> В связи с тем, что Исмаила Клишбиева разыскать не удалось, его посчитали эмигрантом, выехавшим из страны» [Опрышко 2020, 84].

Хоть и весьма далекая от его творческих тяготений, но в Новосибирске у И. Клишбиева начнется интересная, деятельная жизнь, полная трудовых достижений. Причем с особым размахом его трудовая энергия проявится в условиях начавшейся войны [Опрышко 2020, 85–86]. Однако в ноябре 1942 г. Клишбиева арестуют. Обвинен в антисоветской агитации. Осужден в феврале 1943 г. Новосибирским облсудом к 5 годам лишения свободы [Открытый лист]. Никакие попытки защитить себя не принесли результата, положение еще больше усугублялось тем, что «всплыло» его дворянское происхождение. По отбытии срока в исправительно-трудовых лагерях он еще долгое время будет находиться в гуще индустриальной жизни Новосибирска, будет востребован на значимых должностях, которые доверялись ему, вероятно, в силу прежних заслуг [Клишбиев 2009, 9; Опрышко 2020, 86].

Будучи уже на пенсии, он переедет с семьей на Кавказ, в город Орджоникидзе. После долгих колебаний. Как поясняет его супруга, «глубокая обида, незаслуженная и тем более горькая, мешала ему решиться на это. Им было поставлено условие – не обосноваться в г. Нальчике» [Клишбиев 2009, 159].

Исмаила Клишбиева не станет в 1974 г. Он будет реабилитирован в 1981 г. общими усилиями его супруги и З.М. Налоева. А его поэзия (69 архивных тетрадей на адыгском языке и 20 – на русском) начнет свой прерывистый путь к читателю лишь в годы перестройки.

Исследование поэзии И. Клишбиева осложняется тем, что большинство его произведений не датировано. Все же, опираясь на немногочисленные исключения, З.М. Налоев увидел признак, который обособил поздний период от всего написанного ранее. Дело в резкой смене эмоционально-тематических доминант, причиной чему явилось трагическое событие – смерть в 1967 г. его единственной дочери, Джаннэт: «После пережитого горя главной в поэзии Клишбиева становится окрашенная в мрачные тона философия жизни и смерти, и в семь оставшихся ему лет он посвятит ей множество произведений» [Клишбиев 2009, 10]. Зная про этот рубеж, мы получаем некоторое основание судить об эволюции интересующих нас образов.



Всматриваясь в светотеневой «рисунок» клишбиевской поэзии, мы, разумеется, будем выделять для себя не только случаи, где непосредственно названы «тьма» и «свет», хотя и таковых немало. По прочтении его сборника невозможно не заметить прежде всего довольно широкий диапазон проявлений света. Руководствуясь суждениями исследовательницы парадигм образов в русском поэтическом языке Н.В. Павлович, подобную группу образов мы будем рассматривать на основе общего семантического признака, который она удачно обозначила как «световость»: «По-видимому, все эти образы объединяет следующее. Везде речь идет о каком-нибудь свете, так сказать, “световости” (это может быть: светило, источник света – солнце, луна, отдельные звезды, созвездия, а также: поток света, световое пространство – закат, заря, поток лучей; это могут быть световые пятна, блики, отражение света в воде...)» [Павлович 2004, 49]. Закономерно, что помимо традиционных, узнаваемых воплощений тьмы и света, в поэтическом лексиконе Исмаила Клишбиева находят место и собственные, чисто авторские их интерпретации. К слову, обращает на себя внимание исламское понятие «кадар», которое пополняет перечень световых образов его поэзии. Для Клишбиева это не просто «божественная детерминированность происходящих в мире явлений, включая человеческие действия» [Тауфик, Сагадеев 1991, 125], но и «некая олицетворенная сущность. В ряде случаев она предстает во множественном числе – кадары и, судя по контексту, может быть отождествлена с ангелами, возвещающими судьбу» [Кажарова 2013, 55]. И в этой роли она светозарна: «Кадары светлые / О нас осведомлены...». Подобная трактовка тем более примечательна, что контрастирует в его поэзии с более привычными интерпретациями кадара.

Насыщенная «световость» уже заметна в раннем произведении Клишбиева. Речь о том стихотворении, которое некогда продекламировал Х. Эльбердов – «Золотая Гряда» (1917). Как следует из его комментариев, дополненных позднее З. Налоевым, образы «Золотой Гряды» возникли под впечатлением лекций по истории адыгов, прочитанных Н. Цаговым в «Кружке горской молодежи» [Эльбердов 1993, 311–312]. Известно, что стихотворение было популярно среди деятелей Баксанского культурного центра – прогрессивных религиозников, которым была близка светская культура.

«Золотая Гряда» (адыг. *Луэдыцэ*) – иносказательное название родины адыгов, Северного Кавказа. В произведении образно запечатлелись два хронологических плана их истории – пора культурного расцвета, ассоциированная с прошлым, и время упадка, очередной этап которого – наблюдаемая поэтом действительность. Сообразно этим смыслам стихотворение условно разделяется на две части. Закономерно, что такое деление опирается на образно-смысловые контрасты.

Сквозной образ, который представлен в светотеневой игре «Золотой Гряды», – стройный тополь. Первая часть произведения насыщена образами света, и этот свет связан с пространственным верхом; во второй части

доминирует тьма (или чернота), поскольку случилось, если можно так выразиться, «понижение» тополя в пространстве.

Тополь выступает в «Золотой Гряде» воплощением черкесского этноса, потому антропоморфен. Причем Клишбиев показывает его то в женском, то в мужском облике. В адыгском языке, не знающем категории рода, тополь-женщина может восприниматься непротиворечиво, но вот необходимость несколько сбивчивого перехода в мужской образ, наверное, подразумевала какое-то скрытое значение. Этого мы коснемся чуть ниже.

Итак, в первой части тополь предстает в образе стройной девушки: «На одной из дальних вершин Гряды Золотой / Величавый тополь красиво рос, / Стройной нарядной красавицей / Весь мир любовался» [«Иуэдыщэ и зы щыгу лъагэм / Зы щихушхуэ екIуу кыщыкIт, / Къудану щIэрацIэ дахэм / Дуней псори кыщыгуфIыкIт»] [Клишбиев 2009, 27]. Вертикальное пространство (дальняя вершина, устремленный ввысь тополь) развертывает соответствующие ему образы света, связанные с небом, воздухом, космосом: «Облако светлое ее шелковистых волос / Светлая луна расчесывала, / Ее грудь, лебяжьему пуху подобную, / Солнечные лучи обнимали; «Ее крона в небесном зените, / (И) белые облака ей кружевным покровом были. / Степные орлы в ней селились, (И) стоило ей качнуться, вереницами во все концы разлетались» [«Пиэ нэхууэ и данэ щхьэцхэр / Мазэ нэхум кыхурижэкт, / И бгъафэу цабэ къауцхэм / Дыгъэ бзийхэм зыкърашэкт»; «И цхьэхэр уафэгуритти, / Пиэ хужьхэр и чэсей хьархэт, / Бгъащхуэжьхэр и унэрысти, / Сысамэ, зэкIэльпыхьэрхэрт»] [Клишбиев 2009, 27]. Несложно заметить, что, принадлежа миру горнему, этот свет активно проявляется в белом цвете. Ничего непривычного в этом нет, ведь белизна и свет – понятия одного ряда. Как замечает Ян Балека, «белый цвет, свет, освещение выражают победу над давящей темнотой и несвободой» [Балека 2008, 15]. В первой части есть и образы тьмы, но количественно они заметно уступают световой группе, и семантика их позитивна, даже тогда, когда возникает сравнение с ночным мраком.

Это всего лишь два упоминания, оба касаются отбрасываемой тополем тени: «Ханы могучие, когда из сил выбивались, / В ее тени прохладной располагались»; «Подобно глубокой ночи если помрачнеет, / Золотую Гряду тенью (она) покрывала» [«Хъаныжьхэр еша-еллахэмэ, / И ныбжь жьауэм кыщетIысэхт»; «Жэц куугуэ зызэциуфIыцIэмэ, / Иуэдыщэ ныбжьыр тыридзэрт»] [Клишбиев 2009, 27]. Интересно, что своеобразный апофеоз «световости» – молния, переломившая по воле «могучего, мстительного неба» ствол стройного тополя – приходится на седьмую строфу «Золотой Гряды», завершающую ее первую часть, то есть тему прошлого. Далее уже последует череда образов, окрашенных в темные тона. Также стоит заметить, что в обрамляющую образ тополя «световость» привходит мотив связи с божественным верхом («Стройный тополь был любимым детищем бога...») [«Къудан щихур тхьэцIасэ бынти...»)], а он, в свою очередь, сочленяется с мотивом богопротивной гордыни и расплаты за нее («Но гордыня счастья разрушительница...») [«Ауэ щыкIыр насып укIыжти...»)].

Несколько отклоняясь от темы, стоит заметить, что «нрав» тополя не мог видаться Клишбиеву иным. Так, З.Ж. Кудаева обращает внимание на противоречивость мифологического символизма тополя в представлениях адыгов. Отыскивая причину, она склоняется к тому, что разнополюсные коннотации тополя обуславливаются его сакральной мощью, которая, вступая в противоречие с профанным пространством, способна выступать как губительная для человека. Но все же исходным является «...его сакральный символизм священного дерева как модели Космоса, олицетворяющего близость к божеству и само божественное начало» [Кудаева 2008, 166–167]. Особо четко конфликт профанного и сакрального просматривается в негативных коннотациях *пирамидального тополя*. Подобные коннотации, как уточняет исследователь, отражают более поздний этап развития мифопоэтических воззрений, связанный со временем распространения среди адыгов ислама. Для нас же примечательно, что лейтмотивом этих воззрений (и это отразилось в тополе Клишбиева) выступает «богоборчество» пирамидального тополя. Ведь устремляясь «на небо», тот соперничает с Аллахом; он «растет до пределов, где летают ангелы и мешает им летать» [Кудаева 2008, 166].

Во второй части «Золотой Гряды» (то есть во времени настоящем) тополь будет показан в мужском облике, а женский образ лишь промелькнет в сопоставлении нынешнего упадка и былой красоты. Метаморфозу с родовым обликом тополя Ю.М. Тхагазитов истолковывает тем, что образ дерева-женщины укоренен в мифологии адыгов: такова богиня растительности и мудрости Жиг-Гуаша, Клишбиев потому и придает тополю женскую сакральность. Но «во второй части тополь предстает существом мужского рода, ибо гордыня была присуща мужчине-воину, рыцарю, как она была присуща нартам (нарты – герои эпоса ряда народов Северного Кавказа. – И.К.), погибшим из-за нее» [Тхагазитов 1996, 113–115]. Тополь во второй части «Золотой Гряды» соотносится уже с миром дольным. Сломленный, он понуро стоит на полуобвалившемся холме: «Ныне же на вершине Золотой Гряды / Один сгорбленный тополь стоит опечаленный / Грачей незаметно появляющееся полчище / Траурные песни-плачи на нем слагает» [«НобэкIэ Иуэдыщэ щыгум / Зы щиху тхьшэ щопэзэзэх, / Вындыжьюэ къаугъыдзэ гупым / Хьэдэ гъыбзэр кыраусэх»] [Клишбиев 2009, 28]. Разумеется, тьма здесь с отрицательным подтекстом. Она транслируется через черный цвет (полчище грачей) и через звук (траурные песни-плачи, тоже ассоциированные с черным цветом). Но помимо этого тьма второй части «Золотой Гряды» – это свет не отражающийся, вернее, отнятая у тополя способность его воспринимать: «Глаза ее полустлевшие-полувыжженные / И лучи в них уже не отражаются, / Горемычная на холме, готовом обвалиться, / И ни травинки под ней не растет» [«И нэхэр ныкъуэс-ныкъуэфIици / Нэбзийхэр цIэмьдэжэгуэж, / Щхьэ мыгъуэр бгы къеухынци / Удз закъуи кыщIэмькIэж»] [Клишбиев 2009, 28]. Обратное тому, что было в первой части, «световость» второй части минимизирована. С образом света, причем бессильного, соотносятся ангелы, которые упоми-

наются в заключительной строфе. Свет при этом также оказывается связан со звуком (мольба ангелов). Но голоса ангелов не имеют силы, поскольку тополь уже не способен слышать: «Иногда лишь, моля о прощении, / Ангелы (сюда) спускаются, / Да только ничего (уж) не слышащий / Старик согбенный стоит опечаленно» [«Зэзэмьзэ тобэ кьеЫхгуэ / ТхьэЛухудхэр кьыщотЫсэх, / АрщхьэкИэ зий зэхимыху / ЛЫжь тхышэр йопэзэзэх»] [Клишбиев 2009, 28].

Свет бессильный, не отражающийся, «звучащий», но «неслышный» появляется и в других произведениях, которые предположительно можно причислить к раннему периоду. Таковы «День угасает...» и «Мудрые боги». Во всяком случае, второе наверняка из ранних, поскольку иносказательно перекликается с теми днями из жизни поэта, когда он только покинул Кабарду. Незадолго до того как тайно перебраться в Баку, он скрывался у своих друзей-наставников: Н. Цагова, А. Дымова, Х. Эльбердова, А. Шогенцукова [Клишбиев 2009, 7]. И можно предположить, что это они и есть «мудрые боги», к которым уже «нет дороги». Такая ассоциация кажется нам верной, тем более что она вполне в стиле Клишбиева, ведь и ангелы, о которых он упомянул ранее, в финале «Золотой гряды», были, согласно комментариям Х. Эльбердова [Эльбердов 1993, 315–317], никто иные, как адыгские просветители, к числу которых он отнес также своих наставников.

В стихотворении «Мудрые боги» образы тьмы и «неслышного» света вплетены в повтор, составляющий композиционную рамку: «Ночь темна совершенно / Я один совершенно. / Неведенье со мной в ладу совершенном / Я готов совершенно. // В отдалении звезды / Беззвучны, / К моим мудрым богам / Нет дороги» [«Жэщыр кЫфI дьдэщ / Си закьэу дьдэщ / БампIэр сифI дьдэщ, / Сыхьэзыр дьдэщ. // Жыжьэу вагьуэхэр / Iэуэлъауэнищ, / Си тхьэIушхэр / ЕкIуэлIапIэншэщ»] [Клишбиев 2009, 71]. Симметрично расположенные в начале и конце произведения, эти строки определяют его колорит, зрительный и эмоциональный: одиночество и неведение психологически однородны мраку ночи. Между этими отрезками, то есть в основной части стихотворения, изложена трагическая история преследований поэта и его ближнего круга. Итог и цветовая доминанта этой истории – тьма. Определенная в образе «углов-закоулков», она утверждает себя в качестве смертоносной: «По углам-закоулкам / Мы разбросаны / К смертоносной темной ночи / Подведены» [«ДурэшпIэрэшим / Дыхэгушэщ, / Ажал кЫфI жэщым / Дьбгьэдашэщ»] [Клишбиев 2009, 71]. Светотеневой рисунок этого произведения отчетлив и лаконичен: на его верхних и нижних пределах тьма и свет, но тьма «совершенна», а свет слаб и «беззвучен», в центральной же части наступает кульминация тьмы: естественным образом окрашивая физическое пространство, она противостоит естественному сгущается в мраке смерти.

Светотеневое решение упомянутого стихотворения «День угасает...» претворено таким образом, что на смену зрительным акцентам заступают звуковые акценты света и тьмы. И если градации солнечного и лунного

света воспринимаются вполне привычно, равно как и образ «тихо вздымающейся ночи», то образ звучащего, но неслышного света задерживает внимание: «Никто не слышит / Как зажигают звезды. / В дали небесной / Плачутся звезды, / О своих былых обидах, / Вызывая в сердце боль, сеструют друг другу» [«Зыми зэхимых / Вагьуэхэр зэрыпагьанэр. / Уафэм жыжьэу / Вагьуэхэр цогьынанэ, / ЯIа гукьанэр / Гур игьэузу зэраIуатылIэр»] [Клишбиев 2009, 67].

Стоит заметить, что вариации бессильного света в поэзии Клишбиева разнообразны и чаще всего переплетаются с тремя мотивами: распавшегося братства, непостижимости бытия, жизни души. Братство, дружба в его поэзии всегда связаны с образом солнца, солнечного света и звезд: «Наше солнечное сердце никак не достигнет накала / Наше братство до чего же бессильно! // Мои добрые приятели / Меня уже не признают, / В темных закоулках / Я погибаю» [«Дигу дьгьэр мыхьуу зэ гуащIэ, / Ди кьуэшыгьэр сыту IэщIэмащIэ // Сэ кьуэшыфIхэм / Самьдэж, / Дурэш кЫфIхэм / СыдокIуэдэж»] [Клишбиев 2009, 59]. Оглядываясь на прожитое, он называет друзей белыми звездами, звездами жизни [Клишбиев 2009, 82–83].

Примечательно, что в размышлениях о земном бытии и жизни души намечаются попытки не признать бессилие ассоциированного с ними света. Надличностный «сценарий» человеческого бытия видится ему в световых образах. Жизнь – «таинственный край, озаренный солнцем». Таков заглавный образ одного из стихотворений. Можно заметить, что рождение и уход человека трактуется здесь всего лишь как усиление и ослабление света: «Золотым солнцем / Мы закатываемся / Золотым солнцем воскресаем»; «Вечерней звездой / В облако уходим / Утренней звездой / Возвращаемся» [«Дыцэ дьгьэу / Дэ дыкьуохьэ, / Дыцэ дьгьэу / Дыкьохьуж»; «Пшанэ вагьуэу / Пшэм дьхохьэ, / Нэхуш вагьуэу / Дыкьосьыж»] [Клишбиев 2009, 70].

В мрачной палитре позднего стихотворения «Подобно жертвенным баранам...» (1972) есть образ души, светящей самой себе в непроглядной тьме. Этот образ упоминается мимоходом, не акцентируется, а констатируется, но внезапность его появления в пределах поступательно раскрывающейся «темы» ночи разрушает гармонию последней, создает эффект яркого светового пятна на черном фоне: «В ночи беспроглядной / Душа сама себя озаряет, / Из (недр) ночи затаенной / Скорбь струится // В той затаенной ночи / Живому видеть довелось ли? / Сквозь затаенную ту ночь / Живой увидел иной берег?» [«Жэщ кьэмынэхум / Псэр зыхопсэж, / Жэщ яушэхум / Гуауэ кьыщIож. // А жэщ щэхум / Псэур зэпхырыплъа? / А жэщ щэхум / Псэур зэпрылпъа?»] [Клишбиев 2009, 48]. Но в основном жизнь души со всей ее светоносностью и светозарностью представляется лишь частью некоего безостановочного циклического движения, при этом «циклическость перемещений души от земной поверхности ввысь и обратно больше напоминает неотвязный, повторяющийся кошмар... <...> Удел души в такой бесконечности – мучиться неведением» [Кажарова 2013, 56]: «Когда из утренней зари / Мы появлялись / Когда от вечернего зарева /

Мы спасались, / Ведали мы (о таком?) / Видалось (такое) *луне?*» [«*Нэхуц дыгъэплгым / ДыкыщыхэкIым, / Пианэ пизэплгым / ДыщыIэшIэкIым, / Дыщыгъуэза? / Мазэр хуэза?*»] [Клишбиев 2009, 57]. Ритм этого непрерывного движения может воссоздаваться через многократные повторы, в которых упоминаются свет и угасание. К примеру, фрагмент стихотворения «Беспрерывно»: «Беспрерывно / *Угасает, / Угасает. // Беспрерывно / Озаряет / Озаряет. // Исчезает, / Исчезает. / Воскресает, / Воскресает. // Беспрерывно, беспрерывно / Светит солнце, светит солнце. / Ускользает, ускользает*» [«*Зэпымычуэ / МэуфIынкIыжыр, / МэуфIынкIыжыр. // Зэпымычуэ / Къоунэхужыр, / Къоунэхужыр. // МэкIуэдыжыр, / МэкIуэдыжыр. / Къагъэхужыр, / Къагъэхужыр. // Зэпымычуэ, зэпымычуэ // Дыгъэр къопсыр, дыгъэр къопсыр / ТIэшIокIыжыр, тIэшIокIыжыр*»] [Клишбиев 2009, 96–97]. Напряженность подобного светового сценария усилена молчаливым присутствием невидимых сил. Они могут именоваться по-всякому: «кадары», «жестокий пастух», «ведущий под уздцы» или вообще никак, но их присутствие несомненно, как в стихотворении «Подобно лампочкам». Кстати, в сборнике это единственный случай, когда душа ассоциирована с искусственным светом: «Подобно *лампочкам / Нас (здесь) оставляют / Подобно лампочкам / Нас зажигают / Однажды наш свет угасает / Душа бесшумно / От нас ускользает*» [«*Уэздыгъэу / Дыкыгъанэ. / Уэздыгъэу / Дыпагъанэ. // Ди нэхур / Зэ мэуфIынкI. / Псэ щэхур / Дэ тIэшIокI*»] [Клишбиев 2009, 98].

Искусственный или естественный, свет настойчиво соотносится в поэзии Исмаила Клишбиева с человеком. Иное дело, что свет этот чаще всего ограничен, обессилен – неодолимыми обстоятельствами, присутствием высшей воли. Зная биографию Клишбиева, можно говорить о том, что бесильный свет соотносится с его опытом вынужденного молчания и крушения надежд. Однако подобное больше характерно для стихотворений, в которых герой предстает в своей единичности. Как только возникает «мы», световая образность нарастает, меняется качество света, он становится интенсивнее. Меняется и характер тьмы. Тьма в «истории о себе» зловещая – это углы-закоулки, мрак ночи, мрак смерти. В надличностной же истории тьма претендует на то, чтобы явиться всего лишь мгновением беспрерывного цикла: угасание света, за которым следует его «воскрешение».

ЛИТЕРАТУРА

1. Балека Ян. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М.: Искусство – XXI век, 2008. 408 с.
2. Кажарова И.А. Оппозиция «душа / тело» в адыгской поэзии // Человек. 2013. № 1. С. 46–62.
3. Клишбиев И.Б. В огне не сгоревшие стихи. Нальчик: Издательство КБИГИ, 2009. 171 с.
4. Кудаяева З.Ж. Мифопоэтическая модель адыгской словесной культуры.

Нальчик: Эльбрус, 2008. 296 с.

5. Опрышко О.Л. Жизни и судьбы: ученики Кабардино-Горского реального училища. 1909–1920. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2020. 344 с.

6. Открытый список. URL: [https://ru.openlist.wiki/Клишбиев_Исмаил_Батырбекович_\(1893\)_\(дата_обращения_01.05.2021\)](https://ru.openlist.wiki/Клишбиев_Исмаил_Батырбекович_(1893)_(дата_обращения_01.05.2021)).

7. Павлович Н.В. Язык образов. М.: Азбуковник, 2004. 527 с.

8. Тауфик И., Сагадеев А. Ал-Када' вал-Кадар // Ислам: Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 125.

9. Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1996. 256 с.

10. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

11. Чочиев Г.В. Деятельность черкесского общества единения и взаимопомощи в Османской империи в 1908–1914 гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9(59). Ч. I. С. 196–200.

12. Эльбердов Х.У. Избранные произведения. Нальчик: Эльбрус, 1993. 416 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chochiev G.V. Deyatel'nost' cherkesskogo obshchestva edineniya i vzaimopomoshchi v Osmanskoy imperii v 1908–1914 gg. [Activity of Circassian Association of Unification and Mutual Assistance in the Ottoman Empire in 1908–1914]. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no. 9 (59), part I, pp. 196–200. (In Russian).

2. Kazharova I.A. Oppozitsiya “dusha / telo” v adygskoy poyezii [“The Soul / The Body” Opposition in Adyghe Poetry]. *Chelovek*, 2013, no. 1, pp. 46–62. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Taufik I., Sagadeyev A. Al-Kada' val-Kadar [Al-Qada val-Qadar]. *Islam: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Islam: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Nauka Publ., 1991, p. 125. (In Russian).

(Monographs)

4. Baleka Yan. *Siniy – tsvet zhizni i smerti. Metafizika tsveta* [Blue is the Color of Life and Death. Color Metaphysics]. Moscow, Iskusstvo – 21 vek Publ., 2008. 408 p. (In Russian).

5. Farino E. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [An Introduction to Literary Studies]. Saint-Petersburg, The Herzen State Pedagogical University of Russia Publishing house, 2004. 639 p. (In Russian).

6. Kudayeva Z.Zh. *Mifopoyeticheskaya model' adygskoy slovesnoy kul'tury*

[Mythopoetic Model of the Adyghe Verbal Culture]. Nalchik, El'brus Publ., 2008. 296 p. (In Russian).

7. Opryshko O.L. *Zhizni i sud'by: ucheniki Kabardino-Gorskogo real'nogo uchilishcha. 1909–1920* [Lives and Destinies: Students of the Kabardino-Gorsky Real School. 1909–1920]. Nalchik, M. and V. Kotlyarovy Publishing house, 2020. 344 p. (In Russian).

8. Pavlovich N.V. *Yazyk obrazov* [Image language]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2004. 527 p. (In Russian).

9. Tkhagazitov Yu.M. *Evolutsiya khudozhestvennogo soznaniya adygov* [The Evolution of the Artistic Consciousness of the Adygs]. Nalchik, El'brus Publ., 1996. 256 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

10. *Otkrytyy spisok* [Open List]. Available at: [https://ru.openlist.wiki/Klishbiyev_Izmail_Batyrbekovich_\(1893\)](https://ru.openlist.wiki/Klishbiyev_Izmail_Batyrbekovich_(1893)) (accessed 01.05.2021). (In Russian).

Кажарова Инна Анатольевна. Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук»».

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора кабардино-черкесской литературы. Научные интересы: история литературы народов РФ, аксиологическая рефлексия в литературе.

E-mail: barsello@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7431-0840

Inna A. Kazharova, The Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment “Federal Scientific Center “Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences” (Nalchik, Russia).

Candidate of Philology, senior research scientist of the Kabardino-Circassian Literature Sector. Research interests: the history of literature of the peoples of the Russian Federation, axiological reflection in literature.

E-mail: barsello@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7431-0840

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

Б.Б. Манджиева (Элиста)

МОТИВЫ В ЭПИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ ДЖАНГАРЧИ ТЕЛТЯ ЛИДЖИЕВА*

Аннотация. В статье рассматриваются сюжетобразующие мотивы в записях песен от известного джангарчи Телтя Лиджиева, представителя эпической «школы» Ээлян Овла. Материалом исследования стали расшифрованные автором данной статьи аудиозаписи песен Телтя Лиджиева, зафиксированные Н.Ц. Биткеевым в 1970 г. в совхозе «Эрдниевский» Юстинского района КАССР (ныне Республика Калмыкия): «Песнь о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом, владеющим чалым конем Араг Манза»; «Песнь о богатыре Саваре Тяжелоруком»; «Песнь о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале, владеющим конем Бурал Галзаном»; «Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингъян пленил могучего Кюрмен-хана»; «Песнь о Хошун Улане, богатыре Джилгане и Аля Шонхоре». В эпических песнях Телтя Лиджиева сохранились мотивы, стадияльно относимые к эпосу государственной формации: угона табуна, ультиматума, стрельбы из лука в погоне, преследования богатыря, пребывания богатыря в ставке антагониста, бумбайского знамени, богатырского поединка, клятвы богатырей, полонения антагониста, клеймения антагониста, победоносного возвращения. Целью данной статьи является рассмотрение сюжетобразующих мотивов в песнях калмыцкого эпоса «Джангар» поздней традиции в записях от известного джангарчи Телтя Лиджиева. Для реализации данной цели мы рассмотрели элементы, которые строятся по единой модели эпического сюжета и включают в себя ряд сюжетобразующих мотивов, образующих устойчивую последовательность нескольких элементов: 1) героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию); 2) выбор богатыря (отправление в поход); 3) преодоление пути (претерпевание препятствий); 4) героический подвиг; 5) восстановление мира. В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что сюжетобразующие мотивы в песнях поздней традиции бытования эпоса «Джангар», являясь частью повествовательной структуры, строятся по единой модели эпического сюжета и имеют нерасторжимую связь между собой. Так, мотив ультиматума, ставший

* 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).

источником конфликта двух враждующих сторон, явился причиной, побудившей отправить в боевой поход героя, который, преодолев препятствия в пути, вступает в поединок с противником, терпит временное поражение и вместе с прибывшими на помощь богатырями побеждает во много раз превосходящего по силе хана-антагониста и восстанавливает мир в бумбайском государстве.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; джангарчи; традиция; запись; песнь; мотив; герой; богатырь; антагонист; поединок.

V.V. Mandzhieva (Elista)

Motifs in the Epic Songs of Jangarchi Teltya Lidzhiev**

Abstract. The article examines with plot-forming motifs in the recordings of songs from the famous dzhangarchi Teltya Lidzhiev, a representative of the epic “school” of Eelyan Ovla. The research material was audio recordings of Teltya Lidzhiev’s songs transcribed by the author of this article, recorded by N.Ts Bitkeev in 1970 in the “Erdnievsky” village of the Justinsky district of KASSR (now the Republic of Kalmykia): “A song about the duel of Ulan Hongor with the frighteningly formidable Mangna Khan, who owns the roan horse Arag Manza”; “The Song of the Bogatyr Savar the Heavy-Handed”; “Song of Bulingir’s son – Swarthy Strict Sanal, who owns the horse Bural Galzan”; “The Song of How the Most Beautiful Mingyan in the Universe Captured the Mighty Kyurmen Khan”; “The Song of Khoshun Ulan, the Bogatyr Dzhilgan and Alya Shonkhor”. In the epic songs of Teltya Lidzhiev, motifs that are stage-by-stage attributable to the epic of the state formation have been preserved: the theft of a herd, an ultimatum, archery in pursuit, the pursuit of a hero, the hero’s stay at the headquarters of the antagonist, the Bumbai banner, the heroic duel, the oath of the heroes, the antagonist’s swearing, the branding of the antagonist, victorious return. The purpose of this article is to consider the plot-forming motifs in the songs of the Kalmyk epic “Dzhangar” of the late tradition in the records from the famous dzhangarchi Teltya Lidzhiev. To achieve this goal, we considered elements that are built on a single model of an epic plot and include a number of plot-forming motifs that form a stable sequence of several elements: 1) heroic conflict (the reason that prompts the hero to act); 2) the choice of a hero (departure on a campaign); 3) overcoming the path (understanding obstacles); 4) heroic deed; 5) restoration of the world. As a result of the analysis, we came to the conclusion that the plot-forming motifs in the songs of the late tradition of the existence of the Dzhangar epic, being part of the narrative structure, are built according to a single model of the epic plot and have an inextricable connection with each other. So, the motif of the ultimatum, which turned out to be the source of the conflict between the two warring parties, was the reason that prompted the hero to be sent on a military campaign, who, having overcome obstacles along the

** 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).

way, enters into a duel with the enemy, suffers a temporary defeat and, together with the heroes who came to the aid, wins, many times superior by the strength of the antagonist khan and restores peace in the Bumbai state.

Key words: *Jangar* epic; *jangarchi*; tradition; record; song; motif; hero; antagonist; duel.

В монголоведении изучению мотивов калмыцкого героического эпоса «Джангар» посвящены труды Г.И. Михайлова [Михайлов 1971], А.Ш. Кичикова [Кичиков 1974; 1976; 1992], Э.Б. Овалова [Овалов 1977; 2004; 2008], Н.Ц. Биткеева [Биткеев 1990], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов, 1984; 2004; 2016; 2019a; 2019b], Б.Э. Мутляевой [Мутляева 1978, 1982], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Т.Г. Басанговой [Басангова 2011], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2019, 2020], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2008, 2019] и др.

Целью данной статьи является рассмотрение сюжетобразующих мотивов в песнях калмыцкого эпоса «Джангар» поздней традиции в записях от известного джангарчи Телтя Лиджиева. Материалом исследования являются расшифрованные аудиозаписи песен джангарчи Телтя Лиджиева, записанные Н.Ц. Биткеевым в 1970 г. в совхозе «Эрдниеvский» Юстинского района КАССР (ныне Республика Калмыкия): «*Арслңгин Эср Улан Хоңһр Арз Манзин Буурлта, Эх Догин Маңна ханла бээр бэрлдгсн бөлг*» («Песнь о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом, владеющим чалым конем Араг Манза») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)]; «*Күнд Гарта Саврин бөлг*» («Песнь о богатыре Саваре Тяжелоруком») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)]; «*Буурл Галзн мөртэ Бульңһрин көвүн Догин Хар Санлын бөлг*» («Песнь о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале, владеющим конем Бурал Галзаном») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)–98 (107)]; «*Орчлңгин сээхн Миңгъян күчтэ Күрмн хааг амдэр кел бэржс ирсн бөлг*» («Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингъян пленил могучего Кюрмен-хана») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108)]; «*Хошун Улан, баатр Жилһн, Аля Шоңхр һурвна бөлг*» («Песнь о Хошун Улане, богатыре Джилгане и Аля Шонхоре») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)].

Мотив «трудноуловим и трудноопределим, неясно соотношение его синтагматических и парадигматических ракурсов, морфологической схемы и текстовой реализации, универсальных структур и национально-специфических редакций, его корреляций с компонентами модели / картины мира, с одной стороны, и с “общими местами” текста, loci communes, с другой» [Неклюдов 2004, 236].

И.В. Ершова в своей работе рассматривает мотив в тесной связи с эпическим сюжетом. По ее мнению, «эпический сюжет в каждой отдельно взятой эпической поэме/песне реализует одну и ту же модель конструирования эпического сюжета, которая варьируется в зависимости от характерных для данной национальной традиции сюжетных кол-

лизий. Модель эпического сюжета включает в себя ряд базовых сюжетообразующих мотивов, которые образуют устойчивую последовательность нескольких элементов: 1. Героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию). 2. Путь к деянию (способ пространственного перемещения). 3. Испытание / претерпевание / препятствие. 4. Героическое деяние. 5. Последствия деяния. Сюжет всякого эпического текста может быть представлен этой комбинацией элементов, каждый из которых является сюжетопорождающим мотивом, который, в свою очередь, влечет за собой целый мотивный комплекс, разворачивающийся далее в повествовательной структуре любого эпического текста в традиции. Однако комбинация этих элементов (или сюжетопорождающих мотивов) не произвольна, а, наоборот, необычайно устойчива и строго последовательна» [Ершова 2018, 52].

Приведенная И.В. Ершовой модель эпического сюжета, состоящая из устойчивой последовательности элементов, применима и к эпическим песням «Джангара». Попытаемся рассмотреть эпические мотивы песен джангарчи Телтя Лиджиева по единой модели эпического сюжета, которая включает в себя ряд сюжетообразующих мотивов, имеющих устойчивую последовательность элементов: 1. Героическая коллизия. 2. Выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход). 3. Преодоление пути (претерпевание препятствий). 4. Героический подвиг. 5. Восстановление мира.

1. Героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию).

Причиной, побуждающей отправить героя в боевой поход, является конфликт. Противостояние двух враждующих сторон становится источником развития эпического действия. Так в песнях «Арслнгин Эср Улан Хоңһр Арг Манзин Буурлта, Эәх Догшн Маңна хаанла бээр бәрлдгсн бөлг» («Песнь о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом, владеющим чалым конем Араг Манза») и «Күнд һарта Саврин бөлг» («Песнь о богатыре Саваре Тяжелоруком») героической коллизией является ультимативное требование чужеземного хана отдать «вещи» (*юм*). Мотив ультиматума, предъявляемый врагом стране Джангара, преследует цель ослабить и подчинить ее своей воле.

В «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом» богатырь Нарин Улан, прибыв во дворец Джангара, предъявляет ультимативное требование чужеземного хана: «“Эл дундан уннав, / Амр гихиг соңслав, / Арнэл Зеердән өгтхә”, – гилә. / “Аһ Шавдл хатытн / Хан куунә куукн гижә соңсәж / Аһиннь һар деер ус келгнәв, / Өгтхә”, – гилә. / “Санлын Буурл һалзн мөриг / Эвтә гижә соңсәж / Адуна манад кергтә / Өгтхә”, – гилә. / “Орчлнгин сәәхн Миңъяһитн / Эркн сәәхн сөңчән кенәв, / Өгтхә”, – гилә. / “Арслнгин Арг Улан Хоңһритн / Ик аху кехәр бәәхи, / Хәр ик һазрт / Зарцан кехәр бәәнә, / Өгтхә”, – гилә!» («По хотону своему буду на нем разъезжать, / Слышал, что это легко, / Аранзала Зерде своего пусть отдаст», – передал. / «Ага Шавдал хатун, / Слышал, что хана дочь она, / Супруге моей на руки воду чтобы лить, / Пусть отдаст», – передал. /

«О том, что Санала скакун Бурал Галзан / Проворен, слышал, / Для охраны табуна он нужен, / Пусть отдаст», – передал. / «Красивейший во вселенной Мингиян [есть], говорят, / Когда с чужедальной стороны гость явится, / Лучшим своим тамадой его сделаю, / Пусть отдаст», – передал. / «О том, что лев[-богатырь] Улан Хонгор Прекрасный, / В хозяйстве не пригодится он мне, / В чужедальную сторону / Отправляемым слугой своим сделаю, / Пусть отдаст», – передал») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)] (перевод Т.А. Михалевой, Б.Б. Манджиевой).

Аналогичный мотив ультиматума присутствует и в «Песне о богатыре Саваре Тяжелоруком» с той лишь разницей, что антагонист требует не пять, а три «вещи»: Шавдал хатун, богатыря Мингъяна и скакуна Зерде [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)].

«Требуемые ханом-антагонистом «вещи», являясь драгоценностями Бумбы, символизируют ее государственность: Ага Шавдал – супруга Джангар-хана, отдать ее в услужение вражескому хану равносильно потере своей власти; богатырь Хонгор – лучший из богатырей, опора Бумбы, потерять опору означает разрушить государство; *аранзал* Зерде – скакун Джангара, если хан теряет свою власть, то и скакун ему незачем; Бурал Галзан – лучший из скакунов, которому уготована унижительная участь пастишьей лошади. Если отдать требуемые пять «вещей», то Бумба опустеет, а ханство Мангна хана станет еще могущественнее» [Манджиева 2020, 329]. Согласно прологу эпоса «Джангар», Бумба – непобедимая, могущественная страна, на защите которой стоят бесстрашные воины-богатыри. Однако бесконфликтность пролога переходит в конфликтность, и в повествовательной части песни ультимативные требования оказываются возможными. Джангар-хану необходимо принять решение, но его одолевают сомнения, поэтому он обращается к мудрецу Алтан Чеджи за советом и, выслушав его, решает отдать требуемое. На решение Джангара Хонгор тут же выражает свою готовность дать отпор врагу Мангна-хану: «*Хәр һазрт одж / Арһсн түләнә күн болжә заргдхин ормд, / Эгр хар булгин көвәд / Аһ цусан асхлцнав!*» («В чужедальную сторону отправься, / Чем стать слугой, собирающим кизяк, / У высохшего родника / Чашу крови своей пролью!») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)] (перевод Т.А. Михалевой, Б.Б. Манджиевой). Несогласие Хонгора с решением хана вызывает гнев Джангара, он приказывает схватить и связать его. Однако, когда богатыри готовы были исполнить приказ богдо, Санал напоминает о клятве на верность боевому содружеству.

Содержание самой клятвы в цикле Ээлян Овла и его последователь Телтя Лиджиева отсутствует. Однако в содержательном плане мотив клятвы богатырей сохранился в финальной части пролога Малодербетовского цикла (1862 г.) эпоса «Джангар». Звучит он следующим образом: «*Улаһад иргсн / Зааһин улан түүмрәс / Бичкә әй! / Урсад иргсн / Заңгин хар далаһас / Бичкә әй! / Агсад иргсн / Күрмин хаани / Месин шар зевин үзүрәс / Бичкә әй! / Жил насн хойран / Жидин үзүрт мөргәд өгий! / Жилв бах хойран / Һанц куукн богддан өгий!*» [– *гижә андһарлв.*] («Ползущего красно-

го / Пламени горящего саксаула / Да не убоимся мы! / Водяного вала / Бурного черного океана / Да не убоимся мы! / С войной идущих [на нас] / Ханов-завоевателей / Оружия остроконечного / Да не убоимся мы! / Годы и жизни свои / Острию копья с молитвой предадим! / Страсти и устремления свои / Единственно непоколебимому *богдо* своему посвятим! [– так поклялись.]’] [Калмыцкий героический эпос 2020, 92–93]. Клятва служит символом единения богатырей, готовности выступить на защиту родины, воины клянутся «острию копья», которое является средоточием их душ. О нависшей угрозе жизни одного из них богатыри могут узнать по изменению цвета острия оружия, оно темнеет или ржавеет. Таким образом, острие оружия является хранителем души богатыря. Присягнувшие на верность боевые товарищи не смогли подчиниться приказу Джангара и связать Хонгора, он решает дать отпор грозному врагу Мангна-хану.

В эпическом репертуаре Телтя Лиджиева «Песнь о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале» выделяется тем, что ультимативное требование предъявляет не чужеземный хан, а Джангар своему потенциальному противнику Зан Тайджи-хану. В статусе посла Джангар отправляет богатыря Санала с повелением: «Дэн болхла, дээһинь соңсад, / Эл болхла, ээлинь соңсад ирич» («Если мира он хочет, услышь о мире от него, / Если войны он хочет, услышь о войне от него») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)].

2. Выбор богатыря (отправление в поход).

Рассматривая мотив похода богатыря в «Джангаре», А.Ш. Кичиков акцентирует внимание на критерии отбора посланца, в частности, ученый пишет: «Выбор богатыря для поездки так или иначе аргументируется. Само обоснование связано с идеализацией взаимоотношений богатырей Бумбы, прежде всего с представлениями об идеальном правителе Бумбы Джангар-хане – желанием показать его справедливым сюзереном по отношению к своим богатырям-вассалам. Не авторитет власти правителя, не произвол большинства лежит в основе решений, связанных с исполнением богатырем тяжелой миссии посланника и с невероятно трудными физическими и нравственными испытаниями во враждебной среде, а справедливость и обоснованность выбора, соответствие богатыря характеру поручения» [Кичиков 1992, 247].

В «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна-ханом, владеющим чалым конем Араг Манза» самовыбор богатыря Хонгора обусловлен неотложностью выезда, поскольку задета его честь (Мангна-хан желает Хонгора сделать слугой, отправляемым в чужедальнюю сторону). Поэтому богатырь незамедлительно отправляется вслед за Мингьяном, который по приказу Джангара направился в страну Мангна-хана, чтобы отвезти требуемые врагом «вещи» – скакунов Аранзала Зерде и Бурал Галзана [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)]. В другой песне «О поединке с богатырем Хара Джилганом» выбор богатыря мотивирован бахвальством Хонгора: «*Мини Оцл Дамбан / Көк Галзн күлгин сээр deer / Кен чигн эс күлгдлэ! / Арвн цаһан хурһндм / Кен эс үмгүллэ!*» –

гилж келж баана». («Моего Оцол Дамбы / Кёке Галзана на крупе / Не помятого нет никого! / Моими десятью белыми пальцами / Не помятого нет никого! – так крича, буянил он») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)] (перевод Т.А. Михалевой, Б.Б. Манджиевой).

Выбор героя в двух песнях джангарчи Телтя Лиджиева «Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингьян пригнал десять тысяч чубарых рысаков Тюрк-хана» и «Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингьян пленил могучего Кюрмен-хана» обретает форму убеждения. Когда Мингьян, сетует, что выбор пал на него как на чужака и беззащитного сироту, его отправляют одного, и он опасается за исход трудного похода, Джангар по-отечески проявляет к нему сочувствие и уверяет, что богатырь справится со сложным и опасным поручением [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108)]. Схожая ситуация происходит и с богатырем Саналом в «Песне о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале»: здесь Джангар также проявляет искреннее сочувствие к герою и поддерживает его [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)].

3. Преодоление пути (претерпевание препятствий).

В «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна-ханом» Хонгор отправляется в путь, вслед за ним богатырь Мингьян направляется в чужеземную страну, чтобы доставить *аранзалов* Зерде и Бурал Галзана Мангна-хану. Для достижения цели похода Хонгору необходим скакун Джангара, поэтому он обращается к Мингьяну и просит отдать ему *аранзала* Зерде. Мингьян, не устояв перед просьбами-мольбами героя, отдает коня. Хонгор, получив коня, превращает его в захудалого жеребенка, а сам превращается в паршивого мальчика-*тарха*. Герой оказывается в состоянии глубокой тревоги, вызванной могуществом противника. Поэтому, чтобы пройти незамеченным и приблизиться к противостоящей стороне, Хонгор принимает вид паршивца-*тарха* [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)]. Превращенный герой, подобравшись к знамени, выхватывает знамя противника и отдает его Мингьяну для передачи Джангар-хану. Мотив превращения героя в паршивого мальчика, а коня в захудалого жеребенка является одним из распространенных мотивов в сказочной традиции калмыков, который разворачивается до сюжета о приключениях паршивца-*тарха*.

В песнях Телтя Лиджиева герои преодолевают в пути различные препятствия. Так, в «Песне о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале» богатырь Санал встречает «путевого вредителя»: солнцу и луне подобную красивую молодницу, которая предлагает отведать ее пищу и питье [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)]. «Путевые вредители» являются «лицетворением губительных препятствий на пути героя» [Неклюдов 2019, 16]. Мотив угощения *шулмуски* основан на представлении о волшебной пище, принимаемой героем на пути в иной мир. Отказ от угощений навлекает на богатыря преследование *шулмуски*.

В другой песне Телтя Лиджиева – «Песне о том, как Красивейший во вселенной Мингьян пленил могучего Кюрмен-хана» – «путевым вреди-

телем» является небесный белый верблюд, который изрыгает двенадцать языков пламени, богатырь разрушает его надвое, расправившись, продолжает свой путь [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108)].

В героическом эпосе «Джангар» богатырь Алтан Чеджи, являясь воплощением мудрости и ясновидения, помогает герою своими предсказаниями и советами преодолеть опасные препятствия в пути. Так, в «Песне о Хошун Улане, богатыре Джилгане и Аля Шонхоре» малолетние герои, следуя совету мудреца Алтан Чеджи, преодолевают все три препятствия: *«Гурвн долан хонгт гүүлгхлэти / Өргндэн өтлэглэн давиго, / Утарн унттлан давиго, / Балр хар шавр хархх, / Тишгэд тер цагт / Арнэл Зеердиг түрүн тэвтн. / Ардк хойрнь эврэн меджэ харх. / Түүнэс цааран һарад йовхлань, / Гурвн уласн хархх, / Тер уласни сүүдрт / Гурвн сээхн күүкн / Икл гидг идэ тэвсн: / “Бичкн дүүнрм, иржэ буутн”, – гижэ / Тосжэ ирх. / Тер цагт Агсг Уланан түрүн тэвтн, / Наадк хойрнь / Эврэн дахжэ харх. / Ардни тер гурвн күүкн: / “Бум ирвчнь, / Бух, буурни бэргддг билүс, / Түмн ирвчнь, / Түдлго бэргддг билүс, / Эн гурвн алдрад одв, / Болиго болад одв, / Эн йовсн үүлэн / Күүцэх билтэл”, – гижэ келн суув. / Цааранднь гурвн долан хонгт / Гүүлгсн цагт, / Нарн-сар болсн / Арагни дагни күүкен суух, / Тер күүкнлэ буужэ / Бичэ күүндтн»*. («Три недели когда промчитесь, / В ширь такая, что до старости ее не пройти, / В длину такая, что, не обессилев, не пройти, / Непролазная топь вам встретится. / Тогда вы / Аранзала Зерде вперед впустите. / Два других скакуна, зная, как быть, выведут вас. / Благополучно оттуда выбравшись, / Три дерева приметных покажутся, / В тени этих деревьев / Трое красавиц / Еду и питье в изобилии приготовив: / «Три младших брата, спешьте с коней», – говоря, / Встретят вас. / Тогда Агсаг Улана вперед впустите, / Два других скакуна, / Зная, как быть, выведут вас. / Три молодницы: / «Даже сто тысяч [людей], проезжая, / Безвозвратно к нам попадали, не так ли? / Даже десять тысяч [людей], проезжая, / Без промедления к нам попадали, не так ли? / Этим трех мальчуганов упустили мы, / Задуманное дело как надобно исполнив, / Вернутся, пожалуй, – так говоря, остались. / Еще три недели / Мчались они. / Солнцу и луне подобная / Прекрасная девушка, встретится, / С той девушкой не разговаривайте») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)].

Конфликтная ситуация, возникшая в завязке песни, порождает действие, герой отправляется в боевой поход, преодолев препятствия, вступает в борьбу с противником.

4. Героический подвиг.

Мотив поединка, являясь кульминацией песни, изображает сцену битвы героя и джангаровых богатырей с могучим и уверенным в своем превосходстве противником. Джангарчи яркими художественно-изобразительными средствами создает панорамную картину сражения и всецело завладевает вниманием слушателей. Так, в «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозым Мангна ханом» герой, услышав разговор богатырей-антагонистов, вступает с ними в схватку. Битва богатыря Хонгора в окружении вражеских полчищ достигает наивысшего накала. «Именно

с этим этапом связаны представления певцов «Джангара» о том, что богатырь возвращается в Бумбу с победой, одержав ее ценой нечеловеческих усилий, действуя на пределе физических и духовных возможностей, презируя опасность смерти» [Кичиков 1992, 284]. Тем не менее окруженный врагами герой не может одолеть их в одиночку, богатырь Хонгор с надеждой смотрит в ту сторону, где, «сверкая, виднеется <...> средоточие всей земли – серебро-белый львиный Алтай» [Козин 1940, 225], в ожидании помощи. Несмотря на героический подвиг, храбрость и бесстрашие героя, силы оказываются неравными, Хонгор терпит временное поражение.

«Мотив временного поражения богатыря способствует введению в действие новых героев, выполняя функцию группировки и перегруппировки персонажей. Так, получив от Мингъяна знамя врага, Джангар с богатырями прибывает на выручку Хонгору. С разрешения Джангара Савр вступает в единоборство с ханом, но не может одолеть врага. Вслед за ним сам Джангар вступает в поединок с грозным противником. Разворачивается великая битва: богатыри, проявляя свое мужество, храбрость, воинский опыт, сражаются из последних сил, слушатель с певцом переживает за богатырей; в этот момент повествование достигает наивысшего накала, Джангар пускает в ход свою знаменитую пику-*арам*» [Манджиева 2020, 330].

В «Песне о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале» на богатыря Санала возлагается особая миссия – угнать восьмидесятитысячный табун Зан Тайджи-хана, давнего врага Бумбы. Прибыв в страну чужеземного хана-антагониста, богатырь Санал вступает в противоборство с противником. Отражая натиск врага, он срывает желто-пестрое знамя противника и угоняет табун. Однако преследователи настигают его. Первым, с разрешения своего хана, в поединок с Саналом вступает Одон Цаган богатырь. Расправившись с богатырем-антагонистом, герой продолжает свой путь. На следующий день Зан Тайджи-хан настигает Санала, завязывается бой. Богатырь яростно сражается в окружении вражеского войска, тем не менее справиться в одиночку ему не удастся. Герою, окруженному многочисленным войском Зан Тайджи-хана, приходят на выручку бумбайские богатыри во главе с ханом Джангаром, они одерживают победу [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)].

В другой песне Телтя Лиджиева «Песнь о том, как Красивейший во вселенной Мингъян пленил могучего Кюрмен-хана» в совершении героического подвига богатырю помогает девушка-красавица. Помощница открывает герою важную тайну о священном талисмане-*мирде* хана-антагониста: «...если снять с его шеи, то, как дитя, его можно будет схватить, иначе к нему не подступиться» [НА КалмНЦ РАН Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108)]. Здесь прослеживается мотив «внешней души» [см. Неклюдов 1975, 65], когда душа может размещаться в самых разных посторонних предметах, а в изучаемой песне она находится в священном талисмане-*мирде*. Девушка превращается в паука, снимает талисман с шеи Кюрмен-хана, усыпляет хищников – барса и медведя, охраняющих сон властителя,

и уходит биться с ханской стражей. Мингъян, обернувшись змеей, вползает к спящему хану, взяв в руки его же меч, произносит: «*Би танд һар кӱрчӱшив, / Эзн Жаңһр һар кӱрчӱнӱ!*» («Не я поднимаю руку на вас, / Славный богдо Джангар поднимает!») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108)], и вонзает его в Кюрмен-хана. Затем, четыре конечности его крепко связав и в огромный желтый мешок-*тулум* затолкав, выходит. Мотив гибели от собственного меча восходит к представлениям о магических, волшебных свойствах оружия.

5. Восстановление мира.

Конфликт, возникший в завязке песни, разрешается победой Джангара и пленением хана-антагониста. В рассматриваемых песнях победоносным завершением поединка является связывание конечностей поверженного хана. Затем две стороны рассаживаются друг против друга и на плененном хане-антагонисте выжигают бумбайскую золотую тамгу со словами «Богатыря Джангара [подданные]», побежденный хан обязуется выплачивать дань «ежегодно» («Песнь о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом»), «тысяча и один год» («Песнь о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале, владеющим конем Бурал Галзаном»; «Песнь о богатыре Саваре Тяжелоруком» и др.).

Песни героического эпоса «Джангар» завершаются возвращением в родную державу богатырей во главе с Джангар-ханом и пиром в честь победы над врагом.

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» мотив пира встречается в прологе, зачине и финале песни. Ц.Б. Селеева, рассматривая мотив пира, отмечает особенность финального пира: «Циклическая обусловленность в структуре эпического сюжета, т.е. начальная и конечная ситуация подобны (пир в зачине и пир в финале), хотя пир в финале отличается от пира в зачине повышением статуса героя в связи с одержанной победой над антагонистом» [Селеева 2008, 54].

Мотив пира во дворце Джангара является финальной сценой повествования. Так, например, в «Песне о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом») пир во дворце завершает эпическое повествование: «*Эзн нойн Жаңһр / Нӱӱмн кӱлтӱ нӱӱр мӱӱн ширӱдӱн / Дӱӱрч һарсн арвн тавна сар мет / Мандлӱс суув. / Шарин зурһан миңһн / Арвн хойр бийӱрни / Шахӱл уга / Долан дуңһру болад суув. / Дӱӱвр хар арзин сӱӱр болдад, / Экнӱс сӱӱдсн Хоңһриг гиичлӱлӱс, / Һарһад уга нӱӱрӱн һарһад, / Шарин зурһан миңһн / Арвн хойюрн / Хад чолун мет бадрад, / Орчлӱгин нарн мет мандлад, / Тӱр шажӱн хойран / Һар деерӱн авсн болад, / Байрлад сууцхав.*» («Властелин нойон Джангар / О сорока четырех ножках / Величественный посеребренный престол, / Слово полная луна в пятнадцатый день, / Сияя, сел. / Желтой веры шесть тысяч / Двенадцать [богатырей], / Составив семь полных кругов, / За крепкой прозрачной арзой пировали, / Вновь прославившегося Хонгора чествуя, / Изобильной арзой угощаясь, / Пировали так, как никогда прежде, / Еще больше, чем после, испытывая, сидели / Желтой веры шесть тысяч / Двенадцать [богатырей], / Державу

свою, словно скалу, укрепив, / Слово солнце, возвеличившись, / Державу и веру свои / Снова обретя, / В радости все пребывали») [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107)] (перевод Т.А. Михалевой, Б.Б. Манджиевой). Пир во дворце символизирует восстановление мира и гармонии в эпической стране Бумбе.

Таким образом, рассмотрение героических песен эпического репертуара джангарчи Телтя Лиджиева позволяет сделать вывод о том, что сюжетобразующие мотивы, являясь частью повествовательной структуры, строятся по единой модели эпического сюжета и имеют нерасторжимую связь между собой. Так, мотив ультиматума, представивший источником конфликта двух враждующих сторон, явился причиной, побудившей отправить в боевой поход героя, который, преодолев препятствия в пути, входит в опасный локус, вступает в поединок с противником, терпит временное поражение и вместе с прибывшими на помощь богатырями побеждает во много раз превосходящего по силе хана-антагониста и восстанавливает мир в бумбайском государстве.

ИСТОЧНИКИ

1. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 97 (106)–98 (107). Аудиозапись «Песни о Булингира сыне – Смуглом Строгом Санале, владеющем конем Бурал Галзаном». Запись Н.Ц. Биткеева, место записи: совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР. 1970 г. Расшифровка Б.Б. Манджиевой.

2. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107). Аудиозапись «Песни о богатыре Саваре Тяжелоруком». Запись Н.Ц. Биткеева, место записи: совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР. 1970 г. Расшифровка Б.Б. Манджиевой.

3. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107). Аудиозапись «Песни о поединке Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна ханом, владеющим чалым конем Араг Манза»). Запись Н.Ц. Биткеева, место записи: совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР. 1970 г. Расшифровка Б.Б. Манджиевой.

4. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 98 (107). Аудиозапись «Песни о Хошун Улане, богатыре Джилгане и Аля Шонхоре»). Запись Н.Ц. Биткеева, место записи: совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР. 1970 г. Расшифровка Б.Б. Манджиевой.

5. Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кассета № 99 (108). Аудиозапись «Песни о том, как Красивейший во вселенной Мингъян пленил могучего Кюрмен-хана»). Запись Н.Ц. Биткеева, место записи: совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР. 1970 г. Расшифровка Б.Б. Манджиевой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Сарт-калмыцкая версия «Джангара»: текст, основные мотивы

вы // Новые исследования Тувы. 2011. № 4. С. 131–139.

2. Биткеев Н.Ц. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: проблемы типологии национальных версий. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1990. 155 с.

3. Ершова И.В. Сказание о Сиде в испанском эпосе и историографии средних веков. Структура и эволюция эпического сюжета: дис. ... д. филол. наук: 10.01.03. М., 2018. 393 с.

4. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл. М.: Первая Образцовая типография, 2020. 544 с.

5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1974. 160 с.

6. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар»: сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.

7. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1976. 156 с.

8. Козин С.А. Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской версии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 249 с.

9. Манджиева Б.Б. Сюжетобразующие мотивы в эпическом репертуаре джангарчи Телтя Лиджиева // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 322–334.

10. Михайлов Г.И. Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1971. 235 с.

11. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в сказочном эпосе монгольских народов и в калмыцком эпосе «Джангар» // Эпическая поэзия монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1982. С. 43–49.

12. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в тюрко-монгольском героическом и сказочном эпосе // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1978. С. 51–62.

13. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов (устные и литературные традиции). М.: Наука, 1984. 310 с.

14. Неклюдов С.Ю. Душа убиваемая и мстящая // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. 1975. Вып. VII. № 394. С. 65–75.

15. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2004. С. 236–247.

16. Неклюдов С.Ю. Темы и вариации. М.: Индрик, 2016. 520 с.

17. (а) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: миф и обряд. М.: Индрик, 2019. 519 с.

18. (b) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.

19. Овалов Э.Б. Поэма о поражении свирепого Хара Киняса в эпосе «Джангар»: основные образы и поэтические особенности. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1977. 78 с.

20. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: АПП «Джангар», 2008. 304 с.

21. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов.

Элиста: АПП «Джангар», 2004. 183 с.

22. Селеева Ц.Б. Мотив пира в структуре эпического сюжета (на примере синьцзян-ойратской и калмыцкой версий эпоса «Джангар») // Вестник калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2008. Т. 1. № 3. С. 52–54.

23. Селеева Ц.Б. Функционально-семантические особенности типических мотивов в сюжете синьцзян-ойратской версии «Джангара» // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 53–64.

24. Убушиева Д.В. Воинские коллизии в Багацохуровском цикле эпоса «Джангар» // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 5. С. 1456–1464.

25. Убушиева Д.В. Мотивы «тууль-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 57–69.

26. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: Издательство СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Basangova T.G. Sart-kalmytskaya versiya “Dzhangara”: tekst, osnovnyye motivy [Sart-Kalmyk Version of “Dzhangar”: Text, Main Motifs]. *Novyye issledovaniya Tuvy*, 2011, no. 4, pp. 131–139. (In Russian).

2. Mandzhiyeva B.B. Syuzhetoobrazuyushchiye motivy v epicheskom repertuare dzhangarchi Telya Lidzhiyeva [Plot-forming Motifs in the Epic Repertoire of Dzhangarchi Telya Lidzhiyeva]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 3 (54), p. 322–334. (In Russian).

3. Neklyudov S.Yu. Dusha ubivayemaya i mstyashchaya [The Soul that is Killed and Avenged]. *Uchenyye zapiski TGU. Trudy po znakovym sistemam*, 1975, issue 7, no. 394, pp. 65–75. (In Russian).

4. Seleyeva Ts.B. Funktsional’no-semanticheskiye osobennosti tipicheskikh motivov v syuzhete sin’tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [Functional and Semantic Features of Typical Motifs in the Plot of the Xinjiang Oirat Version of “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 53–64. (In Russian).

5. Seleyeva Ts.B. Motiv pira v strukture epicheskogo syuzheta (na primere sin’tszyan-oyratskoy i kalmytskoy versiy eposa «Dzhangara») [The Motif of a Feast in the Structure of an Epic Plot (on the Example of the Xinjiang Oirat and Kalmyk Versions of the Dzhangar Epic)]. *Vestnik kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2008, vol. 1, no. 3, pp. 52–54. (In Russian).

6. Ubushiyeva D.V. Motivы “tuul’-uligera” (arkhaicheskogo eposa) v geroicheskom epose “Dzhangar” [Motifs of “Tuul-Uliger” (Archaic Epos) in the Heroic Epos “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 57–69. (In Russian).

7. Ubushiyeva D.V. Voinskiye kollizii v Bagatsokhurovskom tsikle eposa “Dzhangar” [Motives of ‘Tuul-Uliger’ (Archaic Epos) in the Heroic Epos ‘Dzhangar’]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1456–1464. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v skazochnom epose mongol'skikh narodov i v kalmytskom epose "Dzhangar" » [Motif of the Miraculous Birth of a Hero in the Fairy Tale Epic of the Mongolian Peoples and in the Kalmyk Epic "Dzhangar"]. *Epicheskaya poeziya mongol'skikh narodov* [Epic Poetry of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1982, pp. 43–49. (In Russian).
9. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v tyurko-mongol'skom geroicheskom i skazochnom epose [The Motive of the Miraculous Birth of a Hero in the Turkic-Mongolian Heroic and Fairy Tale Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti "Dzhangara"* [Typological and Artistic Features of "Dzhangar"]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1978, pp. 51–62. (In Russian).
10. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motif and Text]. Tolstaya S.M. (ed.) *Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [The language of Culture: Semantics and Grammar. On the 80th Anniversary of the Birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 236–247. (In Russian).

(Monographs)

11. 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).
12. 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).
13. 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).
14. 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 literature Publ., 1992. 320 p. (In Russian).
15. 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).
16. 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).

17. Mikhaylov G.I. *Problemy fol'klora mongol'skikh narodov* [Problems of Folklore of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1971. 235 p. (In Russian).

18. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskiy epos mongol'skikh narodov (ustnye i literaturnye traditsii)* [Heroic Epic Traditions of Mongolic Peoples: Oral and Literary Traditions]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 310 p. (In Russian).

19. Neklyudov S.Yu. *Temy i variatsii* [Themes and Variations]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 520 p. (In Russian).

20. (a) Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyiy landshaft Mongolii: mif i obryad* [Folklore Landscape of Mongolia: Myth and Rite]. Moscow, Indrik, 2019. 519 p. (In Russian).

21. (b) Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyiy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [Folklore Landscape of Mongolia. Book and Oral Epics]. Moscow, Indrik, 2019. 592 p. (In Russian).

22. Ovalov E.B. *Poema o porazhenii svirepogo Hara Kinyasa v epose "Dzhangar": osnovnye obrazy i poeticheskiye osobennosti* [A Poem about the Defeat of the Ferocious Khara Kinyas in the Epic "Dzhangar": The Main Images and Poetic Features]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1977. 78 p. (In Russian).

23. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose "Dzhangar" i ego versiyakh* [Plot-Stylistic Traditions in the Epic "Dzhangar" and Its Versions]. Elista, Dzhangar, Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

24. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [Typology of Motifs and Plots in the Epic of the Mongolian Peoples]. Elista, Dzhangar Publ., 2004. 183 p. (In Russian)

(Thesis and Thesis Abstracts)

25. Ershova I.V. *Skazaniye o Side v ispanskom epose i istoriografii srednikh vekov. Struktura i evolyutsiya epicheskogo syuzheta* [The Legend of Side in the Spanish Epic and Historiography of the Middle Ages. Structure and Evolution of the Epic Plot]: Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2018. 393 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 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, heroic epic of *Jangar*, epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID 0000-0002-5644-3340

Д.Н. Музраева (Элиста)

**СОЧИНЕНИЕ «СУТРА, ПОВЕСТВУЮЩАЯ
О МЫСЛЯХ СВИНЬИ»
ИЗ МОНГОЛЬСКОГО ГАНДЖУРА***

Аннотация. *Введение.* В статье дается описание сочинения из состава буддийского канонического свода Ганджур на монгольском языке. Комплект этого 108-томного собрания буддийских текстов, изданного индийским монголоведом Л. Чандрой в 1973 г., хранится в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. Он поступил в составе личной библиотеки известного буддийского священнослужителя Тугмюд-гавджи (О.М. Дорджиева) в начале 1980-х гг. В нем насчитывается более 1100 сочинений. Все эти тексты имеют, большей частью, древнеиндийское происхождение, отличаются по своему объему и тематике. *Цель.* Рассмотреть сочинение «Em-e yaqai-yin uqayan-i ögüleküi neretü sudur» («Сутра под названием «Повествующая о мыслях свиньи»»), включенное в 10-й раздел «Eldeb» (*тиб.* mdo sna tshogs ‘собрание сутр’), дать содержательный обзор, описать жанровую принадлежность, выявить общие черты с другими каноническими сочинениями. *Методы.* На основе анализа содержания были выявлены характерные особенности сочинений из разряда сутр и авадан. *Результаты.* Анализ текста показал, что содержание полностью соответствует тому единому плану построения, характерному для сочинений этого свода: перечисление названий произведения на разных языках, формула поклонения, вводная фраза, указание местоположения, перечисление слушателей, проповедь (наставления) Будды, его ответы на поставленные вопросы и заключительные слова, выражение радости со стороны слушателей и вознесение хвалы словам Будды. Рассмотрена семантика образа свиньи (самки вепря), зафиксированной в названии сочинения и упоминаемой в тексте: он привлечен для того, чтобы показать, насколько негативным представлялось предстоящее перерождение сына тенгрия. Главный смысл, заложенный в этом сочинении, заключается в поисках духовного пути, вступлении на него и неотступном следовании ему.

Ключевые слова: буддийский канон; Ганджур; монгольский язык; переводная литература; авадана; сутра.

* 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).

D.N. Muzraeva (Elista)

**Composition “The Sutra Telling about the Thoughts of the Pig”
from the Mongolian Kanjur****

Abstract. The article gives a description of the composition of the Buddhist canonical collection Kanjur in the Mongolian language. The set of this 108-volume collection of Buddhist texts, published by the Indian Mongol scholar L. Chandra in 1973, is stored in the Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. It entered as part of the personal library of the famous Buddhist clergyman Tugmyud-gavji (O.M. Dordzhiev) in the early 1980s. It contains over 1100 essays. All these texts are, for the most part, of ancient Indian origin, differ in their volume and subject matter. Consider the essay “Em-e yaqai-yin uqayan-i ögüleküi neretü sudur” (“Sutra titled “The Pig’s Thought”) included in the 10th section of “Eldeb” (Tib. mdo sna tshogs ‘collection of sutras’), give a meaningful overview, describe genre affiliation, identify common features with other canonical works. Based on the analysis of the content, the characteristic features of the compositions from the category of sutras and avadans were revealed. An analysis of the text showed that the content is fully consistent with the unified construction plan characteristic of the works of this collection: listing the titles of the work in different languages, the formula of worship, an introductory phrase, indicating the location, listing the listeners, the sermon (admonitions) of the Buddha, his answers to the questions posed and closing words, expressions of joy on the part of the listeners and praise of the words of the Buddha. The semantics of the image of a pig (female boar), recorded in the title of the work and mentioned in the text, is considered: it is drawn in order to show how negative the upcoming rebirth of the son of tengri was. The main meaning of this essay is to search for the spiritual path, to enter it and follow it relentlessly.

Key words: Buddhist canon; Kanjur; Mongolian language; translated literature; avadana; sutra.

Введение. О сочинениях жанра сутра и авадана из канонического свода Ганджур

В составе монгольского Ганджура (*монг.* Ganjur, *тиб.* bKa’ gyur ‘перевод слов’), представляющего собой, наряду со сводом Данджура, часть канонического свода буддийских текстов, насчитывается более 1100 сочинений. Все эти тексты имеют, большей частью, древнеиндийское происхождение, отличаются по своему объему и тематике. Сочинения, объединенные в составе рассматриваемого издания Ганджура, распределены по 11 разделам. Описываемое сочинение включено в 10-й раздел Eldeb (*тиб.* mdo sna tshogs ‘собрание сутр’). Его название зафиксировано в начале текста Em-e yaqai-yin uqayan-i ögüleküi neretü sudur («Сутра под названием «Повествующая о мыслях свиньи»») [Сутра М, 735]. Здесь же приводится

** The reported study was funded by government subsidy – project name “Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions” (state reg. no. АААА-А19-119011490036-1).

название сочинения на санскрите (Sūkarikāvadānanāmasūtra или ‘Сукарика-авадана-нама-сутра’), что можно перевести как «Сутра под названием авадана о сукари (или самке вепря)» и эквивалент титула по-тибетски (Phag mo rtogs pa brjod pa zhes bya ba’i mdo ‘Сутра, именуемая авадана о свинье’) [Сутра М, 735]. В колофоне указаны имена переводчиков с санскрита на тибетский язык (Джинамитра и Еше-дэ), с тибетского на монгольский язык – Униху билигт Дай гуши [Сутра М, 741]. Упоминание об этом сочинении мы можем найти как в описаниях печатного и рукописного Ганджура на монгольском языке [Ligeti 1942–44, 300; Касьяненко 1993, 244–245; Bischoff 1968, 542], так и в мировых каталогах тибетских книг [A Complete Catalogue 1934, 64; Bethlenfalvy 1982, 31; Каталог сочинений 2019, 161]. Известны другие варианты названий на санскрите (Sūkarikāvadāna ‘Авадана о Сукарике (самке вепря)’) и на тибетском языке (Phag mo’i rtogs pa brjod pa ‘Авадана о свинье’).

Жанровая принадлежность данного сочинения, указанная в санскритском и тибетском титулах, определяется как «авадана» (от *санскр.* āvadāna) и «сутра» (от *санскр.* sūtra). Что касается монгольского перевода его названия, то в нем переводчиком сохранено лишь слово «сутра». Сутры представляют собой «беседы, произнесенные Буддой или, в некоторых случаях, его учениками, но с его благословения» [Harrison 1996, 70]; содержание сутр составляют проповеди и наставления Будды [Дылькова 1986, 76–77]. То, что это сочинение названо одновременно и сутрой, и аваданой, является не случайным. Как отмечают исследователи, многие аваданы назывались сутрами, поскольку сам термин «сутра» часто служил для обозначения того, что данный текст приписывается Будде [Памятники индийской письменности 1990, 158]. Аваданы очень сходны по составу и содержанию с джакаками – историями о прежних рождениях Будды. Главной отличительной особенностью авадан является то, что основным действующим лицом в них выступает не сам Будда, его участие лишь опосредовано, он выносит оценку тому или иному событию, в котором выступают другие персонажи.

Краткое содержание Сутры

Произведения Ганджура отличаются единым планом построения. После перечисления титулов (заглавий) сочинения на разных языках следует формула поклонения буддам и бодхисаттвам (в данной Сутре формула поклонения адресуется трем драгоценностям, под которыми подразумеваются Будда, его учение и монашеская община). За ней следует фраза «Так было однажды услышано мною», что указывает на то, что данный текст был воспроизведен по памяти одним из ближайших учеников Будды. Далее указывается место, где пребывал Будда в момент, когда давал наставления, и перечисляется его окружение. В Сутре Будда упоминается под эпитетом Бхагаван (*санскр.* bhagavan, *монг.* ilaju tegüs nögčigsen ‘ушедший с победой’).

Краткое содержание «Сутры, повествующей о мыслях свиньи» (*монг.*

Em-e yaqai-yin uqayan-i ögüleküi neretü sudur) может быть сведено к следующему.

Однажды Бхагаван пребывал в городе Шравасты, в роще Джетавана, в обители Анатхапиндады. Он обратился к странствующим монахам с рассказом о сыне тенгрия-небожителя, которому наступил черед поменять свое рождение, на что указывали пять признаков: «В то время как прежде к их одежде не приставала грязь, теперь стала загрязняться. Если раньше цветочные гирлянды не увядали, стали увядать. Из подмышек стал выступать пот, отчего их тела стали источать неприятный запах. <...> Сыновьям тенгриев перестало нравиться место их пребывания. <...> они бьют себя в грудь, рыдают, с криками глубокой душевной скорби страдают» (*монг.*) [Сутра М, 736].

Владыка тенгриев Хормуста, узнав, как страдает сын тенгрия, явился туда, где он находился – в страну Магадха и спросил, почему тот скорбит. На вопрос Хормусты сын тенгрия отвечал: «Освободившись от счастья [быть] рожденным тенгрием, на седьмой день [отправляюсь] в город Раджагриха, [где] буду рожден из утробы свиньи. Там долгое время мне придется поедать нечистоты, мочу, испражнения, поэтому я так безутешен» [Сутра М, 737].

К сказанному сын тенгрия добавляет: «Я верую в Будду – величайшего из всех людей, верую в возвышенное учение тех, кто избавился от привязанностей, верую в высшее собрание хувараксов (монахов)» [Сутра М, 737–738]. Вслед за этим, как далее повествуется в сутре, сын тенгрия, принявший прибежище в трех драгоценностях (т.е. в Будде, дхарме и сангхе), когда пришло время поменять рождение, возродился среди тенгриев небесной страны Тушита.

Прошло время, и Владыка тенгриев задался целью узнать, получил ли тот сын тенгрия рождение в утробе свиньи, и выяснил, что не получил. Когда он стал выяснять, не возродился ли тот в аду или среди животных, то оказалось, что и там его нет. Поскольку от терялся в догадках, а узнать о перерождениях в высших сферах не имел возможности, поэтому отправился к Будде (Бхагавану) и подробно рассказал о своей беседе с сыном тенгрия, из которой узнал, что его печаль была вызвана тем, что срок его пребывания в облике тенгрия пришел к завершению и что через семь дней ему предстояло возродиться в утробе свиньи. Поскольку предстоящее его очень пугало и он боялся смерти, он произнес слова молитвы о принятии прибежища в Будде, его учении и монашеской общине.

Из слов Будды становится ясным, что сын тенгрия по имени Каушика возродился в стране тенгриев и преисполнился во всей полноте всеми желаниями, какие только могут иметь небожители.

Выслушав Будду, преисполнившийся благоговением и радостью Хормуста произнес такие речи в стихотворной форме:

*ket ba burqan-dur itegel yabuylučis:
tedeger mayui jayayan-dur ülü oduyad:*

*kümiin-ü bey-e-yi či tebčijü bür-ün:
tedeger tngri-yin bey-e-yi oluyu:*

*ket ba nom-dur itegel yabuylučis:
tedeger maγui ĵayaγan-dur ülü oduryad:
kümiin-ü bey-e-yi tebčijü bür-ün:
tedeger tngri-yin bey-e-yi oluyu::*

*ket ba quvaraγ-ud-tur itegel yabuylučis
tedeger maγui ĵayaγan-dur ülü oduryad:
kümiin-ü bey-e-yi tebčijü bür-ün:
tedeger tngri-yin bey-e-yi oluyu::*

‘Принимающие прибежище в Будде
Такие не испытают плохую судьбу.
Отвергнут даже человеческое тело,
Такие обретут тела тенгриев-небожителей.

Принимающие прибежище в дхарме
Такие не испытают плохую судьбу.
Отвергнут человеческое тело,
Такие обретут тела тенгриев.

Принимающие прибежище в сангхе
Такие не испытают плохую судьбу.
Отвергнут даже человеческое тело,
Такие обретут тела тенгриев’ [Сутра М, 740].

Эти строки, произнесенные Хормустой, навеяны историей сына тенгрия Каушики, ожидавшего получить неблагоприятное перерождение в виде животного, но в силу принятия прибежища в Будде, дхарме и сангхе, возродившегося среди небожителей. В следующих трех строфах повторяется мысль о том, что принятие прибежища и следование за Буддой, учением и монахами является значительным приобретением для верующих.

Вслед за Хормустой стихотворную речь произносит Бхагаван. В тексте Сутры она представлена тремя четверостишиями, которые практически повторяют первый три строфы, произнесенные Владыкой тенгриев. Многочисленные повторы, характерные для текстов Ганджура, по мнению исследователей канона, были призваны облегчить их запоминание [Дылыкова 1986, 79].

В заключении Сутры Хормуста выражает свою радость от услышанных слов Бхагавана и удаляется. Завершается Сутра тем, что странствующие монахи, выслушав поучения Будды, возрадовались и стали возносить им хвалу.

О символике свиньи в буддийской традиции

В литературе и искусстве тибетского буддизма символика свиньи трактуется неоднозначно. Если проанализировать устоявшиеся образы, которые встречаются в мифологии, то в первую очередь всплывает образ свиньи на символическом изображении «круга сансары» или «круговорота перерождений», отражающем основную концепцию модели мироздания. Свинья здесь вместе с петухом и змеей символизируют «три яда» («три греха»), привязывающих живых существ к бесконечному кругу перерождений, не позволяющих им вырваться из сансары, встать на путь достижения нирваны. При этом петух ассоциируется с порочными страстями и привязанностями, змея символизирует гнев и отвращение, а свинья – символ невежества и жадности. Таким образом, образ свиньи имеет отрицательную оценку, которая основывается на ее всеядности, прожорливости и ненасытности. К сказанному следует добавить и такой момент буддийского учения о перерождениях, согласно которому получить рождение свиньей, как и любым другим животным, рассматривается как одно из трех неблагоприятных перерождений (два других это рождение претой и существом ада). Этим объясняется глубокая печаль сына тенгрия из описываемой Сутры, которому в силу кармы предстояло получить рождение из утробы свиньи.

С другой стороны, трактовка образа свиньи, основанная на ее плодovitости, прослеживается в символике женского божества тибетского буддизма Ваджраварахи (от *санскр.* vajravārāhī ‘Алмазная Свинья (веприца)’), которая является источником плодородия и жизни, богиней зари и владычицей небес, одной из ипостасей богини Тары. Она символизирует единство сострадания и мудрости. Существуют легенды о том, что Ваджраварахи являлась к святым с наставлениями по медитативной практике.

Несмотря на то, что в описываемой сутре перед нами не предстает образ богини Ваджраварахи, а образ свиньи привлечен для того, чтобы показать, насколько негативным, непривлекательным представлялось предстоящее перерождение сына тенгрия, главный смысл, заложенный в этом сочинении, заключается в поисках духовного пути, вступлении на него и неотступном следовании ему.

Выводы

Тексты монгольского Ганджура представляют собой ценный источник изучения истории распространения буддизма среди монгольских народов, истории письменного наследия и буддийской литературы, переводческой деятельности монгольских лам на протяжении ряда веков, имеют важное значение в становлении и развитии их духовной культуры.

Рассмотренный текст репрезентирует образец сочинений, включенных в состав канонического свода Ганджура на монгольском языке. Его содержание полностью соответствует тому единому плану построения, характерному для сочинений этого свода: перечисление названий произведения на разных языках, формула поклонения, вводная фраза, указание место-

положения, перечисление слушателей, проповедь (наставления) Будды, его ответы на поставленные вопросы и заключительные слова, выражение радости со стороны слушателей и вознесение хвалы словам Будды. Помимо этого, нами были отмечены характерные особенности сочинений из разряда сутр и авада, имеющих древнеиндийские корни.

Рассмотрена семантика образа свиньи (самки вепря), зафиксированной в названии сочинения и упоминаемой в тексте: он привлечен для того, чтобы показать, насколько негативным представлялось предстоящее пере рождение сына тенгрия. Главный смысл, заложенный в этом сочинении, заключается в поисках духовного пути, вступлении на него и неотступном следовании ему.

Дальнейшее изучение авада и сутр из состава монгольского Ганждура позволит проследить их становление и трансформацию в монголоязычной среде.

ИСТОЧНИКИ

1. Сутра М – Em-e yaqai-yin uqayan-i ögülekiü neretü sudur ('Сутра под названием «Повествующая о мыслях свиньи») // Mongolian Kanjur. Lokesh Chandra (ed.). From the Collection of Prof. Raghuvira. Vol. 1–108. New Delhi: Jayyed Press, 1973–1979. Vol. 91. P. 735–741.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дылькова В.С. Тибетская литература: краткий очерк. М.: ГРВЛ; Наука, 1986. 239 с.

2. Касьяненко З.К. Каталог петербургского рукописного «Ганджура» / Сост., введ. транслит. и указат. З.К. Касьяненко. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 383 с.

3. Каталог сочинений тибетского буддийского канона из собрания ИВР РАН. Вып. 2: Индексы / под общ. ред. А.В. Зорина. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2019. 952 с.

4. Памятники индийской письменности из Центральной Азии. Вып. 2. Изд. текстов, исслед. и коммент. Г.М. Бонгард-Левина и М.И. Воробьевой-Десятовской. М.: Наука; ГРВЛ, 1990. 439 с.

5. A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkah-hgyur and Bstan-hgyur) / Ed. by Ui H., Suzuki M., Kanakura Y., Tada T. Sendai: Tohoku Imperial University, 1934. 703 p.

6. Bischoff F.A. *Der Kanjur und seine Kolophone*. Bd. II. Bloomington: The Selbstverlag Press, 1968. 574 p.

7. Bethlenfalvy G. *A Hand-list of the Ulan-Bator manuscript of the Kanjur rGyalrtse them spangs-ma*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. 112 p.

8. Harrison P. A Brief History of the Tibetan bKa' 'gyur // *Tibetan Literature: Studies in Genre. Essays in Honor of Geshe Lhundup Sopa* / Ed. by Cabezón J.I., Jackson R.R. New York: Snow Lion Publications, 1996. P. 70–94.

9. Ligeti L. *Catalogue du Kanjur mongol imprimé / Bibliotheca Orientalis Hungarica*. Vol. III. Budapest: Société Kőrösi Csoma, 1942–44. 496 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Harrison P. A Brief History of the Tibetan bKa' 'gyur. Cabezón J.I., Jackson R.R. (Eds.). *Tibetan Literature: Studies in Genre. Essays in Honor of Geshe Lhundup Sopa*. New York, Snow Lion Publications, 1996, pp. 70–94. (In English).

(Monographs)

2. Bethlenfalvy G. *A Hand-list of the Ulan-Bator manuscript of the Kanjur rGyalrtse them spangs-ma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. 112 p. (In English, In Tibetan).

3. Bischoff F.A. *Der Kanjur und seine Kolophone*. Bd. 2. Bloomington, The Selbstverlag Press, 1968. 574 p. (In German, In Mongolian).

4. Bongard-Levin G.M., Vorobieva-Desyatovskaya M.I. (Eds., comment.). *Pamyatniki indiyaskoy pis'mennosti iz Tsentral'noy Azii* [Monuments of Indian Writing from Central Asia]. Issue 2. Moscow, Nauka Publ., The Main Editorial Office of Oriental Literature Publ., 1990. 439 p. (In Russian).

5. Dylykova V.S. *Tibetskaya literatura: kratkiy ocherk* [Tibetan Literature: A Brief Essay]. Moscow, Nauka Publ., The Main Editorial Office of Oriental Literature Publ., 1986. 239 p. (In Russian).

6. Kasyanenko Z.K. (Comp., transl.). *Katalog peterburgskogo rukopisnogo "Gandzhura"* [Catalog of the St. Petersburg Handwritten "Gandzhur"]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1993. 383 p. (In Russian, In Mongolian).

7. Ligeti L. *Catalogue du Kanjur mongol imprimé*. Bibliotheca Orientalis Hungarica. Vol. III. Budapest, Société Kőrösi Csoma, 1942–44. 496 p. (In French, In Mongolian).

8. Ui H., Suzuki M., Kanakura Y., Tada T. (Eds.). *A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkah-hgyur and Bstan-hgyur)*. Sendai, Tohoku Imperial University, 1934. 703 p. (In English, In Tibetan).

9. Zorin A.V. (Ed.). *Katalog sochineniy tibetskogo buddiyskogo kanona iz sobraniya IVR RAN* [The Catalogue of Texts of the Tibetan Buddhist Canon Kept at the Institute of Oriental Manuscripts at Russian Academy of Science]. Vol. 2: Indexes. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2019. 952 p. (In Russian, In Tibetan).

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 at 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

Б.Б. Горяева, Д.В. Убушиева (Элиста)

МОТИВ РОЖДЕНИЯ ГЕРОЯ В СКАЗОЧНО-ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ КАЛМЫКОВ

Аннотация. Систематизация фольклорных образцов на уровне мотивов представляется актуальной и значимой для исследования генезиса и развития сказочных и эпических текстов, восходящих к одной этнической традиции, а также для дальнейшего сравнительно-типологического изучения на более широком материале. Целью данной статьи является рассмотрение мотива рождения в устной традиции калмыков на материале сказок и эпоса в сравнении с мотивами монгольского эпоса, систематизированными С.Ю. Неклюдовым. Материалом для исследования мотивов сказочно-эпической традиции калмыков явились архивные материалы, тома «Хальмг туульс», тома «Свода калмыцкого фольклора». Анализ показал, что мотив рождения семантически неразложим, морфологически он раскладывается на отдельные элементы. Предикат (функция) рождение героя в сказочно-эпической традиции калмыков сопровождается различными мотивировками. Отсутствие наследника вызывает необходимость действовать, чтобы устранить это обстоятельство. Сказка развернуто показывает обстоятельства появления сына у престарелых родителей. Мотив рождения героя в сказочной традиции расширяется за счет описания бесчисленного множества скота четырех видов. В эпосе ситуация отсутствия наследника характеризуется лаконизмом изложения – недосказанностью. При этом мотив трансформируется с сохранением условий чудесного рождения героя от небесной девы. Эпический текст представляет архаические мифы о материнском начале Земли, отраженные в рудименте мотива петрогенеза. Мотив рождения, реализуемый через формулу «чудесные дети», дополняется обстоятельством рождения героя у бездетных стариков, а устойчивая формула данного мотива характеризует в эпосе персонаж старшего поколения Алтана Чееджи. В сказочной традиции поздний пласт представлений о рождении героя связан с воззрениями буддизма.

Ключевые слова: калмыцкий фольклор; сказочно-эпическая традиция; мотив; чудесное рождение; герой.

B.B. Goryaeva, D.V. Ubushieva (Elista)

The Motif of the Hero's Birth in the Fairy Tale And Epic Tradition of the Kalmyks

Abstract. The systematization of folklore samples at the level of motifs seems relevant and significant for the study of the genesis and development of fairy tale and epic texts dating back to one ethnic tradition, as well as for further comparative typological research on a broader material. The purpose of this article is to consider the motif of the birth in the oral tradition of the Kalmyks on the material of fairy

tales and epics in comparison with the motifs of the Mongolian epic, systematized by S.Yu. Neklyudov. Archival materials, volumes of “Hal’mg tuul’s” (Kalmyk fairy tales), volumes of the Kalmyk Folklore Corpus served as material for studying the motifs of the fairy tale and epic tradition of the Kalmyks. The analysis showed that the motif of the birth is semantically indecomposable, morphologically it breaks up into separate elements. Predicate (function) the birth of a hero in the fairy tale and epic tradition of the Kalmyks is accompanied by various motivations. The absence of an heir makes it necessary to take measures to eliminate this circumstance. The fairy tale shows in detail the circumstances of the appearance of a son from elderly parents. The motif of the hero’s birth in the fairy tale tradition is expanded by describing the countless number of pets of four species. In the epic, the situation of the absence of an heir is characterized by laconism of presentation – understatement. At the same time, the motif is transformed with the preservation of the conditions of the miraculous birth of the hero from the heavenly virgin. The epic text presents archaic myths about the maternal origin of the Earth, reflected in the rudiment of the petrogenesis motif. The motif of the birth, realized through the formula “wonderful children”, is complemented by the circumstance of the birth of the hero among childless old people, and the stable formula of this motif describe the character of the older generation of Altan Cheeji in the epic. In the fairy tale tradition of the Kalmyks, the late layer of ideas about the birth of a hero is associated with the views of Buddhism.

Key words: Kalmyk folklore; fairy tale and epic tradition; motif; wonderful birth; hero.

В отечественной фольклористике растёт интерес к анализу мотивов, к теории мотива в целом. Систематизация фольклорных образцов на уровне мотивов представляется актуальной и значимой для исследования генезиса и развития сказочных и эпических текстов, восходящих к одной этнической традиции, а также для дальнейшего сравнительно-типологического изучения на более широком материале.

Материалом для исследования мотивов сказочно-эпической традиции калмыков явились архивные материалы [РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 17], тома «Хальмг туульс» (Калмыцкие сказки) [Хальмг туульс 1961; Хальмг туульс 1974], тома Свода калмыцкого фольклора [Калмыцкие богатырские сказки 2017; Калмыцкий героический эпос 2020; Калмыцкие волшебные сказки 2020]. В последнем издании представлены репрезентативные тексты, зафиксированные известными монголоведами, записи фольклорных экспедиций, а также архивные материалы без вторжения в аутентичный текст. К сожалению, практика показывает, что тексты сказок и эпоса на калмыцком языке проходили цензуру и издавались с «исправлениями». При рассмотрении не учитывались также переводы, так как при публикации фольклорные образцы подвергались «литературной обработке», когда произведение излагалось в рамках идеологии коммунистической партии.

Методологической основой послужили исследования о категории мотива, разработанные в трудах отечественных ученых А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, В.Я. Проппа, Б.Н. Путилова, Е.М. Мелетинского,

И.В. Силантьева, С.Ю. Неклюдова и др.

При рассмотрении мотива основополагающим является определение А.Н. Веселовского: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [Веселовский 1989, 305].

В своем историографическом исследовании «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике» И.В. Силантьев показал многозначность и разнообразие трактовки термина «мотив» [Силантьев 1999]. Рассмотрев мотив повествовательный – «в том русле его понимания, которое было разработано в традиции исторической поэтики и, в частности, в трудах А.Н. Веселовского» [Силантьев 1999, 3], ученый объединил представления о повествовательном мотиве в четыре концептуальных ряда: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л. Бем, А.И. Белецкий и снова В.Я. Пропп) и тематический (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, А.П. Скафтымов). «Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий неразложимости мотива и как понимается соотношение моментов целостности и элементарности в самом статусе мотива» [Силантьев 1999, 40], – пишет Силантьев.

Учеными отмечается, что, являясь выражением единицы народного мировоззрения или обобщением народного опыта, мотив семантически неразложим, морфологически он раскладывается на отдельные элементы: субъект – действие – объект – обстоятельства (мотивировки). Главным среди них считается предикат (функция) [Силантьев 1999; Силантьев 2004].

Мы также считаем, что мотив состоит из вышеуказанных составляющих как динамичный элемент темы, имеющий сюжетобразующую функцию.

В калмыцкой фольклористике отдельные мотивы сказочно-эпической традиции калмыков в разных аспектах проанализированы А.Ш. Кичиковым [Кичиков 1997], Э.Б. Оваловым [Овалов 2004; Овалов 2008], В.Т. Саранговым [Сарангов 2015], Т.Г. Борджановой (Басанговой) [Борджанова 1978], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2002; Хабунова 2018; Хабунова 2019], Б.Э. Мутляевой [Мутляева 1978], Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2016; Манджиева 2020; Манджиева 2021], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2007а; Селеева 2007б; Селеева 2019], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2019; Убушиева 2020; Убушиева 2021], Б.Б. Горяевой [Горяева 2018а; Горяева 2018б].

Целью данной статьи является рассмотрение мотива рождения в устной традиции калмыков на материале сказок и эпоса в сравнении с мотивами монгольского эпоса, систематизированными С.Ю. Неклюдовым.

На основе архаических мотивов сказочно-эпической традиции калмыков А.Ш. Кичиков изучил происхождение героя и реконструировал целост-

ное повествование о героическом сватовстве – «тууль-улигер» – эпическое произведение, стадияльно предшествующее героическому эпосу типа калмыцкого «Джангара» и повествующее о подвигах чудеснорожденного богатыря (его женитьба на «суженой» – волшебной деве из далекой страны, истребление чудовищ-мангусов, освобождение народа от насильников и установление мира на земле) [Кичиков 1978, 3–6].

В этой связи нами рассмотрен мотив рождения героя в сказках и песнях эпоса «Джангар» в свете систематизации, разработанной С.Ю. Неклюдовым на основе эпической традиции монгольских народов. Обобщив опыт изучения типовых сюжетных элементов в монгольском эпосе А.Ш. Кичикова [Кичиков 1978], Т.Г. Борджановой [Борджанова 1978], В. Хайссига [Heissig 1979] и других им составлен каталог мотивов [Неклюдов 2019, 62–72].

Выделенные ученым 58 мотивов классифицированы по 9 более общим рубрикам: «Рождение героя», «Чудесные помощники», «Советчики», «Враги», «Обман», «Женитьба», «Поражение», «Чудесные средства (разные)», «Спасение», «Оживление», «Исцеление», «Борьба и победа» [Неклюдов 2019, 68–72]. Исследователем отмечаются следующие реализации мотива рождения героя в монгольском эпосе:

1. Создание героя небесными богами, которые посылают его в мир для уничтожения злокозненного мангаса.
2. Петрогенез, рождение героя из скалы.
3. Рождение героя после принесения жертвы (~ прочтения молитвы) на горе / горе / горным духам; ~ горный дух прямо наделяет супругов сыном.
4. Рождение героя (~ близнецов) у бездетных стариков.
5. Рождение героя в отсутствие отца.
6. Рождение ребенка с золотой грудью и серебряным задом; укладывание его в железную колыбель.
7. Необыкновенная (стальная, бронзовая, каменная) пуповина новорожденного, которую невозможно перерезать обычными средствами.
8. Необыкновенная пуповина новорожденного – одно из вместилищ его «жизни-души» (амин сунэсу).
9. Наделение именем, которое сыну (~ близнецам) дает некий старик [Неклюдов 2019, 68–69].

Далее приведем примеры реализации мотива чудесного рождения героя в сказочно-эпической традиции калмыков в сопоставлении с мотивами, выделенными С.Ю. Неклюдовым на материале эпоса монгольских народов.

1. Создание героя небесными богами, которые посылают его в мир для уничтожения злокозненного мангаса.

В рассмотренных нами текстах этот мотив в указанном виде не обнаружен. Но имеется эпизод, когда сын Хормусты *тенгрия* решает переродиться в мире людей в виде серой шкуры, которую принесла верблюди-

ца хана: «Шиир, сээрнь иджэсн цагт хаана нег темэн ботхлна. Өвгн одад хэлэнэ – хоосн көк арсн харна. Көк арсиг өвчэд, гер дотран делгчкэд, өвгн шиир, сээрэн цуглулхар харад йовна» («Когда ели кости и позвонки, одна из верблюдиц хана стала рожать. Старик пошёл посмотреть – только серая шкура вылезла. Старик, серую шкуру выделав, расстелил её в юрте и отправился собирать кости и позвонки» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 124]).

Обстоятельства рождения героя в мире людей узнаем из речи белобородого старца, который объяснил девушке происхождение ее супруга, причины того, почему он покинул ее: «Йир чик седклэр йовсн күн чи санж. Терчн Хурмстн теңрин отхн көвүн санж. Хойр эгчтэ санж. Шикрлг дала гидг далад өөмдг санж. Отхн дү көвүн унтсн санж. “Дордын дорд ориг оч амраж жирхэнэв”, – гиһэд, чини эцкинчн темэнэ геснд оч төрсн санж. Дэкэд чини эгччн ирэд тараж. Өмн бийднь уга күн билэ, көк арснд билэ. Көк арснь һалд түлсн төлэд тегэд иим зовлц үзж йовх күн чи, – гинэ. – Нэ, йир түнгичн арһлж үзсв. Шикрлг далад ирэд өөмх. Би нег ном ээлдэд нөөринь күргсв, унтад одхлань, тегэд бэрж авх, арһта болхла бэрж ав! – гинэ» («Ты, оказывается, человек, который жил праведно. [Твой муж] был младшим сыном тенгрия Хормусты. У него было две сестры. Они плавали в море, называемом Шикирлиг. Младший брат уснул. “Сделаю счастливым нижний мир”, – сказав, переродился во чреве верблюдицы твоего отца. Потом твоя сестра пришла и всё расстроила. У [твоего мужа] душа была не в теле, а в серой шкуре. Из-за того, что серую шкуру спалили в огне, ты испытываешь такие страдания, – сказал. – Но, попробую помочь. Он прилетит плавать в море Шикирлиг. Я прочитаю одну молитву, она его в сон погрузит, когда уснет, надо поймать, если сможешь, поймай! – сказал» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 140–141]).

Младший сын Хормусты *тенгрия* «пришел» в мир людей через чрево верблюдицы. И это неслучайно: верблюд весьма почитался в народе.

По представлениям калмыков, происхождение грома и молнии связано с образом дракона – лу, напоминающего верблюжонка с большими добрыми глазами и вытянутой шеей [Борджанова 1999, 35–36]. О принадлежности верблюда к верхнему миру говорится и в калмыцких загадках: «Атн темэн аһс гиж, / Арһмжин үзүр гилвс-гилвс гиж» («Холощенный верблюд зевнул, конец веревки блеснул») («Лу ду һарх, һал цэкһ / Гром, молния»). «В текстах загадок говорится о верблюде-громовержце, белом небесном верблюде, связанном с верхним миром» [Басангова 2019, 79], – пишет Т.Г. Басангова.

«Связь верблюда с небом просматривается в его мироустроительной функции в широко распространенном в фольклоре монгольских народов предании о появлении созвездия Плеяды (Мечин) – благодаря верблюду на земле становится тепло, а на небе появляется новое созвездие» [Содномпилова, Нанзатов 2013, 39], – отмечают исследователи, анализируя представления о верблюде в традиционных воззрениях монгольских народов. Отмечается также связь верблюда с миром мертвых, так как он может

находиться в запретной для всех живых зоне: контакт с умершим и его душой не угрожает ему [Содномпилова, Нанзатов 2013, 42].

2. Мотив петрогенеза, рождение героя из скалы можно усмотреть в Багаохуровском цикле эпоса «Джангар». Примечательно, что о чудесном рождении героя мы узнаем из плача, предваряющего временную смерть богатыря, что ложится в русло бинарной логики рождение – смерть. Так, отец богатыря Хонгора в своем плаче по нему же произносит: I песня Б.Ц. 17 (32) «xada čilūni xabčilāsu yaqcaḡ (33) uruūqsan narin ulān bura mini bilūi:» [РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 17, 17] («Из расселины скалы одиноко выросшая тонкая лоза моя»).

3. Мотив рождения героя после принесения жертвы разработан в сказке на сюжетный тип «Благодарный мертвец», когда бездетные престарелые супруги, обладая богатствами (многочисленными стадами четырех видов), не имеют наследника. Сын рождается после того, как старик по совету мальчика-манджика (послушника в буддийском храме) поднес дары священнослужителям, раздал милостыню, соорудил золотой храм: «Күрч ирн, байн өвгн эврәнн нутгин лам, гелц, гецл, манжирт кев-кевэрн бэрц бэрэд, Мөңгн Өргчк байнас Алтн Өргчк хаани нутгин уга-яду, өлн-түрү, нуульнч-нуурнчд өглһ өгнэв гиһэд, дөрвн зүг нээмн зувкд зар тархаснд, би уга-яду, би өнчн-өвр, би өлн-түрү гиһэд, цуглрн бээж, долан хонгт төгртгән бүүрин чи[ң]гэ һазрт эрэ багтм өлн күн цуглрв. Тегэд тер улст кев-кевэрн мал, мөңг, эд-тавр тергүтн өглһ өгч» («Добравшись, старик-богач поднёс столько даров ламам, гелюнгам, гецулам, манджикам, сколько следовало каждому, а когда возвестили во всех четырёх сторонах и восьми направлениях, что богач Мёнген Оргечуку будет раздавать милостыню бедным, голодным, нищим из нутука Алтан Оргечуку хана, называвшие себя бедными, сиротами, голодными целых семь дней собирались. Людей собралось так много, что они едва могли бы поместиться на пространстве размером со стойбище. Всем этим людям он раздал столько скота, серебра, имущества, сколько должен был получить каждый» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 198–199]).

4. Рождение героя (~ близнецов) у бездетных стариков.

Сказка «Алтн Өргчк хаани нутгт бээдг Мөңгн Өргчк байна көвүн Манжин Зэрлг элч көвүн хойрин тууль» («Сказка о Манджин Зарлике сыне богача Менген Оргечуку из нутука хана Алтан Оргечуку и его мальчице-работнике») рисует бездетных престарелых супругов мифологического возраста: старик 555 лет, старуха (445 лет) [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 194].

В сказке «Тарвж хан» («Хан Тарваджи») у бездетных старика и старухи рождается сын после того, как они выходили хромого орла: «Түүнэсн доһлц улан залу келв: – Би далн хойр хувлһтэв, Тарвж хан гидг хан би. Би алтан тарвж болж хувлэд, эргж йовад, бууһин сумн харһад, нег көл мини хуһрж оркла. Ода та хойр эн кевтән жирһэд үкхт, үкхэс өмн нег көвүн харх. Тегэд тер көвүһән нарн суух үзгт Тарвж хан гидг хан бээдг гиһэд, нааран илгэж орктн! – гив» («Хромой молодой мужчина сказал: – Я хан, зову-

щийся Тарваджи, обладаю семидесятью двумя перевоплощениями. Обернувшись орлом, кружил я над своими владениями, но попавшая в меня ружейная пуля перебила мне ногу. Вы вдвоём будете жить в благополучии до самой смерти, а перед смертью у вас родится сын. Того сына отправьте ко мне, сказав, что в стороне заходящего солнца живёт хан Тарваджи! – сказал» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 436–437]).

Таким образом рождение сына у стариков явилось своего рода благодарностью хана Тарваджи, имевшего семьдесят два перевоплощения.

Появление у стариков детей связано также с тем, что они получают сына в образе пресмыкающегося. В сказке «Моһа көвүн» («Юноша-змея») среди бурьяна, собранного как топливо, старуха принесла змею: «Тер шарлжн заагт нег моһа ирж. Тер моһа нег хонад, термин нег үдэрт күрнэ. Хойр хонад, термин хойр үдэрт күрнэ, хурв хонад, термин хурвн үдэрт күрнэ. Не, аав ээж хойр, хаанд худ болий гиж келтн, – гинэ» («Среди того бурьяна была змея. Та змея за ночь на одно деление стеной решетки выросла. Через две ночи на два деления стеной решетки выросла, через три ночи на три деления стеной решетки выросла. Ну, отец и мать, езжайте свататься к хану, – сказал» [Хальмг туульс 1961, 204–206]).

В сказке «Меклә дүрстэ көвүтэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с сыном в лягушачьем облике») старик, ловя неводом рыбу, поймал лягушку с золотой грудью и серебряной мордой: «хурв шүүлһнднһ алтн чеежтэ, мөңгн дүрстэ меклә һарч ирнэ» («на третий раз в невод попала лягушка с золотой грудью и серебряной мордой» [Хальмг туульс 1974, 11–15]).

Малодербетовский цикл демонстрирует рождение героя, восходящее к архаическому сказочному эпосу, основой которого является мотив вымалывания ребенка бездетными стариками. Недетородный возраст Ага Шавдал вынуждает Джангара оставить ее и отправится в странствие. Эту ситуацию А.Ш. Кичиков характеризует как «поражающую лаконизмом изложения – недосказанностью, обусловленной глубиной архаического подтекста» [Кичиков 1997, 34]. Он встречает волшебную деву, которая рождает ему сына Шовшура. Налицо трансформация мотива рождения героя у бездетных стариков с соблюдением условий чудеснорожденности: «Нөкр-нээжр болв, / Түүндэн нутг-усн болв. / Тер хатн саата болв, / Арвн сарин нүр үзэд, көвүн һарв». («Супругами стали они, / Здесь и остались они. / Затем] та хатун [здесь и далее курсив оригинала – Б.Г., Д.У.] понесла, / Через десять месяцев сын родился» [Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл 2020, 306–307]).

5. Рождение героя в отсутствие отца.

Герой чудесным образом рождается у престарелых родителей в отсутствие отца, который отправляется осмотреть стада четырех видов домашних животных, на охоту или войну, крайний случай – это гибель отца. Так, в сказке «Догшин Хар баатрин хойр көвүнэ тууль» («Сказка о двух сыновьях богатыря Догшин Хара») отец, не послушавшись совета сына, поднимается на Богзатинскую серую гору, где находит свою погибель. После смерти мужа мать героя рождает сына от муса и подбрасывает его на пути

старшего сына Алдары. Младший брат следует за старшим, помогает ему добыть суженую, побеждает в состязаниях, забирает Кюджин Герел дочь Кёгшин Буурал хана [Хальмг туульс 1961, 11–15].

В эпическом нарративе на материале двух ранних циклов эпоса «Джангар» данного мотива не обнаружено.

6. Рождение ребенка с золотой грудью и серебряным задом; укладывание его в железную колыбель.

Рождение героя с золотой грудью и серебряным задом явствует о его принадлежности «киному миру». Наиболее ранняя запись сказки 1884 г. на указанный сюжетный тип рисует героя, рожденного «с золотой грудью и серебряным задом» («алтн чеежтэ, мөңгн бөгстэ») [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 201]. Описание персонажа передается традиционной формулой «чудесные дети», в которой отражается связь компонентов семантического ряда «золотой – солнечный»: золотая грудь персонажа заключает в себе солнце, а задняя часть тела – месяц. В.Я. Пропп отмечал: «все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к другому царству» [Пропп 1986, 285]. В поздних записях герой уже утрачивает «золотистость», которая по наблюдениям В.Я. Проппа «присуща богам, умершим и посвященным» [Пропп 1986, 297].

Пример чудесного происхождения героя связан с известным героем калмыцкого эпоса, с богатырем Алтаном Чеджи. Б.Э. Мутляева пишет: «...это имя, означающее в переводе на русский язык “золотая грудь”, указывало в древности, вероятно, на внешние необыкновенные признаки героя» [Мутляева 1978, 59]. Это же отмечает А.Ш. Кичиков: «туль-улигерный мотив рождения с золотой грудью и серебряным низом» [Кичиков 1997, 37].

7. Необыкновенная (стальная, бронзовая, каменная) пуповина новорожденного, которую невозможно перерезать обычными средствами.

В эпосе о чудесном рождении героя говорит стальная пуповина Улан Шовшура: «Арвн сарин нур үзэд, көвүн харв. / Билгин Шарвнц нертэ үлдэр / Хар болд киисинь керчэд авв» («Через десять месяцев сын родился. / Билгин Шарвангом именуемым мечом / Плотную пуповину перерезал он») [Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл 2020, 306–307].

8. Необыкновенная пуповина новорожденного – одно из вместилищ его «жизни-души» (амин сунэсу).

Если в монгольском эпосе вместилищем души является необыкновенная пуповина, то в сказочном эпосе калмыков – это шкура: «Әмн бийднь уга күн билэ, көк арснд билэ» («У [твоего мужа] душа была не в теле, а в серой шкуре») [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 140–141]. Человек, у которого была внешняя душа, сосредоточенная в серой шкуре – сын Хормусты *тенгрия*, пожелавший родиться в нижнем мире людей.

Змеиная шкура – это вместилище души героя другой сказки. При сжигании шкуры, ее обладатель уже не может оставаться в мире людей и покидает его в лебедином обличье [Хальмг туульс 1961, 204–206].

9. Наделение именем, которое сыну (~ близнецам) дает некий старик. Этнографический субстрат мотива имянаречения героя представлен в калмыцкой устной традиции в сказке, зафиксированной в конце XIX в. Так, старик после рождения сына проводит пир, начатки угощений он преподнес хану, радостно возвестив о появлении наследника, после чего хан дает имя младенцу [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 199–200].

Наречение именем чудеснорожденного младенца демонстрируется в эпической песне «О Шара Гюргю» Малодербетовского цикла: «Эж аав хойрнь / Эрклүж бэәһэд, / Һунхн Улан Шовшур гиж нер өгв» («Мать с отцом, / Нежно любя его, / Трехлетним Улан Шовшуром нарекли») [Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл 2020, 306–307].

Е.Э. Хабуновой на эпическом материале изучено наречение именем богатыря. «По представлениям монгольских народов, приобщение ребенка к социуму начинается с момента обретения имени» [Хабунова 2006, 39], – пишет исследователь.

Таким образом, анализ показал, что образцы сказочно-эпической традиции калмыков представляют сложное переплетение древних воззрений с многочисленными разностадиальными напластованиями, сохранившимися в имплицитном виде, иногда утратившими свою первоначальную семантику или приобретшими новые смыслы. Мотив рождения героя в сказочной традиции расширяется за счет описания обстоятельств его появления у престарелых родителей в сказках на сюжетный тип «Благодарный мертвец», иногда мотивировка чудесного появления героя в мире людей объясняется белобородым старцем.

Эпический текст сохранил представления об архаических мифах рождения: о материнском начале Земли, что отразилось в рудименте мотива петрогенеза.

Мотив рождения, реализуемый через формулу «чудесные дети», дополняется обстоятельством рождения героя у бездетных стариков, а устойчивая формула данного мотива характеризует персонаж старшего поколения, обладающий внешними необыкновенными признаками (Алтан Чеджи).

Поздний пласт представлений о рождении героя связан с вымаливанием, раздачей милостыни, подношением буддийскому духовенству, постройкой храма, а также понятием перерождений, основанным на буддийской мифологии.

Рассмотренный нами мотив рождения семантически неразложим, морфологически он раскладывается на отдельные элементы. Предикат (функция) рождение героя в сказочно-эпической традиции калмыков сопровождается различными мотивировками. Отсутствие наследника вызывает необходимость действовать, чтобы устранить это обстоятельство. Сказка представляет пространное, живописное изображение обстоятельств появления сына у престарелых родителей. В эпосе эта ситуация А.Ш. Кичиковым характеризуется «лаконизмом изложения – недосказанностью», при этом мотив трансформируется с сохранением условий чудесного рож-

дения героя от небесной девы. Сочетание архаических представлений с разностадийными напластованиями, отражающими этнографические субстраты и более поздние религиозные воззрения, значительно расширяет границы мотива рождения героя в сказочно-эпической традиции калмыков.

ИСТОЧНИКИ

1. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; подготовка текстов, переложение калмыцких текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., комментарии, указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. 561 с.

2. Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалевой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. Элиста: КалмНЦ РАН, 2020. 584 с.

3. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.

4. 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.

5. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев. Элиста: Калм. кн. гос. изд-во, 1961. 220 х.

6. Хальмг туульс. 4-гч боть / сост. Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по делам изд-в, полиграфии и книжной торговли Совета министров Калмыцкой АССР, 1974. 274 х.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Животные в калмыцком фольклоре. Элиста: КалмГУ, 2019. 192 с.

2. Борджанова Т.Г. Магическая поэзия калмыков: исследование и материалы. Элиста: Калмиздат, 1999. 182 с.

3. Борджанова Т.Г. О жанровой специфике монголо-ойратского героического эпоса // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. С. 15–24.

4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.

5. (а) Горяева Б.Б. Мотив волшебного помощника в калмыцкой сказке // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2018. № 5.

С. 76–85.

6. (б) Горяева Б.Б. Традиции народной медицины в мотивах волшебной сказки калмыков // Новые исследования Тувы. 2018. № 4. С. 161–177.

7. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1997. 320 с.

8. Кичиков А.Ш. О тууль-улигерном эпосе (к постановке вопроса) // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. С. 3–6.

9. Манджиева Б.Б. К проблеме изучения мотивов калмыцкой богатырской сказки и героического эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова: Серия «Эпосоведение», № 1 (01). 2016. С. 44–50.

10. Манджиева Б.Б. Сюжетообразующие мотивы в эпическом репертуаре джангарчи Телтя Лиджиева // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 322–334.

11. Манджиева Б.Б. Эпические мотивы Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2021. № 2 (35). С. 105–113.

12. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в тюрко-монгольском героическом и сказочном эпосе // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. С. 51–62.

13. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.

14. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.

15. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: Джангар, 2004. 183 с.

16. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. 365 с.

17. Сарангов В.Т. Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки. Элиста: Издательство КалмГУ, 2015. 104 с.

18. Селеева Ц.Б. Опыт составления указателя эпических мотивов для тома Свода калмыцкого фольклора «Калмыцкий героический эпос «Джангар» // Молодежь в науке: проблемы, поиски, перспективы. Сборник научных статей. Элиста, 2007. С. 111–116.

19. Селеева Ц.Б. Функционально-семантические особенности типических мотивов в сюжете синьзын-ойратской версии «Джангара» // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 53–64.

20. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 286 с.

21. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. 104 с. URL <https://ruthenia.ru/folklore/silantiev1.htm> (дата обращения: 01.03.2022).

22. Содномпилова М.М., Нанзатов Б.З. «Табан хошуу мал»: верблюды в тради-

ционных представлениях монгольских народов // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2013. № 4 (12). С. 34–44.

23. Убушиева Д.В. Мотив смеха и плача в калмыцком фольклоре // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 382–399.

24. Убушиева Д.В. Мотив чудесного рождения героя в ранних циклах эпоса «Джангар» // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 310–321.

25. Убушиева Д.В. Мотивы «туул'-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 57–69.

26. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: Издательство СКНЦ ВШ, 2006. 255 с.

27. Хабунова Е.Э. Мотив брачных состязаний в национальных версиях эпоса «Джангар»: диапазон варьирования // Сетевое востоковедение: устные и письменные традиции в контексте межкультурного взаимодействия. Материалы II Международного научного форума. Элиста: Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова. 2018. С. 44–47.

28. Хабунова Е.Э. Мотив старения ханши Ага Шавдал в калмыцком героическом эпосе «Джангар» // Материалы научных чтений, посвященных памяти профессора А.Ш. Кичикова. Отв. ред. Л.К. Натиров. 2002. С. 297–301.

29. Heissig W. Die mongolischen Heldenepen – Struktur und Motive. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1979. 38 S.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. (a) Goryaeva B.B. Motiv volshebного pomoshchnika v kalmytskoy skazke [The Motif of a Magic Helper in the Kalmyk Fairy Tale]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul'tury tyurko-mongol'skikh narodov*, 2018, no. 5, pp. 76–85. (In Russian).

2. (b) Goryaeva B.B. Traditsii narodnoy meditsiny v motivakh volshebnoy skazki kalmykov [Traditions of Folk Medicine in the Motives of the Kalmyks' Fairy Tale]. *Novyye Issledovaniya Tuvy*, 2018, no. 4, pp. 161–177. (In Russian).

3. Mandzhieva B.B. K probleme izucheniya motivov kalmytskoy bogatyrskoy skazki i geroicheskogo eposa “Dzhangar” [Towards the Problem of Studying the Motives of the Kalmyk Heroic Fairy Tale and the Heroic Epic “Dzhangar”]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova: Seriya Eposovedenie*, 2016, no. 1 (01), pp. 44–50. (In Russian).

4. Mandzhieva B.B. Syuzhetoobrazuyushchiye motivy v epicheskoy repertuare dzhangarchi Telya Lidzhieva [Plot-Forming Motifs in The Epic Repertoire of Dzhangarchi Aunt Lidzhieva]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 3 (54), pp. 322–334. (In Russian).

5. Mandzhieva B.B. Epicheskie motivy Maloderbetovskogo tsikla eposa “Dzhangar” [Epic Motifs of the Maloderbet Cycle of the Epic “Dzhangar”]. *Severo-Vostochnyy gumanitarnyy vestnik*, 2021, no. 2 (35), pp. 105–113. (In Russian).

6. Seleeva Ts.B. Funktsional'no-semanticheskiye osobennosti tipicheskikh motivov

v syuzhete sin'tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [Functional and Semantic Features of Typical Motifs in the Plot of the Xinjiang Oirat Version of “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 53–64. (In Russian).

7. Sodnompilova M.M., Nanzatov B.Z. “Taban hoshuu mal”: verblyud v traditsionnykh predstavleniyakh mongol'skikh narodov [“Taban hoshuu mal”: Camel in the Traditional Representations of the Mongolian Peoples]. *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk*, 2013, no. 4 (12), pp. 34–44. (In Russian).

8. Ubushieva D.V. Motivы “tuul'-uligera” (arkhaicheskogo eposa) v geroicheskoy epose “Dzhangar” [Motifs of “Tuul-Uliger” (Archaic Epos) in the Heroic Epos “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 57–69. (In Russian).

9. Ubushieva D.V. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v rannikh tsiklakh eposa “Dzhangar” [The Motif of the Miraculous Birth of the Hero in the Early Cycles of the “Dzhangar” Epic]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 3 (54), pp. 310–321. (In Russian).

10. Ubushieva D.V. Motiv smekha i placha v kalmytskom fol'klore [The Motif of Laughter and Weeping in the Kalmyk Folklore]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 4 (59), pp. 382–399. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Bordzhanova T.G. O zhanrovoy spetsifike mongolo-oyratskogo geroicheskogo eposa [On the Genre Specifics of the Mongol-Oirat Heroic Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti “Dzhangara”* [The Typological and Artistic Features of the “Dzhangar” Epic]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1978, pp. 15–24. (In Russian).

12. Khabunova E.E. Motiv stareniya khanshi Aga Shavdal v kalmytskom geroicheskoy epose “Dzhangar” [The Motif of Aging of Khansha Agha Shavdal in the Kalmyk Heroic Epic “Dzhangar”]. *Materialy nauchnykh chteniy, posvyashchennykh pamyati professora A.Sh. Kichikova* [In Memoriam A.Sh. Kichikov: Conference Proceedings]. Elista, Dzhangar Publ., 2002, pp. 297–301. (In Russian).

13. Khabunova E.E. Motiv brachnykh sostyazaniy v natsional'nykh versiyakh eposa “Dzhangar”: diapazon var'irovaniya [The Motif of Marriage Contests in the National Versions of the Epic “Dzhangar”: the Range of Variation]. *Setevoye vostokovedenie: ustnye i pis'mennye traditsii v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeystviya. Materialy II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma* [Eastern Studies Network. Oral and Written Traditions in the Context of Intercultural Communication. II International Academic Forum Proceedings]. Elista, Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov Publ., 2018, pp. 44–47. (In Russian).

14. Kichikov A.Sh. O tuul'-uligernom epose (k postanovke voprosa) [On the Tuul-uliger Epic (Towards the Question)]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti “Dzhangara”* [The Typological and Artistic Features of the “Dzhangar” Epic]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1978, pp. 3–6. (In Russian).

15. Mutlayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v tyurko-mongol'skom geroicheskoy i skazochnoy epose [The Motif of the Hero's Miraculous Birth in the

Turco-Mongolian Heroic and Magic Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti "Dzhangara"* [The Typological and Artistic Features of the "Dzhangar" Epic]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1978, pp. 51–62. (In Russian).

16. Seleeva Ts.B. Opyt sostavleniya ukazatelya epicheskikh motivov dlya toma Svoda kalmytskogo fol'klora "Kalmytskiy geroicheskiy epos 'Dzhangar'" [The Experience of Compiling an Index of Epic Motifs for the Volume of the Kalmyk Folklore Code "Kalmyk heroic epic 'Dzhangar'"]. *Molodezh' v nauke: problemy, poiski, perspektivy* [Youth in Science: Problems, Avenues for Research, Prospects]. Elista, 2007, pp. 111–116. (In Russian).

(Monographs)

17. Basangova T.G. *Zhivotnyye v kalmytskom fol'klоре* [Animals in Kalmyk Folklore]. Elista, KalmGU Publ., 2019. 192 p. (In Russian).

18. Bordzhanova T.G. *Magicheskaya poeziya kalmykov: issledovaniya i materialy* [Magical Poetry of the Kalmyks: Studies and Materials]. Elista, Kalmizdat Publ., 1999. 182 p. (In Russian).

19. Heissig W. *Die mongolischen Heldenepen – Struktur und Motive*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1979. 38 S. (In German).

20. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epic of "Dzhangar": Poetic Constants in the Hero's Life Cycle (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, North Caucasus Higher School Research Center Publ., 2006. 255 p. (In Russian).

21. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar". Comparative and Typological Research of a Manuscript]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1997. 320 p. (In Russian).

22. Neklyudov S.Yu. *Fol'klorny landscape Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

23. 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).

24. 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).

25. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Magic Tale]. Leningrad, Leningradskiy universitet Publ., 1986. 365 p. (In Russian).

26. Sarangov V.T. *Poetika i stil' kalmytskoy bogatyrskoy skazki* [Poetics and Style of the Kalmyk Heroic Fairy Tale]. Elista, KalmGU Publ., 2015. 104 p. (In Russian).

27. Silantyev I.V. *Teoriya motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol'kloristike: ocherk istoriografii* [The Theory of Motive in Russian Literary Studies and Folklore Studies: an Essay of Historiography]. Novosibirsk, IDMI Publ., 1999, 104 p. (In Russian).

28. Silantyev I.V. *Poetika motiva* [The Poetics of Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 286 p. (In Russian).

29. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 405 p. (In Russian).

Горяева Баира Басанговна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сюжетный фонд, сказочник, текст.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монгольских народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Baira B. Goryaeva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-tale tradition, narrative fund, storyteller, text.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Danara B. 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

Р.М. Ханинова (Элиста)

«БАЛЛАДА О КАЛМЫЧКЕ» М. ХОНИНОВА В АСПЕКТЕ СИНТЕЗА ЖАНРОВ*

Аннотация. В калмыцкой поэзии XX в. жанр поэмы занимал лидирующие позиции по сравнению с периферийным положением жанра баллады. Наряду с собственно балладой у калмыцких поэтов выявлен синтез жанров – баллады и поэмы – в творчестве М. Хонинова: «Баллада о битве с ветром» (1967). Предметом данного исследования является «Баллада о калмычке» (1979) М. Хонинова в аспекте синтеза жанров. Актуальность определяется недостаточной изученностью объекта исследования. Цель статьи – определить жанровую природу произведения, рассмотрев элементы жанровых образований, повлиявших на форму и содержание «Баллады о калмычке» как в оригинале, так и в русском переводе. Среди балладных признаков – исключительное событие трагического характера, героический сюжет, гибель трех главных героев, необычные сюжетные коллизии (беспальный младенец, спасение маленького наследника и др.), двоемирие (бесы), связь с фольклором и др. Большой объем (1579 строк) проецирует жанр поэмы: существенная роль фабулы, герой не только субъект изображения, но и его объект, акцентирование близости автору героя, вставные фольклорные элементы (колыбельная песня, благопожелание, сказание, сказки, пословицы), лирические отступления, портрет персонажа и др. Русский перевод поэмы-баллады характеризуется изменением названия и соответственно жанра (сказание), трансформированной строфикой, увеличением количества частей, сокращением объема (900 строк).

Ключевые слова: калмыцкая поэзия; поэма, баллада; колыбельная песня; благопожелание; сказание; синтез жанров; фольклор; поэтика; перевод.

R.M. Khaninova (Elista)

“The Ballad of Kalmyk” by M. Khoninov in the Aspect of Genre Synthesis**

Annotation. In the Kalmyk poetry of the twentieth century, the genre of the poem occupied a leading position in comparison with the peripheral position of the ballad genre. Along with the ballad proper, the Kalmyk poets revealed a synthesis of genres – ballads and poems – in the work of M. Khoninov: “The Ballad of the Battle with the

* 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).

Wind” (1967). The subject of this study is “The Ballad of Kalmyk” (1979) by M. Khoninov in the aspect of genre synthesis. The relevance is determined by the insufficient knowledge of the object of research. The purpose of the article is to determine the genre nature of the work, to consider the elements of genre formations that influenced the form and content of the “Ballad of the Kalmyk” both in the original and in the Russian translation. Among the ballad features are an exceptional event of a tragic nature, a heroic plot, the death of three main characters, unusual plot collisions (a fingerless baby, the rescue of a small heir, etc.), two worlds (demons), connection with folklore, etc. A large volume (1579 lines) projects the genre of the poem: the essential role of the plot, the hero is not only the subject of the image, but also its object, the accompaniment of closeness to the author of the hero, inserted folklore elements (lullaby, benevolence, legend, fairy tales, proverbs), lyrical digressions, character portrait, etc. The Russian translation of the ballad poem is characterized by a change in the name and, accordingly, the genre (legend), a transformed stanza, an increase in the number of parts, and a reduction in volume (900 lines).

Key words: Kalmyk poetry; poem, ballad; lullaby; benevolence; legend; synthesis of genres; folklore; poetics; translation.

В жанровой системе калмыцкой поэзии XX в. [Очиров 1987; Очиров 1990; Пюрвеев 1988; Пюрвеев 1996; Ханинова 2008; Мукабенова 2009; Санджиев 2014 и др.] поэма доминировала, в том числе над лирическими и лироэпическими жанрами малой формы, в частности, над балладой, занимавшей периферийное положение в литературном процессе [Ханинова 2021b]. В то же время синтез жанров – баллады и поэмы – отмечен в «Балладе о битве с ветром» («Салькнла бээр бэрлдснэ туск баллад», 1967) Михаила Хонинова (1919–1981) [Ханинова 2021a, 147–167].

«Баллада о калмычке» («Хальмг күүкнэ туск баллад», 1979) М. Хонинова продолжает авторскую тенденцию в том же жанровом синтезе. И в этом плане произведение не было объектом и предметом исследования в калмыковедении. Единичные обращения к хониновской «Балладе...» связаны с рассмотрением в ней отдельных жанровых образований и мотивов – йоряла-благопожелания, колыбельной песни [Ханинова 2004; Ханинова, Очирова 2011]. Произведение базируется на фольклорном материале. Созданное в 1979 г., оно было опубликовано вначале в газете «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда») [Хоньна 1979], затем в книге поэта «Баһ насн, ханжанав» [Хоньна 1981], составленной автором, но изданной после его ухода, в разделе «Поэмы».

Оригинальный текст, состоящий из трех частей, обозначенных римскими цифрами, структурирован восьмистрочными строфами, выстроенными «лесенкой». В русском переводе – десять неравномерных частей без «лесенки» с разной строфикой.

Предметом рефлексии лироэпического жанра баллады и ее фабульной основой является исключительное событие трагического, драматического или комического происхождения. «Отстраненное отношение субъекта поэтической рефлексии к событию обуславливает минимализм жанрового

стиля (сюжетного и речевого) и его объективированность в повествовательной или диалогической (реже монологической – от имени персонажа) форме. К общим стилевым признакам балладного сюжета, варьируемым национальной традицией или временной пропиской, относятся его, во-первых, фрагментарный (эпизодный) и динамический характер, сближающий Б. с новеллой, во-вторых, невероятность происходящего, типологически сходная с анекдотом, и, в-третьих, его фантастичность, родственная волшебной сказке» [Иванюк 2014, 30–31].

Авторское обозначение – баллада – уже с названия произведения указывает на его жанровые признаки. Во-первых, это героический сюжет (война), во-вторых, гибель главных героев (Улан Бюргюд, Цаган Баин, Хар хан), в-третьих, необычные сюжетные коллизии (погоня, ранение беременной женщины и младенца в ее чреве – утрата им безымянного пальца из-за вражеской стрелы; рождение и чудесное спасение этого новорожденного ребенка в дупле дерева; обычай выбора наследника государства с помощью ханского сокола; поединок Гесера-богдо-хана с младенцем-шулмусом – двоимире: здешний и иной мир; демонологические персонажи: бесовка-шулма и ее сын), в-четвертых, диалоги персонажей, демонстрирующие движение сюжета от завязки к развязке, в-пятых, неопределенное историческое время.

Большой объем произведения, не характерный для баллады, проецирует жанр поэмы: существенная роль фабулы, герой не только субъект изображения, но и его объект, акцентирование близости автору героя [Поэтика 2008, 181], вставные фольклорные элементы (колыбельная песня, йорял-благопожелание, сказки о мудрой деве и о девушках-лебедях, сказание о Гесер-богдо хане и др.), замедляющие развитие действия, но значимые в сюжетно-типологическом плане; лирические отступления (например, о войне, о времени), портрет персонажа.

Отмечено, что в калмыцкой литературе жанр поэмы в наибольшей степени выявил свои теснейшие связи с народнопоэтическими традициями, продемонстрировав две авторские тенденции: 1) литературная обработка сказок, легенд, преданий и т.п., 2) создание поэмы на фольклорной основе [Очиров 1987, 1990; Лиджиев 2006; Ханинова 2008; Мукабенова 2009].

Жанровая валентность баллады, способной скрещиваться с иными жанровыми формами [Иванюк 2014, 35], определила экспериментальную задачу М. Хонинова – синтез баллады и поэмы – после первого его опыта в 1967 г.

Сюжетный конфликт «Баллады...» основан на войне, начатой черноморским Хар ханом против калмыцкого хана Улан Бюргюда. Поводом для военного столкновения стал проигрыш гостя хозяину за шахматной партией. Победить в шахматной игре помогла мужу Улан Бюргюду его жена Цаган Баин. Известны фольклорные шахматные истории о том, как женщина помогает мужчине одержать победу (у калмыков сказка о мудрой жене, легенда о мудрой снохе) или освободить его из плена (древнерусская былина «Ставр Годинович»). В калмыцкой сказке мудрая жена иносказа-

тельно подсказывает мужу: «Чем закладывать мое приданое (по обычаю родители невесты давали в приданое коня), лучше бы отдали телегу. Хоть остались бы не пешим. Бог дал бы – телегу нажили, теперь вместо моего приданого попросите барашка на ужин гостям. Муж понял иносказание, сделал ход – и выиграл партию» [Древняя игра 1998, 2]. Название и форма калмыцких шахмат отличаются от международных: «Хан изображался в виде сидящего в величественной позе владыки народа. Ферзь изображался военачальником в боевых доспехах. Фигура слона была заменена на привычную в повседневной жизни фигуру верблюда, а ладью заменила телега, правда, вместо нее изображали быка. Пешки – многочисленные фигуры на шахматной доске – ассоциировались с самым массовым скотом в хозяйстве калмыков и потому их изображали в виде овец. Единственная фигура, оставшаяся без изменения по названию и форме, – конь» [Древняя игра 1998, 2], пешек могли изображать и в виде мальчиков [Омакаева 2010, 373]. В хониновской «Балладе...» жена, открыв дверь наружу, таким образом, подсказала мужу шахматные ходы: «Мана күн! / Мөрэн бэртн. / Му шар темэһэн көндэтн. / Күүнэ альвн көвүдиг көөтн, / көндлн зогсжах терг автн!...» [Хоньна 1981, 102]. («Наш человек! Возьмите коня. Погоните плохого желтого верблюда. Разгоните чужих озорных мальчишек. Заберите телегу, стоящую у вас на пути». Здесь и далее наш смысловой перевод – Р. Х.). В нашем художественном переводе: «Дверь распахнула наружу она / и закричала: “Что делать? Пора! Наш человек, придержите коня! Ждет ваших рук только желтый верблюд, вмиг разгоните мальчишек вокруг. / Надо телегу вам вскоре убрать, чтобы в дороге могла не мешать”» [Хонинов 2002, 54]. Отметим, что у калмыков не принято было жене обращаться к мужу по имени, и Улан Бюргюд, поняв намек Цаган Баин, исправил ситуацию и выиграл партию. «Для автора важно показать, как игровая ситуация влияет на судьбы властителей и их народов, как проигрыш в шахматном (умственном) состязании выявляет гипертрофированное самолюбие человека, не желавшего ни в чем уступать могущественному соседу. Авторская интенция направлена на раскрытие психологии завоевателя, готового использовать любую ситуацию в нужном ему направлении. Недаром хан Улан Бюргюд в своем ответе дает понять, что ему внятна враждебная настроенность гостя» [Ханинова, Очирова 2011, 144]. Подчеркнем семантику имен заглавных героев, передающих их характеристику: Хар хан (*букв.* Черный хан), Улан Бюргюд (Улан Бүргүд, *букв.* Красный Беркут), Цаган Баин (Цаһан Байн, *букв.* Белое Богатство). Семантика черного цвета однозначна в плане беды, несчастья, горя, семантика красного цвета, связанная с жизнью, отсылает и к эпическому богатырю Алому Льву Хонгору, семантика белого цвета означает сакральное, благородное, чистое.

Объявленная Хар ханом война против Улан Бюргюда включила механизм баталий двух войск, в которой приняла участие и беременная жена Цаган Баин. Поединок между ханами завершился гибелью Улан Бюргюда. Умиравшему мужу жена дала обещание отомстить захватчику и разгромить его армию, успела ранить стрелой Хар хана. Но погоня Зоркого Мер-

гена за Цаган Баин по приказанию Хар хана привела к драматическому развитию событий: вражеская стрела ранила женщину, она сумела, сойдя с коня, затеряться в камышах, родить сына. Этот необычный мотив беспалого младенца отсылает к известному калмыцко-ойратскому литературному памятнику о войне монголов с ойратами – «История Убаши хунтайджи и его войны с ойратами», в устной версии и в переводе («Убуши хун тяджи»), к образу монгольской ханши-воительницы, родившей после боевого ранения беспалого ребенка [Лунный свет 2003, 37–78]. Эта история в стихотворном русском переводе К. Новоспасского включена в сборник «Народное творчество Калмыкии», изданный в 1940 г. в Сталинграде. Книга эта из семейной библиотеки поэта хранит его пометы на страницах. При общей схожести условий ранения младенца в материнском чреве различно дальнейшее поведение женщин. В хониновской «Балладе...» сразу обозначен мотив беспалости: «Саадгин сумн / дуулж нисэд, / сээхнэ киисн дорайур орв. / Нилх харл / болж йовсна / нер уга / хурһинь тусв» [Хоньна 1981, 34]. («Стрела, со свистом прилетев, вошла красавице в живот ниже пуповины. Попала в безымянный палец еще не родившегося ребенка»). В «Убуши хун тяджи»: «В цель попала ойрата тройная стрела. / Поразила в живот ханшу злая стрела» [Народное творчество Калмыкии, далее – НТК 1940, 145]. Цаган Баин ранила простая, а не тройная стрела: замысел Зоркого Мергена – убить без страданий. Стрелок послушался своего властелина, приказавшего захватить ханшу в плен. Поэтому женщине удалось вытащить стрелу из раны, родить в одинокой степи сына и успеть спасти его. Ср. в ойратской версии монгольская правительница требует помощи от врагов: «От летящей стрелы рану я получила, / Уступаю ойратам – воевать я не в силах. / Уступаю ойратам в жестоком бою. / Присылайте эмче лечить рану мою. / (У ойратов издревле обычай таков: / Победители лечат раны врагов). / Рану мудрые эмче вмиг излечили» [НТК 1940, 145] (эмче – калм. лекарь).

В «Балладе...» мать объяснила новорожденному причину его увечья: «Нер уга / хурһта харвч. / Намаг, экэн, бичэ гемнич. / Хурһичн —дэн / гесндм таслла, / хээр угаһан / чамд үзүллэ» [Хоньна 1981, 136]. («Родился ты без безымянного пальца. Не вини в этом меня, твою мать. Палец оторвала война, показав свою жестокость»). Монгольская ханша подростку сыну рассказала историю его рождения: «Твой отец в ойратском бою погиб – / Одолели враги в далеком краю. / Кровь мщения тогда закипела во мне, / Женщин знатных собрав в нашей стране, / Повела их отважных во мстительный бой. / (Я была тяжела тогда, мальчик, тобой). / В роковую минуту, в последний срок / Поразил меня меткий ойратский стрелок, / Он тройную стрелу пустил в меня, / Он тройною стрелою пронзил меня. / Остался без пальца ты, мальчик мой» [НТК 1940, 146].

Беспалость в обоих случаях дифференцирована. В ойратском варианте: «Только не было пальца на правой руке, / Большого пальца на правой руке. [НТК 1940, 146]. Монголо-ойратский обряд инициации уделял большое внимание большому пальцу руки юноши-воина как главному в

стрельбе из лука [Кичиков 1976, 25], а правосторонность всегда определялась как основополагающая в действиях человека. Если проецировать это знание на ойратский сюжет, то, несмотря на одержанную вначале победу, монгольский наследник потом потерпел поражение.

В «Сказании о калмычке» Цаган Баин также поведала сыну о его родословной. И если она пожелала ему быть верным своей земле, своему народу [Хоньна 1981, 138], то монгольская правительница злобно грозила: «Подрастет мой сын, отомстит вам за хана, / Лишь тогда заживет навсегда моя рана» [НТК 1940, 145]. Народное понимание справедливого возмездия, а не родовой мести, когда спустя много лет ойраты, с помощью военной хитрости одолев противника, вернулись домой, заявлено в литературном памятнике: «Так закончен последний кровавый поход, / Ханом начатый старым, без славы поход, / Ханшей мстительной, сыном беспалым поход! / И спокойно зажил ойратский народ» [НТК 1940, 148].

Цаган Баин, сближая прошлое с настоящим, знакомит сына со сказанием о Гесер-богдо-хане [Селеева 2019; Хабунова, Цеценбат 2021; Хабунова 2021]. «Сюжет, имея генетические сходжения с тибетскими и монгольскими эпическими версиями, на почве калмыцкой фольклорной традиции претерпел трансформации и модификации на содержательном и сюжетно-мотивном уровнях, с признаками сказочного переосмысления» [Селеева 2019, 230]. Включение этой истории в «Балладу...» обусловлено как военным мотивом, так и архетипическим поединком отца с сыном, в данном случае рожденном от шулмы-бесовки. В эпической традиции «Джангара» богатыри сражались с бесовскими малышами на равных, в хониновском произведении в поединок вступает новорожденный, выпавший из чрева разрубленной Гесером пополам бесовки. Ср. в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» «богатырь Хонгор рассекает тело ханши Шигтин Улан, из чрева которой выпадает мальчик с тянувшейся за ним пуповиной» [Хабунова, Дампилова, Алимаа 2020, 784], сын мангаса вступает в бой с Хонгором и погибает [Джангар 2005, 269–270]. В малодербетовской версии калмыцкого эпоса трехмесячный мальчик-шулма, сидя в железной люльке, грозит Джангару: «Һурвн сарта / Төмр өлгэтэ көвүн: / – Өцклдүр эк мини алад, / Эндр долан ах мини алад, / Мини герүр юн нүүрэр / ордгв чи?» («Вчера мою мать жизни лишив, / Сегодня семерых моих братьев убив, / В мой дом как посмел / Войти ты?») [Калмыцкий героический эпос... 2020, 350–351]. В «Балладе...» новорожденный, обмотав трижды на мизинец пуповину, бился на равных: «Киисэн эркэдэн / һурв орасн / көвүн, бийэн / өглго бээв» [Хоньна 1981, 137]. Долгий бой в эпосе сопровождался угрозой маленького шулмуса, у Хонинова такой бой 7 дней продолжался в молчании. Победу в противостоянии Гесер одержал благодаря хитрости, тем самым актуализирован мотив детскости врага. По старинному обычаю хан-победитель на десятый день предложил побежденному высказать последнее желание; ответ ребенка подчеркнул его мистическую связь с матерью-шулмой, лазутчицей в стане Гесера: сын заявил, что если бы успел трижды глотнуть материнского молока (букв. молозива), то искрошил бы

его печень: «Экиннь уурган / хурв оочлсн / болхнь эмжл / цаһан элкндчн / эрэс эрх билэв» [Хоньна 1981, 138], *букв.* оставил бы узоры на его белой печени. Ср. в синьцзянской версии эпоса «Джангар» побежденный богатырь в последнем своем слове говорит о том, что если бы три месяца пососал грудь своей матери, то сделал бы из противника зубочистку [Хабунова 2006, 158]. А в монгольской версии «Джангара» последнее желание богатыря – мгновенная смерть, при этом он просит оставить целым его тело для возможного воскрешения или перерождения, например: «Раз так случилось, / Темно-красную мою печень / Не искрошив, убей!» [Хабунова 2006, 158]. Здесь определение печени ближе к натуральному цвету; у калмыцкого поэта речь идет о печени белого цвета (цаһан элкн), эта метафора, вероятно, передает ханский статус Гесера (ср. цаһан ясн – *букв.* белая кость, т.е. человек знатного происхождения).

В малодербетовской версии эпоса «Джангар» богатыри клянутся своему хану, в том числе и собственной печени: «Эмжл нертэ элкэн / Эзндэн йүүлэд өгий!» [Калмыцкий героический эпос 2020, 172] («Отдадим искрошенную печень по имени Эмжил нашему властителю»). «По представлениям калмыков, печень отражает эмоциональное состояние человека. <...> У калмыков бытовало обозначение близкого родства – родство по печени, выраженное в словосочетании *элгн-садн*. Отдавать раскрошенную печень в данном случае – это выражение особой преданности владыке-эзэну Джангару» [Борджанова 2007, 293]. Фразеологизм «Элкэн йүүлэд өгх» означает «отдать жизнь до конца» [Фразеологический словарь 2019, 273].

Заметим, что архетипического мотива поединка отца с сыном нет в известных нам калмыцких версиях сказания о Гесере.

Ср. в художественном переводе «Баллады...» эта история оформлена как «Богатырская колыбельная». Напевая эту колыбельную, мать, вероятно, размышляла о том, что сыну не суждено увидеть погибшего отца, а ее мужу не дано было познать долгожданную радость отцовства, да и сама она не насладится взрослением наследника. Так текст колыбельной экстраполируется в текст произведения и, будучи вставным элементом, несет важную сюжетообразующую функцию. Таким образом, переводчик контаминирует здесь жанры колыбельной песни, богатырской сказки и героического сказания [Хонинов 2002, 69–72].

Цаган Баин потом убаюкивает своего младенца, но эта песня прямо не обозначена автором как колыбельная. Мать поет о том, как черноморский хан пришел с войной в калмыцкую степь, но его недоброжелательный ум обернулся против него самого. Улан Бюргюд остался в народной памяти, белый курган стал для него караулом. Одна стрела сократила его годы, но его душу принял сын. Калмыцкая степь вечно будет цвести, кровь, пролитая чашей, все же не была напрасной. То, что это именно колыбельная песня, подтверждается далее: «Экин дун / саатуллһн болад, / ээж-тег / дүүжһнн болад, / Нер уга / хурһтл унтна, / нарн алтн / толян суһһна» [Хоньна 1981, 140] («Материнская песня была колыбельной, мать-степь была люлькой, уснул тот, у кого не стало безымянного пальца, / солнце золотые

лучи протянуло»). Колыбельная песня, состоящая из трех куплетов, не имела припева. В тексте она структурно не выделена.

Умирая, Цаган Баин спрятала ребенка в дупле ивы. Балладный мотив чуда проявляется в том, что после такого ранения младенец не умер, выжил в полевых условиях, был найден людьми. Калмыцкие легенды о происхождении рода Цорос от мальчика, найденного под деревом [Семь звезд 2004, 177–181], в хониновском произведении определены мотивом нахождения ребенка в дупле дерева, где уселся сокол, что также актуализирует включение фольклорного материала в балладный жанр. Этот мотив обнаружения наследника ханской птицы акцентировал сиротство ребенка: «Удн модн / эктэ, / Уулын шовун эцктэ» [Хоньна 1981, 138]. («Ива – ему мать, сокол – ему отец»).

По обычаю предков старший из ханских приближенных, нашедших младенца, произнес йорял новорожденному: «Удн модн / мет эн / уудан ут / наста болтха. / Жирһлд дурта / хальмг нутган / Жаһһр нойншц / хардж йовтха. // Дээни эвдрлтиг / эвин медрлэр / даңгин дандл / уга халһтха. / Хальмг эмтн / ни-негэр / хөөн-хөөнэн / жирһх болтха!» [Хоньна 1981, 147] («Подобно иве, пусть живет долгие годы. Пусть станет для калмыцкой страны правителем, равным хану Джангару. Пусть он обеспечит мир и благоденствие, не зная разрушительной войны. Пусть калмыцкий народ дружно живет во веки веков!»). В этом обряде пожелания новорожденному направлены на его будущее, а также на будущее его народа, поскольку он – ханский наследник. Как положено, присутствующие закрепляют услышанное благопожелание традиционной формулой для его исполнения: «Йорял бүттхэ! – гиһэд, хальмгуд / йирн йисн / хогтан нээрлв...» [Хоньна 1981, 147] («Пусть сбудется благопожелание!» – сказав, калмыки праздновали девяносто девять дней...»).

Стратегия переводчика, несколько отступившего от оригинального текста, построена на близости к фольклорному йорялу «с его константными формулами (крепкое дыхание; пыльные ножки; прославление своего рода; предков; ноги, достающие стремян, и т.п.)» [Ханинова, Очирова 2011, 371]. Ср. «Кинь акж, / Көлһн шоратж, / Эк-эцктэн өлзэтэ үрн болж, / Эрүл-менд өстхэ! / Ут наста, бат кишгтэ болж, / Олн эгчһр-дүүнр / Ардан дахултха!» («Шин һарсн бичкн күүкдт тэвдг йөрэл») [Устное народное творчество 2007, 278]. В переводе В. Еременко: «Да крепнет дыхание новорожденного, / Пусть будут в пыли ножки его. / Пусть родителям на радость живет. / Пусть сильным и здоровым растет. / Пусть будет неутомим. / Пусть не знает бед. / Пусть братья и сестры за ним / Родятся вслед!» («Йорял новорожденному») [Калмыцкое устное народное творчество 2007, 278].

Другим примером включения фольклорного материала стала калмыцкая сказка о трех лебедях – дочерях Солнца. Ее вспомнил Зоркий Мерген в погоне за Цаган Баин: ханша оглянулась, свет, струящийся от ее лица, как будто ослепил на время преследователя, он даже зажмурился. Эту сказку Зоркому Мергену рассказала его тетя, а он в свою очередь – своему хану.

О том, как молодой рыбак увидел на озере трех лебедей, обернувшихся девушками, как спрятал птичье одеяние одной из них, как та вынужденно была остаться с земным юношей, стала его женой, как люди поняла, что она – дочь Солнца, потому что ночами из дома исходил свет. И теперь Зоркий Мерген подумал, не гонятся ли они за родственницей той сказочной девушки. Такое детальное воспроизведение фабулы сказки характерно для поэмы, повествование которой может прерываться подобными вставными элементами.

Ср. в погоне за Улан Бюргюдом Зоркий Мерген, зная о том, как калмыцкий богатырь Мазан победил татарского богатыря Иштыка, попав тому в шею, хотел бы сам повторить такой маневр, но калмыцкий хан не расстегнул свой воротник, не оглядывался: «Мергн генн / мектэ. Хальмг / Мазн маңһдын / Иштг баатриг / Мөөрсэрнь хаһад / уңһасиг меднэ, / Мазниг дурахар / гөрнэж йовна. // Зуг Бүргд / маңһдын Иштгшц / Захан тээлж / хэрү хэлэхш...» [Хоньна 1981, 113–114]. В этом случае автор ограничился лишь намеком на легендарный мотив [Семь звезд 2004, 279–287], в то время как сказочный сюжет о лебедях все же ввел в сцену преследования. Переводчик же обошел вниманием эти два примера, посчитав их замедляющими эпизод погони. Ср. со сказкой Хасыра Сян-Белгина «Мазн-баатр» («Мазан-богатырь», 1959) на основе исторических преданий, легенд и песен о знаменитом богатыре [Мукабенова 2009, 13].

Лирические отступления, характерные для жанра поэмы, касаются фабульной канвы. Это, во-первых, лаконичные авторские размышления о войне, продиктованные чувством сострадания к Цаган Баин, потерявшей мужа: «Һазр! Кемр / чини гүүнд / Һолта зүркн / бээсн болхнь, / Теегин күүкнэ / нашун һундлд / Тесж бээж / чадх билчи?» [Хоньна 1981, 124]. («Земля! Найдется ли такое сердце, которое смогло бы перенести горькую тоску степнячки?»). Во-вторых, это авторские размышления о Времени и Человеке: «...Цаг Күн хойр / өмэрлнэ, / цогнь улан / хоюрн йовна. / Усн булгас эклж урсна, / ухан эмтнэс / төрж делгрнэ» [Хоньна 1981, 148]. («...Время и Человек идут вперед, пыльные оба идут. Вода начинаются с родников, ум людской, родившись, расширяется»). Во второй сентенции поэт, обратившись к народной пословице, перефразировал ее. Ср. «Һолын экн булг, күүнэ экн наһцнр», т. е. «начало реки – родник, начало человека – родственники (по материнской линии)» [Калмыцко-русский словарь 1977, 117].

В хониновском произведении часто встречаются пословицы и поговорки, способствующие пониманию событий и персонажей, что тоже характерно для калмыцкой поэмы. Так, пословица о свадьбе введена при сообщении о женитьбе Улан Бюргюда на Цаган Баин: «Хумха толһа көлврм хүрм / Хальмг теетг хан кенэ» [Хоньна 1981, 99]. («Хан в калмыцкой степи устроил такую свадьбу, на которую катятся даже черепа»). Ср. «хүрм гихлә, хумха толһа көлвүрдг» [Калмыцко-русский словарь 1977, 618]. («При слове “свадьба” туда катятся и черепа»). Цаган Баин, предостерегая Улан Бюргюда от опасного гостя Хар хана, говорит мужу: «Күүнэ эрэнъ дотрнь

гидг, / Күүнэ хаанас сагар бээтн» [Хоньна 1981, 99–100]. («Говорят, что пестрота человека внутри, будьте осторожным с чужим ханом»). Она приводит начало калмыцкой пословицы, которая гласит: «Күүнэ эрэнъ дотрнь, моһан эрэнъ һазань», т. е. «пестрота человека внутри, пестрота змеи снаружи», иначе говоря, «душа человека – потемки» [Калмыцко-русский словарь 1977, 701]. Когда разгневанный черноморский хан отправился в свою страну, автор сравнил его с плохим быком, посыпавшим пылью свою голову: «Му бухшц толһа деерэн / Тоос цацад хан хэрв» [Хоньна М. 1981, 105]. («Подобно плохому быку, посыпавшему пыль на свою голову, уехал хан»). Ср. калмыцкая поговорка: «Му бух толһа деерэн шора цацдг погов. Плохой бык-производитель посыпает пылью свою голову» [Калмыцко-русский словарь 1977, 124]. Размышляя о превратностях судьбы, Цаган Баин, ссылаясь на калмыцкую поговорку, говорит мужу: «Ода авдрт бээх шаһан / Алц, тааһинь яһж медий?» [Хоньна 1981, 107]. («Как узнать, какой стороной лежат в сундуке альчики?»). Каждая сторона альчика (*калм. шаһа*) называлась по-разному, название имело значение при игре в альчики (в данном случае упоминаются две стороны: алц и та). «Хуучан хатхсн урн гидг, / Хөөткэсн сансн цецн гидг» [Хоньна 1981, 107] («Говорят, что чинящий старое – мастер, говорят, думающий о будущем – мудрец»), – напоминает о калмыцкой пословице Цаган Баин, призывая мужа жить во имя ребенка, который должен родиться, изгнать врага со своей земли. «Күрзэр дарснь ирдго гилднэ, / Көлэр одснь ирдм гилднэ» [Хоньна 1981, 108] («Говорят, зарытый лопатой не возвращается, говорят, ушедший человек возвращается»), – так калмыцкой пословицей характеризует автор сборы войска хана Улана Бюргюда. Другую калмыцкую пословицу автор использует при описании сражений: «Үкдгог эк эс һарһдгт, / Элдгог урн эс кедгт» [Хоньна 1981, 117] («Бессмертного не рождает мать, неизносимого не создает мастер»). Подчеркивая народный афоризм, автор актуализирует его смысл, сравнив йорял с маслом, в эпизоде благословения найденного наследника ханства. «Йөрэлин экн – тосн, харалын экн – цусн» [Калмыцко-русский словарь 1977: 281], т. е. «Источник благопожелания – масло, источник проклятия – кровь». Нетрудно заметить, что введение пословиц и поговорок в текст произведения отведено героине (тип мудрой девы) и автору.

Таким образом, «Баллада о калмычке» (1979) Михаила Хонинова является поэмой-балладой, тяготеющей к лироэпической поэме, «в которой при сохранении ориентации на балладу ближе становится связь с эпической поэмой» [Теория литературы 2004, 323]. Жанровый синтез поэмы-баллады, в целом не характерный для калмыцкой поэзии XX в., в творчестве М. Хонинова носил экспериментальный характер, продолженный после первого опыта («Битва с ветром», 1967).

В художественном переводе «Сказание о калмычке» при определенном сохранении балладных и поэзных признаков актуализирует жанр стихотворного сказания, в котором события национального прошлого основаны на сохранных устных рассказах-сказаниях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борджанова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста: Калм. кн. изд-во, 2007. 592 с.
2. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов. На калмыцком языке: в 3 т. Т. 1. Элиста: Джангар, 2005. 856 с.
3. Древняя игра // Элистинские новости. 1998. 19-25 сентября. С. 2.
4. Иванюк Б.П. Баллада: словарное описание жанра // ФИЛОЛОГОС. 2014. № 22(3). С. 30–36.
5. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл. М.: Первая Образцовая типография, Чеховский Печатный Двор, 2020. 544 с.
6. Калмыцкое устное народное творчество / Сост. Н.Ц. Биткеев. Элиста: Джангар, 2007. 440 с.
7. Калмыцко-русский словарь / сост. Б.Д. Муниев. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
8. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (вопросы исторической поэтики). Элиста: Калм. кн. изд-во, 1976. 156 с.
9. Лиджиев М. А. Фольклорные традиции в калмыцкой поэзии (1920–1980-е гг.): автореф. дис. ... к. филол. н. Майкоп, 2006. 22 с.
10. Лунный свет: Калмыцкие историко-литературные памятники. Пер. с калм. / Сост., ред., вступ. ст., предисл., коммент. А.В. Бадмаева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2003. 477 с.
11. Мукабенова М.А. Мифологические и фольклорные основы калмыцкой литературной поэмы-сказки: автореф. ... дис. к. филол. н. Майкоп, 2009. 22 с.
12. Народное творчество Калмыкии / сост. И. Кравченко. Сталинград – Элиста: Областное книгоизд-во, 1940. 316 с.
13. Омакаева Э.У. Народные игры // Калмыки. М.: Наука, 2010. С. 364–374.
14. Очиров В.У. Идеино-художественное своеобразие современной калмыцкой поэмы (60–80 гг.): автореф. дис. ... к. филол. н. М., 1990. 27 с.
15. Очиров В. Проблема фольклоризма поэмы // Литература Калмыкии на современном этапе: проблемы идейно-художественного развития. Элиста: КНИИ-ФЭ, 1987. С. 64–81.
16. Поэтика: словарь актуальных терминов. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. 358 с.
17. Пюрвеев В.Д. Жанровое движение: эволюция жанровых форм и внутренние закономерности развития калмыцкой поэзии XX века. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1996. 322 с.
18. Пюрвеев В.Д. Октябрь и калмыцкая литература: эволюция идейного содержания и жанровых форм литературы 20–30-х гг. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1988. 190 с.
19. Санджиев Н.Д. Калмыцкая поэзия первой половины XX века: становление и развитие нравоописательных жанров // Региональная научно-практическая конференция «Традиции и новаторство калмыцкой национальной художественной культуры: литература, фольклор, искусство», посвящ. 25-летию юбилею кафе-

дры калмыцкой литературы и журналистики: материалы. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2014. С. 252–262.

20. Селеева Ц.Б. Сказание «О Гэсэре Богдо хане» в фольклоре калмыков // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2019. № 3. С. 230–252.
21. Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., вступ. ст. и коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004. 415 с.
22. Теория литературы / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
23. Фразеологический словарь калмыцкого языка / под ред. Г.Ц. Пюрбеева. Элиста: РИА Калмыкия, 2019. 286 с.
24. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.
25. Хабунова Е. Э. «Сказание о Гесере-богдо» в записи от Шарлда Дорджиевича Дорджиева, 1893 г.р.: общая характеристика, текст, комментарий // Монголоведение. 2021. № 2. С. 382–398.
26. Хабунова Е.Э., Дампилова Л.С., Алимаа А. Мотив «богатырский поединок (сражение)» и его вариативный ряд в эпосах монгольских народов // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 3. С. 779–789.
27. Хабунова Е.Э., Цеценбат Ц. Сюжетные звенья калмыцкого «Сказания о Гесер-богдо» в записи от Ш.Д. Дорджиева (1893–1984): содержательный состав // Oriental Studies. 2021. Т. 14. № 5. С. 1111–1121.
28. (а) Ханинова Р.М. Баллада в калмыцкой поэзии XX в. в аспекте синтеза жанров // Монголоведение. 2021. Т. 13. № 1. С. 147–167.
29. (б) Ханинова Р.М. Поэтика лирических и лироэпических жанров малой формы в калмыцкой поэзии XX века. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 504 с.
30. Ханинова Р.М. Давид Кугультинов и Михаил Хонинов: диалог поэтов. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2008. 185 с.
31. Ханинова Р.М. Об одном эпическом сюжетном мотиве в «Сказании о калмычке» Михаила Хонинова // «Джангар» в евразийском пространстве (к 200-летию первой публикации калмыцкого героического эпоса «Джангар»): материалы междунар. научно-практ. конф. Элиста: КалмГУ, 2004. С. 149–154.
32. Ханинова Р.М., Очирова Э.Б. Йорял новорожденному в поэме Михаила Хонинова «Сказание о калмычке» // Современная филология: теория и практика: материалы VI международной научно-практической конференции. М.: Спецкнига, 2011. С. 368–372.
33. Хонинов М. Баллада о калмычке // Хонинов М.В., Ханинова Р.М. Час речи: стихи и поэмы. Элиста: Джангар, 2002. С. 45–79.
34. Хоньна М. Хальмг күүкнэ туск баллад // Хоньна М. Баһ насн, ханжанав: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1981. Х. 97–149.
35. Хоньна М. Хальмг күүкнэ туск баллад // Хальмг үнн. 1979. Апрель 20. Х. 4; Апрель 26. Х. 4; Апрель 27. Х. 4.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Ivanyuk B.P. Ballada: slovarnoye opisanie zhanra [Ballad: Dictionary Description of the Genre]. *PHILOLOGOS*, 2014, no. 22(3), pp. 30–36. (In Russian).
2. Seleeva Ts.B. Skazaniye “O Ge’se’re Bogdo khane” v fol’klore kalmykov [The Legend “About Gesar Bogdo Khan” in the Folklore of the Kalmyks]. *Byulleten’ Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2019, no. 3, pp. 230–252. (In Russian).
3. Khabunova E.E., Dampilova L.S., Alimaa A. Motiv “bogatyrskiy poyedinok (srazheniye)” i ego variativnyy ryad v eposakh mongol’skikh narodov [Motif “Heroic Duel (Battle)” and its Variable Series in the Epics of the Mongolian Peoples]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 3, pp. 779–789. (In Russian).
4. Khabunova E.E. “Skazaniye o Gesere-bogdo” v zapisi ot Sharlda Dordzhiyevicha Dordzhiyeva, 1893 g.r.: obshchaya kharakteristika, tekst, kommentariy [“The Legend of Gesar-bogdo” in the Entry from Sharld Dordjievich Dordjiev, born in 1893: General Characteristics, Text, Commentary]. *Mongolovedeniye*, 2021, no. 2, pp. 382–398. (In Russian).
5. Khabunova E.E., Tsetsenbat Ts. Syuzhetnyye zven’ya kalmytskogo “Skazaniya o Ge-ser-bogdo” v zapisi ot Sh.D. Dordzhiyeva (1893–1984): sodержatel’nyy sostav [Plot Links of the Kalmyk “Tales of Gesar-Bogdo” Recorded by Sh.D. Dordzhiev (1893–1984): Content Composition]. *Oriental Studies*, 2021, vol. 14, no. 5, pp. 1111–1121. (In Russian).
6. Khaninova R.M. Ballada v kalmytskoy poezii XX v. v aspekte sinteza zhanrov [Ballad in the Kalmyk Poetry of the 20th Century in the Aspect of Genre Synthesis]. *Mongolovedeniye*, 2021, vol. 13, no. 1, pp. 147–167. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Omakaeva E.U. Narodnye igry [Folk Games]. *Kalmyki* [Kalmyks]. Moscow, Nauka Publ., 2010, pp. 364–374. (In Russian).
8. Ochirov V. Problema fol’klorizma poemy [The Problem of Folklore of the Poem]. *Literatura Kalmykii na sovremennom etape: problemy ideyno-khudozhestvennogo razvitiya* [Literature of Kalmykia at the Present Stage: Problems of Ideological and Artistic Development]. Elista, Kalmyk Research Institute of History, Philology and Economics Publ., 1987, pp. 64–81. (In Russian).
9. Sandzhiyev N.D. Kalmytskaya poeziya pervoy poloviny XX veka: stanovleniye i razvitiye nraoopisatel’nykh zhanrov [Kalmyk Poetry of the First Half of the 20th Century: The Formation and Development of Moral Genres]. *Regional’naya nauchno-prakticheskaya konferentsiya “Traditsii i novatorstvo kalmytskoy natsional’noy khudozhestvennoy kul’tury: literatura, fol’klor, iskusstvo”, posvyashchennaya 25-letnemu yubileyu kafedry kalmytskoy literatury i zhurnalistiki: materialy* [Regional Scientific and Practical Conference “Traditions and Innovations of the Kalmyk National Artistic Culture: Literature, Folklore, Art”, Dedicated to 25th Anniversary of The Department of Kalmyk Literature and Journalism: Materials]. Elista, Kalmyk University Press, 2014, pp. 252–262. (In Russian).

10. Khaninova R.M. Ob odnom epicheskom syuzhetnom motive v “Skazanii o kalmychke” Mikhaila Khoninova [About one Epic Plot Motif in Mikhail Khoninov’s “The Tale of Kalmyk”]. *“Dzhangar” v evraziyskom prostranstve (k 200-letiyu pervoy publikatsii kalmytskogo geroicheskogo eposa “Dzhangar”): materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [“Dzhangar” in the Eurasian Space (to the 200th Anniversary of the first Publication of the Kalmyk Heroic Epic “Dzhangar”): Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Elista, Kalmyk State University Press, 2004, pp. 149–154. (In Russian).

11. Khaninova R.M., Ochirova E.B. Yoryal novorozhdennomu v poeme Mikhaila Khoninova “Skazaniye o kalmychke” [Yoryal to the Newborn in Mikhail Khoninov’s Poem “The Tale of the Kalmyk”]. *Sovremennaya filologiya: teoriya i praktika: materialy VI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Modern Philology: Theory and Practice: Materials of the 6th International Scientific and Practical Conference]. Moscow, Spetskniga Publ., 2011, pp. 368–372. (In Russian).

(Monographs)

12. Bordzhanova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [Traditional Poetry of the Kalmyks (The System of Genres, Poetics)]. Elista, Kalmyk Book Publishing House, 2007. 592 p. (In Kalmyk, In Russian).
13. Bitkyeev N.Ts. (comp.) *Kalmytskoye ustnoye narodnoye tvorchestvo* [Kalmyk Oral Folk Art]. Elista, Dzhangar Publ., 2007. 440 p. (In Kalmyk, In Russian).
14. Khabunova E.E. *Geroicheskiiy 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).
15. Khaninova R.M. *David Kugul’tinov i Mikhail Khoninov: dialog poetov* [David Kugultinov and Mikhail Khoninov: A Dialogue of Poets]. Elista, Kalmyk State University Press, 2008. 185 p. (In Russian).
16. Khaninova R.M. *Poetika liricheskikh i liroepicheskikh zhanrov maloy formy v kalmytskoy poezii XX veka* [Poetics of Lyrical and Lyroepic Genres of Small Form in The Kalmyk Poetry of the 20th Century]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Publ., 2021. 504 p. (In Russian).
17. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa “Dzhangar”: voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic “Dzhangar” (Questions of Historical Poetics)]. Elista, Kalmyk Book Publishing House, 1976. 156 p. (In Russian).
18. Muniev B.D. (ed.). *Kalmytsko-russkiy slovar’* [Kalmyk-Russian Dictionary]. Moscow, Rysskiy yazyk Publ., 1977. 768 p. (In Kalmyk, In Russian).
19. Pyurveyev V.D. *Oktyabr’ i kalmytskaya literatura: evolyutsiya ideynogo sodержaniya i zhanrovyykh form literatury 20–30-kh gg.* [October and Kalmyk Literature: The Evolution of the Ideological Content and Genre Forms of Literature of the 20–30s]. Elista, Kalmyk Book Publishing House, 1988. 190 p. (In Russian).
20. Pyurveyev V.D. *Zhanrovoye dvizheniye: evolyutsiya zhanrovyykh form i vnutrenniye zakonomernosti razvitiya kalmytskoy poezii XX veka* [Genre Movement:



The Evolution of Genre Forms and Internal Patterns of Development of Kalmyk Poetry of the 20th Century] Elista, Kalmyk Book Publishing House, 1996. 322 p. (In Russian).

21. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, 358 p. (In Russian).

22. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Broymtan S.N. Istoricheskaya poetika [Historical Poetics]. Moscow, Academia Publ., 2004. 368 p. (In Russian).

23. Pyurbeyev G.Ts. (ed.) *Frazeologicheskii slovar' kalmytskogo yazyka* [Phraseological Dictionary of the Kalmyk Language]. Elista, RIA Kalmykia Publ., 2019. 286 p. (In Kalmyk, In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

24. Lidzhiyev M.A. *Fol'klornyye traditsii v kalmytskoy poezii (1920–1980-e gg.)* [Folklore Traditions in Kalmyk Poetry (1920–1980s)]. PhD Thesis Abstract. Maykop, 2006. 22 p. (In Russian).

25. Mukabenova M.A. *Mifologicheskiye i fol'klornyye osnovy kalmytskoy literaturnoy poemy-skazki* [Mythological and Folklore Foundations of the Kalmyk Literary Poem-Fairy Tales]. PhD Thesis Abstract. Maykop, 2009. 22 p. (In Russian).

26. Ochirov V.U. *Ideyno-khudozhestvennoye svoyeobrazie sovremennoy kalmytskoy poemy (60–80 gg.)* [The Ideological and Artistic Originality of the Modern Kalmyk Poem (60–80 gg.)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1990. 27 p. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор 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.

Doctor 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

Д.В. Шулятьева, М.А. Булавина (Москва)

РЕЧЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: МЕТОДЫ ПЕРЕВОДА

Аннотация. В данной статье мы рассматриваем вопросы, поднятые в рамках международной конференции «Книги с разговорами: как переводить речь персонажей» (НИУ ВШЭ, МГУ им. М.В. Ломоносова). Предметом обсуждения стали проблемы перевода различных речевых форм (диалога, монолога, атрибуции диалога, реплик, ролевой речи и др.) в разных языковых традициях. К обсуждению были приглашены исследователи и переводчики с английского, немецкого, японского и скандинавских языков, рассмотревшие заданную проблематику с самых разных точек зрения, как с теоретической, так и практической, и методической. На конференции была рассмотрена проблема перевода прямой речи и в современной литературе, и в литературе прошедших эпох, требующей в некоторых случаях «состаривания» языка. Помимо этого, докладчики обращались к сравнению перевода речи персонажей как в литературе, ориентированной на взрослого читателя, так и в подростковой литературе, и в детской литературе, предполагающей совместное прочтение детьми и родителями. Еще одним аспектом перевода, проблематизированным в ходе обсуждения на конференции, стал вопрос об особенностях перевода ролевой речи (якувариго) в литературных произведениях, написанных на японском языке. Этот тип речи нередко указывает на такие особенности говорящего персонажа, как пол, возраст, на его классовую или профессиональную принадлежность. Исследователи и практики перевода обращали внимание на необходимость учитывать специфику восприятия литературного текста: будет ли он восприниматься визуально или аудиально, будет ли он прочитан или услышан, ориентируется он на письменную форму (проза) или на устную (драматургия, аудиокнига и др.). Рецептивный аспект проблемы перевода так или иначе затрагивался во всех представленных на конференции докладах: перспективным направлением обсуждения проблем перевода в таком случае представляется рассмотрение речи персонажей в интермедийном контексте, речь персонажей может подстраиваться под ту медийную среду, в которой она воспроизводится, и требовать, как следствие, разных принципов перевода.

Ключевые слова: перевод; диалог; речь персонажей; монолог; ролевая речь; якувариго.

D.V. Shulyatyeva, M.A. Bulavina (Moscow)

Characters' Speech in Fiction: Translation Methods

Abstract. In this article the author discusses the questions raised during the international conference “Books with Conversations: How to Translate Characters' Speech” (Moscow, Higher School of Economics, Lomonosov Moscow State University). The conference program was focused on the problem of translation of various speech forms (dialogue, monologue, attribution, role speech, etc.) in different linguistic traditions: leading world researchers and translators (English, German, Japanese, Scandinavian languages) attempted to problematize a given topic in various aspects, both theoretical and practical, and methodological. The researchers discussed the problem of translating direct speech both in modern literature and in classic literature, which in some cases requires the “aging” of the language. In addition, the speakers referred to the comparison of the translation of characters' speech in adult fiction, in teen fiction, and in children's fiction, involving parent-child joint reading. Another aspect of translation, highlighted during the discussion at the conference, was the question of *yakuwarigo*, i.e. fictionalised orality in Japanese fiction, a type of role speech, often used in literary works written in Japanese. This type of speech often depicts such features of character as gender, age, occupation, class etc. The researchers and translators drew attention to the perception of the text: whether it will be perceived visually or audibly, whether it will be read or heard, it focuses on writing (prose) or audial dimension (drama, audiobooks, etc.). Particular attention was paid to the receptive dimension of translation: a promising direction for discussion in this case is to put it into an intermedial context, the characters' speech can adapt to the media in which it is reproduced, and require, as a result, different principles of translation.

Key words: translation; dialogue; character's speech; monologue; role speech; *yakuwarigo*.

16 октября 2021 г. состоялась конференция «Книги с разговорами: как переводить речь персонажей», организованная магистерской программой НИУ ВШЭ «Литературное мастерство» совместно с филологическим факультетом МГУ (кафедра теории дискурса и коммуникации). Конференция стала продолжением круглого стола, проведенного в рамках другой международной конференции – «Теории и практики литературного мастерства» (3–4 сентября 2021 г.). В фокусе внимания участников конференции, объединившей переводчиков с разных языков, оказалась проблема перевода речи персонажей: исследователи и практики рассматривали возможности «трансфера» из одного языка в другой самых разных речевых форм, диалога, монолога, способов атрибуции, несобственно-прямой речи, как в современной литературе, так и в литературе прошедших эпох, а также в исторической динамике.

Конференция объединила специалистов по переводу с немецкого (А. Берлина), английского языков (О. Варшавер, С. Арестова), а также с

японского (Е. Байбикова) и со скандинавских языков (О. Дробот). Исследователи обращались к обсуждению проблем перевода как классических произведений («Мастер и Маргарита»), как правило требующих нового перевода для каждого нового поколения, так и произведений, пока не вошедших в канон, менее известных массовому читателю. Особое внимание было уделено проблемам перевода детской литературы, а также зависимости перевода от формы воспроизведения и восприятия литературного текста: как должен перевод адаптировать оригинальный текст к условиям графического восприятия или к условиям восприятия «на слух» (аудиокниги). Так, обсуждение проблем перевода, хоть и сфокусированное на вполне конкретной проблематике – речи персонажей, не ограничивалось проблематизацией лишь «внутренней формы» литературных произведений, а охватывало гораздо более широкий и проблемный контекст.

Особенностям перевода на немецкий язык классического русскоязычного романа «Мастер и Маргарита» посвятила свой доклад Александра Берлина (PhD, лауреат нескольких премий в области перевода): на немецкий роман переводился трижды (1975, 2012, 2020), при этом последним стал ее собственный. Александра Берлина обратила внимание на специфику культурного и издательского контекста, в котором создавались эти переводы. Так, последний перевод вышел в издательстве «Анаконда», ориентированном в большей степени не на специалистов в области русской литературы и культуры, а на «случайного» читателя. Это обстоятельство обусловило и особенность стратегии перевода: исторические реалии, присутствующие в романе, и соответствующий исторический контекст (сталинский террор) представляются скорее понятными и легко считываемыми русскоязычным читателем, но нуждаются в адаптации для читателя современного немецкоязычного; в аналогичной адаптации нуждаются и элементы романа, связанные с категорией комического (ирония, юмор, анекдот). И тот, и другой аспект перевода оказывается зависимым от восприятия, от способности читателя считать контекст и воспринять то или иное высказывание как смешное. Язык террора, встречающийся в оригинальном тексте Булгакова, на немецкий может быть переведен при помощи языка Штази: А. Берлина привела в пример трудность перевода булгаковской фразы «Его быстро разъяснят», которую она предложила переводить при помощи глагола «durchleuchten» (его просветят/проверят), что позволяет сохранить контекстуальный эффект, производимый оригинальным текстом. Переводчица указала и на специфику перевода исторических реалий (которых в тексте Булгакова особенно много) с их адаптацией к восприятию немецким читателем и к немецкой литературной традиции. Так, привела пример А. Берлина, в одном из булгаковских диалогов, в котором упоминается марка советских сигарет («Наша марка»), присутствует аллюзия на диалог из «Фауста» Гете. В таком случае, когда речь идет о переводе на немецкий, представляется возможным усилить эффект аллюзии, использовав соответствующую фразу из произведения Гете (вместо «Какие [сигареты] предпочитаете?» – «Какой маркой могу



служить», по аналогии с текстом Гете «Каким вином могу служить?»). В ходе дискуссии, последовавшей за докладом, участники обратили внимание на особенности публикации переводов художественной литературы: редакторская традиция как в Германии, так и в России пока скорее сопротивляется использованию сносок и примечаний в художественных текстах, ориентированных на широкого читателя. В дальнейшем при публикации переводной художественной литературы возможно и использование других приемов, расширяющих взаимодействие читателя с текстом: например, для того чтобы дать читателю «услышать» песню, мелодию или звуки, упомянутые в тексте и нуждающиеся в контекстуальном пояснении, при публикации можно использовать баркоды со ссылкой на музыкальное произведение (подобно тому, как в книгах используются визуальные образы, фотографии, иллюстрации и др.).

Светлана Арестова, вторая докладчица, предметом своего рассмотрения сделала речь персонажей в романах современной американской писательницы и журналистки Джеральдин Брукс. «Год чудес», о переводе которого шла речь в докладе, это исторический роман, обращаясь к реалиям Англии XVII в. К персонажам романа, которых можно с точки зрения речевых характеристик разделить на две большие группы – «образованные» и «необразованные», относятся, прежде всего, священник, служанка и сельчане. Образованные персонажи в романе – носители рафинированной, образной речи, при этом подчеркнута затянутой, клишированной и эвфемистичной. Речь сельчан – в соответствии с их статусом – характеризуется большим объемом просторечий, но и представляется стилистически более выразительной: по словам переводчицы, необразованные персонажи в романе Джеральдин Брукс разговаривают как герои сказок, их речевые характеристики извлекаются, прежде всего, из диалогов (в отличие от речи главной героини-служанки). Главная героиня берет на себя функции нарратора, от лица которого ведется повествование, ее речь приближена скорее к группе «образованных» персонажей, но не сливается с ними: в некоторых частях рассказываемой истории ее речь вдруг становится осовремененной, приближенной к читателю XXI, а не XVII в., а иногда и вовсе лишается «светскости», характерной для «образованных» персонажей романа, и обретает совсем иную, поэтическую, интонацию. Различия в речи разных групп персонажей особенно заметны на примерах лексем, описывающих болезнь, физические страдания и смерть. События в романе разворачиваются на фоне чумы, поэтому избежать разговоров об этом не удастся в романе никому. Речь служанки натуралистично описывает процесс заболевания и умирания, она обращена к сравнениям предельно конкретным и вещественным, связанным с актуализацией у читателя не только визуального образа больного, страдающего тела, но и образа, воспринимаемого во всей его полноте (с точки зрения вкуса, запаха, прикосновения). Речь главной героини, кроме этого, наполнена телесными метафорами, не характерными для языка всех остальных персонажей романа. Подводя итог, переводчица обратила внимание на стилистическую



многослойность романа: Дж. Брукс в оригинальном тексте не прибегала к намеренному «состариванию» языка, его переносу из XXI в. в XVII в., но при этом сочетала разные стилистические традиции, среди которых узнаваем язык и Дж. Остин, и Э. Треллопа, и поэтов-романтиков, но и некоторых современных писателей. Такая стилистическая особенность речи персонажей потребовала превратить перевод романа в своеобразную мозаику, собирающую воедино многоголосие не только персонажей, но и литературных традиций.

Следующий доклад был посвящен проблеме перевода на русский язык с японского языка. Елена Байбикова, лауреат переводческой премии «Мастер», обратилась к особенностям перевода ролевой речи персонажей. В своем докладе «Пятьдесят оттенков личного» она рассмотрела проблему перевода личных местоимений в японском языке, используя понятие «якувариго». «Якувариго» в японской культуре, как отметила переводчица, это ролевая речь, форма виртуальной коммуникации, которой наделяют персонажей в художественном тексте. Использование ролевой речи позволяет при помощи словоупотребления моделировать в воображении читателя довольно конкретный образ литературного героя, т.е. маркировать его возраст, пол, профессию принадлежность к определенному обществу, историческому периоду и т.д. Такое определение этому феномену впервые было предложено японским исследователем Сатоси Кинсуй в начале XXI в. Так, ролевая речь формирует определенные ожидания у читателя, соответствующие лингвокультурному типу персонажа. Личные местоимения в японском языке маркируют гендерное измерение речи, характер коммуникации и взаимоотношения участников, но в разговорной речи нередко избегаются (в отличие, например, от европейских языков), поскольку предоставляют излишний объем информации для собеседника. Отчасти поэтому они оказываются особенно востребованными в художественном языке и представляют особую проблему для перевода в т.ч. на русский язык. Личные местоимения маркируют и пол, и возраст персонажей, нередко и их профессию, поэтому довольно часто такой языковой инструмент в японской литературе используется для характеристики второстепенных персонажей, на подробное описание которых у автора не остается времени. Возникает вопрос, каким образом необходимо переводить такие местоимения на русский язык, сохраняя исходный подразумеваемый контекст и меняя лишь незначительно форму высказывания. Е. Байбикова привела пример из произведения Хадзимэ Кандзаки, в котором личное местоимение выступает в роли маркера межличностных отношений: один из персонажей использует местоимение «он» с негативной коннотацией, демонстрирующей отношение говорящего к объекту. В этом случае при переводе допустимо заменить местоимение (которое в русском языке такой коннотацией не обладает) на существительное, имеющее сниженную стилистическую окраску (например, вместо «он» – «этот тип»). В иных контекстах личные местоимения могут маркировать социальное положение говорящего. Так, приводит пример докладчица, в романе Кэндзио

Хайтани «Взгляд кролика» в речи персонажа встречается не только нейтральное и общеупотребительное личное местоимение, но и местоимение архаичное, относящееся к словоупотреблению скорее XVII в. Используя это местоимение в речи, персонаж как будто бы начинает играть своеобразную роль, отделяющую его от окружающих, от остальных говорящих. В этом случае, предлагает переводчица, нейтральное местоимение «я» в переводе можно заменить на «ваш покорный слуга», которое воспроизведет ролевую модель, предложенную в оригинальном тексте. Проблема перевода личных местоимений, хоть и характерная в большей степени для японского языка, с его большим объемом местоименных форм (более пятидесяти), может в ближайшее время стать еще более актуальной для английского языка, подчеркнула Е. Байбикова, поскольку в английском языке в последние годы фиксируется тенденция к диверсификации местоименных форм.

Во второй секции конференции докладчики перешли к обсуждению проблем перевода детской литературы, требующей особого внимания к речевым характеристикам персонажей. Ольга Дробот, лауреат множества переводческих премий, подчеркнула, что рассматриваемые ею переводы детских книг предназначены, прежде всего, для совместного чтения детьми и родителями, а потому ориентируются во многом на звуковое восприятие и представлены как в традиционной графической форме, так и в виде аудиокниг. Наибольшую сложность для перевода в детских книгах представляет собой повседневная речь персонажей, особенно если говорить о переводе со скандинавских языков на русский язык. О. Дробот подчеркнула, что детская литература (в том числе и при помощи речевых характеристик персонажей) фиксирует для ребенка отношения между взрослым и детским миром, очерчивает границу между ними, выстраивает определенную иерархию. В скандинавском контексте эти границы размыты, а миры – не разделены, и потому для детской литературы по-скандинавски не характерна открытая дидактика и даже «менторский тон», тогда как в русскоязычной детской литературе ситуация обстоит иначе. Перевод в таком случае, с одной стороны, требует адаптации этой иерархии к русскоязычному контексту, с другой – должен предоставлять возможность читателям познакомиться с чужими реалиями, с соотношением сил (между родителями и детьми), характерным для иноязычной среды. Похожая проблема встречается и в репрезентации взрослого мира на уровне лексики: нужно ли в детских книгах использовать «трудные» слова, малопонятную ребенку лексику, или такой прием только оттолкнет юного читателя? В каждой ситуации, как подчеркнула О. Дробот, переводчику требуются почти «аптекарьские весы», способные измерить и необходимую дистанцию между взрослым и детским миром, представленным в переводе, и соотношение между знакомым и пока неизвестным, предназначенным для ребенка. А. Берлина в ходе дискуссии, последовавшей за докладом, отметила необходимость выбора, стоящего перед переводчиком детской литературы: ориентироваться на воображаемого читателя-ребенка или на

воображаемого читателя-взрослого, ведь и тот, и другой является целевой аудиторией такого типа переводной литературы.

Ольга Варшавер, лауреат премии «Мастер», премии «Серебряный стрелец» и др. переводческих премий, продолжая тему перевода детской литературы, обратилась к проблеме перевода диалогов как в прозаических текстах, предназначенных для детской аудитории, так и в драматических произведениях. О. Варшавер показала, как по-разному диалог в качестве речевой формы функционирует в переводе в виде пьесы и в виде прозы. Исследовательница задалась вопросом, нужен ли особый подход к переводу диалога и в чем состоит его специфика: во-первых, отметила О. Варшавер, в детской литературе для перевода прямой речи характерны подхваты и повторы, которые позволяют поставить акцент на устности того или иного высказывания; во-вторых, необходимо ориентироваться не на то, как текст считывается с листа, а на то, как он звучит и как воспринимается на слух. Такая особенность восприятия требует от прямой речи в детской литературе предельной ясности и «кристальной прозрачности», отмечает О. Варшавер. У слушателя не должно возникать потребности переслушать или перечитать текст для того, чтобы понять, о чем идет речь. Кроме того, драматическая «среда» функционирования диалога предполагает снятие атрибуции (более характерной для прозаического текста) и минимизацию ремарок. В таких случаях подтекст, фиксируемый в ремарках, должен переходить в текст. Прямая речь в таком случае поглощает не только словесный и звуковой образ, но и семантику жеста.

Именно жесту в контексте речи персонажей был посвящен доклад Ольги Бухиной и Галины Гимон, закрывающий конференцию. В докладе «Потянулся и сказал: ни слова без жеста» авторы продемонстрировали исследование переводов американских и английских писателей (М. Розофф, Ф. Пирс, Ж. Келли и др.). В фокусе внимания исследовательниц оказалась проблема атрибуции диалогов. В современной англоязычной прозе наиболее распространенной атрибуцией в диалогах является глагольная форма «said», при переводе на русский язык переводчики стремятся разнообразить глагольный ряд, избегая перевода типа «сказал», причем делают это разными способами: добавляя ему эмоциональную семантику («возмутился», «обрадовался»), семантику движения («предложил мне руку», «собралась уходить»), семантику взгляда («внимательно посмотрел», «удивленно поднял глаза») и др., в результате чего в переводе (если сравнивать его с оригиналом) глаголов «сказал» остается примерно в 5–6 раз меньше. Это связано и с той особенностью русской художественной речи, при которой художественная литература активно отказывается от повторов, если они не являются маркированными или значимыми. О. Бухина подчеркнула, что в последние годы уже и в русскоязычных переводах наблюдается тенденция к сохранению глагольных форм «сказал» в их соответствии с англоязычным оригиналом, но это замечание касается скорее книг для взрослой аудитории, тогда как детская литература особенно «не любит длиннот» и потому активнее сопротивляется повторам и многословности в атрибуции

диалогов. Не менее употребимыми формами, наряду с глаголами говорения, в современной англоязычной прозе оказываются глаголы смотрения: как правило, обратили внимание исследовательницы, они тоже подвергаются сокращению при переводе на русский язык, хоть и в меньшем объеме. Особое место в атрибуции диалогов в англоязычной прозе занимают глаголы с семантикой жеста: персонажи, говоря, «качают головой», «хмурятся», «пожимают плечами». Такое частотное употребление глаголов со значением жеста, с одной стороны, указывает в тексте не только на телесное поведение персонажей, на их телесную реакцию на происходящие события, но и на эмоциональный отклик говорящего, поэтому при переводе некоторые из этих глаголов могут меняться, как показала О. Бухина, от «нахмурился» – к «огорчился», от «пожал плечами» – к «развел руками». При этом в английском тексте, как правило, глаголы с семантикой жеста сопровождают глаголы говорения, а в русскоязычном – заменяют их. В ходе дискуссии, последовавшей за докладом, А.Л. Борисенко (МГУ) обратила внимание на то, как глагол «said» в англоязычной прозе оказывается глаголом-«невидимкой», тогда как его частотное использование в переводе на русский язык пока еще менее привычно, хотя в литературных произведениях, не являющихся переводами, т.е. написанных на русском языке, подобная атрибуция диалогов встречается нередко (например, в прозе XIX в.).

В дальнейшем обсуждение, начатое в рамках международной конференции «Книги с разговорами: как переводить речь персонажей», может быть продолжено, в том числе в аспекте интермедийного измерения речи персонажей: каким образом при переводе речь героев может быть адаптирована к аудиальным медиа (радио, подкасты, аудиокниги), к перформативным (театр, перформанс) и аудиовизуальным (кино, видео), каким образом речь при переходе из литературного медиума в иные медиумы трансформируется и меняет взаимодействие текста с аудиторией (читателем, слушателем, зрителем).

Шулятьева Дина Владимировна, Национальный исследовательский университет «Высшая Школа Экономики».

Кандидат филологических наук, старший преподаватель Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Научные интересы: теория литературы, теория кино, визуальная культура.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7498-7395

Булавина Марина Арсеньевна, Российский университет дружбы народов.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры №5 Института русского языка Российского университета дружбы народов (РУДН). Научные интересы: прагматика текста, язык новых медиа, теория перевода.

E-mail: bulavina-ma@rudn.ru

ORCID: 0000-0001-5581-0666

Dina V. Shulyatyeva, Higher School of Economics National Research University. Candidate in Philology, Assistant Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Higher School of Economics National Research University. Research interests: theory of fiction, film theory, visual culture.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7498-7395

Marina A. Bulavina, Peoples' Friendship University of Russia.

Candidate in Philology, Associate Professor, Department 5, Institute of Russian Language, Peoples' Friendship University of Russia. Research interests: text pragmatics, new media language, translation theory.

E-mail: bulavina-ma@rudn.ru

ORCID: 0000-0001-5581-0666

С.В. Кудрицкая, М.В. Михайлова (Москва)

ДЕВА-ВОИТЕЛЬНИЦА КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЖ

Рецензия на книгу: Зусева-Озкан В.Б.

Дева-воительница в литературе
русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты.
М.: Индрик, 2021. 712 с.

Аннотация. В статье предложен анализ литературоведческого исследования В.Б. Зусевой-Озкан, посвященного судьбе архетипического образа девы-воительницы в русской литературе первого двадцатилетия XX в. и составившего содержание монографии «Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты» (2021). Однако на самом деле круг охвата автором материала значительно шире и включает западноевропейскую литературу, поскольку корифеи русского модернизма «подпитывались» импульсами, идущими от исландских саг, поэм Л. Ариосто и Т. Тассо, пьес Г. Ибсена, сказок Х.К. Андерсена и пр. Автор обращается к компаративно-историческому анализу, устанавливая связи между характерологическими особенностями исследуемого архетипа на русской почве и чертами, присущими воительницам в зарубежной литературе. В теоретической базе исследования раскрыта сущность типа девы-воительницы, предложен ряд методологических критериев, в соответствии с которыми производился отбор текстов и изучение удовлетворяющих обозначенным критериям образов героинь-воительниц. Выдвинута типологическая классификация сюжетных разновидностей, участницами которых являются подобные героини. Представлены вариации героинь-воительниц в творчестве виднейших литераторов обозначенной эпохи: Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А. Белого, Н.С. Гумилева, М.А. Кузмина, М.И. Цветаевой, Е.И. Замятина, а также в творчестве писательниц, чьи имена гораздо менее известны: Н.Г. Львовой, С.Я. Парнок, Л.Н. Столицы, А.А. Барковой, М.Е. Лёвберг. Показательно, что В.Б. Зусева-Озкан протягивает нити модернизма во второе десятилетие XX в., исследуя судьбу данного архетипического образа в произведениях Е. Замятина и А. Барковой.

Ключевые слова: В.Б. Зусева-Озкан; дева-воительница; гендерная методология; фемининность; типология; характерология; русский модернизм.

S.V. Kudritskaya, M.V. Mikhaylova (Moscow)

The Warrior Maiden as Archetypal Character

Book Review: Zuseva-Özkan V.B. The Female Warrior in Russian
Modernist Literature: Image, Motifs, Plots. Moscow, Indrik Publ.,
2021. 712 p.

Abstract. The article offers an analysis of the study by V. Zuseva-Özkan, dedicated

to the archetypal image of warrior maiden in Russian literature of the first two decades of the 20th century, i.e. of the monograph “The Female Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots” (2021). However, in fact, the scope of the research is much wider; it also includes Western European literatures, since the leading figures of Russian Modernism were “fueled” by impulses coming from the Icelandic sagas, the poems of L. Ariosto and T. Tasso, the plays by H. Ibsen, the tales by H.Ch. Andersen’s tales, etc. The author undertakes the comparative historical analysis, establishing links between the characterological features of the studied archetype on “Russian soil” and the characteristics of “female warriors” in foreign literatures. In the theoretical basis of the study, the essence of the warrior maiden type is revealed, a number of methodological criteria are introduced, in accordance with which the selection of texts and the study of warrior heroines that meet the indicated criteria were carried out. A typological classification of plot variants, featuring such heroines, has been put forward. Warrior heroines in the works of the most prominent writers of the era, such as D.S. Merezhkovsky, V.Ya. Bryusov, A.A. Blok, A. Bely, N.S. Gumilyov, M.A. Kuzmin, M.I. Tsvetaeva, E.I. Zamyatin are described, as well as in the works of lesser known female writers, such as N.G. Lvova, S.Ya. Parnok, L.N. Stolitsa, A.A. Barkova, M.E. Levberg. It is significant that V. Zuseva-Özkan stretches the threads of Modernism into the second decade of the 20th century, examining the development of this archetypal image in the works of E. Zamyatin and A. Barkova.

Key words: V. Zuseva-Özkan; warrior maiden; female warrior; gender studies; femininity; typology; characterology; Russian Modernism.

Монография В.Б. Зусевой-Озкан «Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты» – тот редкий случай, когда можно констатировать: сюжет исчерпан. Это может выглядеть даже обидным для следующих поколений литературоведов, которым придется принять ту очевидность, что на этом поле исследователю делать более нечего. Это не значит, что нельзя будет подключать новые имена, выискивать новые факты. Но, действительно, далее речь может идти только о добавлении примеров и, конечно, о распространении предложенных подходов за границы обозначенного времени (хотя и здесь автор включила в модернистскую сферу творчество Анны Барковой 1920-х гг., с чем, вероятно, не все согласятся).

Можно будет, вероятно, прицельно порассуждать о героизации в искусстве социалистического реализма образа современницы, которая становится «воительницей» в трудовой сфере, или, подключив смежные виды искусств, осмыслить, почему именно женские героические образы превалировали на экране в годы Великой Отечественной войны («Радуга» М.А. Донского, «Она защищает Родину» Ф.М. Эрмлера) и как это соотносится с богородичным комплексом. Интересным примером «внедрения» образа воительницы в соцреалистическую мифологию, которая «опрокинута» на исторический материал, можно считать героиню стихотворной повести И.А. Новикова «Москва в 1812 году» (ок. 1943 г.), где молодая русская женщина, начиная единоборство, бросает в

Наполеона горящую головню, что делает ее своеобразным символом России [Новиков 2012]. Еще больше возможностей дает современная фантастика, где буквально расплодилось прекрасные и кровожадные воительницы, нацеленные на использование и уничтожение слабых мужчин... При этом некоторые авторы, например П. Стюарт в «Воздушных пиратах», находят очень своеобразные повороты в мифе об амазонках. А реконструкцию легенды о «Жанне д'Арк» может пополнить анализ пьесы Н.П. Анненковой-Бернар «Дочь народа» (публ. 1903), заглавной ролью в которой была покорена В.Ф. Комиссаржевская, считая ее подлинно «настоящей» [Буланин 2016, 272–274].

Но в данном случае мы говорим о книге, где исследовательница ограничила себя хронологическими рамками с начала 1900-х гг. до конца 1910-х гг. Заметим сразу, что в заключении работы автор обращается и к ряду произведений более позднего, советского, периода русской литературы. Речь идет о рассказе В.М. Бахметьева «Фроська» (1920) и повестях Б.А. Лавренева «Сорок первый» (1924) и А.Н. Толстого «Гадюка» (1928), и это позволяет подозревать, что за книгой последует продолжение. Исследовательница оговаривает свой сознательный отказ от постановки глобальных задач, как, например, изучение происхождения и эволюции исследуемого архетипа в мировом масштабе, но всё же В.Б. Зусевой-Озкан не удается этого вполне избежать, поскольку богини-воительницы античности, такие как Афина и Артемида, как раз и дали импульс к появлению и вариациям этого образа уже в эпоху модерна. Но в первую очередь ее интересует его «преломление» в отечественной литературе, причем материал сужен до литературы русского модернизма, в котором автор выделяет в первую очередь именно «мотивно-сюжетный комплекс» [Зусева-Озкан 2021, 14].

Вместе с тем, подчиняясь логике исследования, В.Б. Зусева-Озкан предлагает читателю широчайший литературный контекст, устанавливая связи русской литературы Серебряного века с западноевропейской культурной традицией сквозь призму избранной ею проблематики. Фундаментом научных изысканий становятся в первую очередь фольклорные источники обсуждаемого образа (и здесь исследовательница отдает должное основополагающим трудам по отечественной фольклористике таких авторов, как, например, А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский) и связанные с ним «мифопоэтические топосы» [Зусева-Озкан 2021, 40]. Также возникают предшественники из литературы Нового времени.

Исчерпанным выглядит и вопрос о методологии изучения архетипического образа девы-воительницы. В главе «Прологомены», где автор намечает центральные проблемные узлы избранной темы, представлены следующие критерии исследования объекта: характерологический, гендерный, мифопоэтический, аллюзивный, номинативный. Сообразно с ними и проводился отбор персонажей из всего корпуса литературных текстов. Благодаря множественности

методологических практик В.Б. Зусева-Озкан сумела выстроить разнообразные социо-историко-культурные связи, а выявленный мотивно-сюжетный комплекс позволил подключить и иные виды искусств – живопись, музыку, кинематограф.

Автор раскрывает содержание каждого применяемого критерия. Так, объясняя, что именно подразумевается под характерологическим подходом, литературовед пишет: «Героиня-воительница инвариантно наделена такими *характерологическими* особенностями, как физическая и душевная сила, гордость, суровость, переходящая в жестокость, упорство, способность к сопротивлению и желание одержать верх во что бы то ни стало, которые нередко проявляются в столкновении – в том числе силовом, вооруженном – с героем, влюбленным в нее и / или возлюбленным ею» (курсив Зусевой-Озкан. – С.К., М.М.) [Зусева-Озкан 2021, 27]. Особое значение приобрела в книге гендерная парадигма, поскольку воительница соединяет в себе мужские и женские черты не только с характерологической точки зрения, но и в аспекте разрушения принятых в обществе гендерных стереотипов, вплоть до физических. Подробно описываются аллюзивный и номинативный критерии выявления героинь такого типа, что обычно довольно легко применимо.

Особое внимание уделяет автор *сюжетному* критерию, или, иначе говоря, тому комплексу мотивов вместе с сюжетным инвариантом в разных своих преломлениях, которые сопровождают образ воительницы (это вынесено в отдельный параграф главы «Прологомены»). В.Б. Зусева-Озкан выстраивает типологию сюжетов, опирающуюся на платформу гендерного противостояния, т.е. обозначенного выше неперемного соперничества воительницы с мужским персонажем. Определяющими факторами выявления сюжетных вариантов становятся, во-первых, баланс сил между девой-воительницей и антагонистом мужского пола и, во-вторых, отношение героини к т.н. «испытанию силы» (последнее может осуществляться либо быть отвергнутым одним или обоими участниками), а также «формула» любовных взаимоотношений («любовь-ненависть», любовь-«преследование», брачный союз).

Фокусируясь на источниках образа воительницы, которые восприняла литература русского модернизма, В.Б. Зусева-Озкан выделяет в их числе музыкальное наследие Р. Вагнера, которое имело широчайшую популярность в культурных кругах Серебряного века и благодаря которому героиня средневекового германо-скандинавского эпоса Брунгильда (Брюнхильд) стала наиболее «востребованной» воительницей в литературе эпохи. Важным литературным «посредником» исследовательница справедливо считает Г. Ибсена, не менее популярного в артистической среде того времени и тоже обращавшегося к образу девы-валькирии. Неоспоримо повлиявшая на художественное сознание эпохи античная мифология с ее неукротимыми амазонками включается автором в вышеназванный ряд как еще один источник рецепции исследуемого архетипа. Автор не обходит стороной и гностические источники – речь

идет о божественной Софии, выступающей, по мысли автора, как еще один протообраз воительницы.

Наконец, непосредственному изложению избранных хронологических рамках предшествует история вопроса, очерченная предыдущими – XVIII и XIX – столетиями. Рассуждая о вариантах образа девы-воительницы в эти периоды и сопрягающимися с ними художественными функциями архетипа, автор обращается к именам В.А. Левшина, Г.Р. Державина, А.Ф. Вельгмана и многих других. Так прочерчивается линия *царь-девицы* в русском фольклоре и литературе, в последнем случае полноценно явленная в поэме М.И. Цветаевой.

Взаимодействие вышеуказанных методологических критериев позволило автору выявить своеобразие и неповторимость образа воительницы в творчестве таких именитых авторов Серебряного века, как Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, А. Белый, Н.С. Гумилев, М.А. Кузмин, М.И. Цветаева, Е.И. Замятин, а также обозначить оригинальность и «малых величин» литературы этого времени, творчество которых нечасто становится предметом научного рассмотрения. В книге возникают имена Н.Г. Львовой, С.Я. Парнок, Л.Н. Столицы, А.Л. Барковой. В.Б. Зусева-Озкан провела значительную архивную работу, результатом которой стало обнаружение текстов практически забытой писательницы М.Е. Лёвберг (чьё отнесение к модернизму, наверное, не может быть принято однозначно, но применительно к ее стихотворениям и драме, написанной в 1920 г., вполне возможно). Таким образом, несомненным достоинством книги является обращение исследовательницы не только к творчеству отечественных литераторов «первого ранга», но и к текстам гораздо менее заметных и даже вовсе периферийных фигур литературного процесса – представительницам женской литературы.

В итоге изучение различных вариаций образа девы-воительницы позволило стянуть в единый узел и продемонстрировать во всем великолепии богатство литературы Серебряного века, свободно обращающейся и к исландским сагам, и к античным сюжетам, и к рыцарским поэмам эпохи Ренессанса, и к русскому фольклору, но при этом модифицирующей все исходные моменты. Обозначились силовые линии жанровых предпочтений, эволюционных трансформаций художников (всё это ярко продемонстрировано в главе о Д.С. Мережковском). Вышли на поверхность внутренние конфликты в гендерной сфере, когда послушные ученицы мэтров, покорно принимавшие отведенные им роли в бытовой сфере, позволяли себе сопротивляться навязываемому канону в своем творчестве (здесь показателен спор В.Я. Брюсова и Н.Г. Львовой). И, повторим, благодаря этому заиграли новыми красками облики, казалось бы, хорошо знакомых «персонажей» литературы этого времени.

Поражает основательность проработки не только основного материала В.Б. Зусевой-Озкан. Она позволяет себе «отступления», которые у любого другого исследователя выглядели бы «отклонениями» от основного направления, а у нее это показатели вызревания творческого импульса

художника, этапы освоения им новых пластов при формировании образа-архетипа. Здесь следует сказать о том, что очень «увесистая» книга (чуть более 700 с.) читается удивительно легко, от некоторых страниц практически невозможно оторваться – так увлекательно они написаны. Но при этом и крайне информативны, познавательны.

Подытожим: исследовательницей освоен поистине огромный материал. Все соображения и положения подкреплены фактами. Привлекает и очень бережное отношение к работам предшественников-литературоведов (внушительнейший список литературы тому подтверждение). Хотелось бы также отметить тщательность проработки каждого из обозначенных сюжетов, что одаривает дополнительными сведениями о фигурах, впрямую не задействованных в зафиксированных коллизиях. Кроме того, следует обратить внимание на нетрафаретность построения каждой из глав, хотя, казалось, бы методология обозначена предельно понятно. Однако «индивидуальный» подход присутствует. И каждый автор, каждое анализируемое произведение получают именно *свое* освещение.

Этому способствуют первые параграфы многих глав, которые задают тон, намечают «болевы точки». Так, в главе о Н.С. Гумилеве, где его произведения сопоставляются со сказкой Г.Х. Андерсена, пьесой Г. Ибсена и романом Г.Р. Хаггарда, понадобилась характеристика «аксиологических полюсов», на которые ориентировался поэт. В главе о А.А. Блоке решающим предстает понимание им «маскулинности» и «феминности», хотя сам поэт не обозначал интересовавшие его явления в этих терминах. Указание на источники «валькирического мифа» оказалось важным для А. Белого, в то время как М.И. Цветаева выступила в ореоле высказываний о ней ее современников, которые были единодушны в указаниях на мужественные черты ее облика, и самопризнаний, где мы находим очень интересные наблюдения над «женственностью», не продиктованной полем. Эти мини-вступления облегчают читающему погружение в непростую проблематику книги.

Всё сказанное подводит нас к выводу, что монография В.Б. Зусевой-Озкан – фундаментальное и многоаспектное исследование, которого так не хватало литературоведению. Его результатом стало прояснение многих аспектов «неомифологизирующего» мышления, апокалиптики, мистических построений, жизнестроительных практик – всего того, что является отличительными свойствами культуры Серебряного века. И всё это – благодаря скрещению / совмещению «архетипического» образа девы-воительницы с мифологемой Вечной Женственности, включению в оккультно-эзотерический поиск, наложению на него мистических чаяний и ощущений грядущей эсхатологической катастрофы, знаменем которой также явилась трансформация, или, точнее, деформация этого образа, его «затухание» в литературе.

Не случайно завершает книгу повествование В.Б. Зусевой-Озкан о судьбе архетипа в 1920-е гг., когда литература оказалась в совершенно иных условиях существования. Он никуда не исчез, однако, по наблюдению



исследовательницы, «всё меньше оставалось в нем мифологически-декоративного, мистически-апокалиптического, декадентски-утонченного. И всё больше он вращался в реалии быта революции и Гражданской войны» [Зусева-Озкан 2021, 664]. Думается, что это положение можно отчасти оспорить: мистически-апокалиптическое возродилось во время Великой Отечественной войны, о чем было сказано в начале рецензии (но доказательство этого утверждения требует привлечения и осмысления нового материала), а вот то, что «декадентски-утонченное» было навеки похоронено, – это несомненно. Относительно же 1920-х гг. автор точно называет причины существенной деформации образа: время диктовало свои законы и вносило коррективы не только в черты героинь-воительниц, но и в сюжетную развязку, поскольку в произведениях 1920-х гг. возникала, например, доселе невиданная «концепция подвига воительницы ради “коллективистских ценностей”» [Зусева-Озкан 2021, 664]. Думается, что основательный труд В.Б. Зусевой-Озкан не только закрывает вопрос о репрезентации архетипа девы-воительницы в рамках избранного исследовательницей периода отечественной литературы, но и намечает перспективы дальнейших литературоведческих изысканий в этой области – разумеется, уже в совершенно новых условиях литературного процесса, традиционно именуемых «советской эпохой».

Повторимся: в работе впечатляет и круг подключенных к исследованию мифологических и литературных имен (некоторые доселе оставались нам неизвестными), и богатейшая библиография, научный раздел которой говорит о невообразимой «подкованности» автора в самых различных областях: гендеристике, религиозно-мистических изысканиях, культурологии и пр. Думается, что такая научная база, где отражены и работы самого последнего времени, во многом определила основательность и перспективность исследования. Возможно, дополнительные краски некоторым аспектам работы добавило бы обращение к книге К. Палья «Личины сексуальности» (1990), тем более что В.Б. Зусева-Озкан пишет о «предельных случаях» «гендерной инверсии», когда возникают различные варианты андрогинности. Автор же «Личин сексуальности» вообще рассматривает эволюцию европейского искусства «с точки зрения вечной битвы мужского и женского» [Палья 2006, 4], так что «пересечения», несомненно, могли бы быть обнаружены.

Многое помогает понять и замечательно подобранный иллюстративный материал, где кадры из фильмов соседствуют с фотографиями античных статуй и картин художников, а также редчайшими плакатами советского времени (особенно впечатлил плакат Н.И. Верхотурова с толпой обнаженных женщин, сгрудившихся вокруг Девы в шлеме и доспехах, которая призвана была олицетворять, по мысли художника, СССР). Таким образом, многие выводы автора получают наглядное подтверждение. Мы же можем поздравить исследовательницу с весомым вкладом, сделанным ею в литературоведение и культурологию.



ЛИТЕРАТУРА

1. Буланин Д.М. Жанна д'Арк в России. Исторический образ между литературой и пропагандой. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2016. 720 с.
2. Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.
3. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Издательство Уральского университета, 2006. 880 с.
4. Новиков И.А. Москва в 1812 году. Народная повесть в стихах. Публикация М.В. Михайловой // Литературная учеба. 2012. № 6. С. 8–22.

REFERENCES (Monographs)

1. Bulanin D.M. *Zhanna d'Ark v Rossii. Istoricheskiy obraz mezhduraznitsy literatury i propagandy* [Joan of Arc in Russia. Historical Image Between Literature and Propaganda]. Moscow, Al'yans-Arkheo Publ., 2016. 720 p. (In Russian).
2. Zuseva-Ozkan V.B. *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The Female Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots]. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p. (In Russian).
3. Paglia C. *Lichiny seksual'nosti* [Sexual Personae]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Ural University Publ., 2006. 880 p. (In Russian).

Кудрицкая Софья Владимировна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирантка кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета. Научные интересы: история русской литературы Серебряного века, советская литература, литература Новейшего времени, творчество писателей «второго» ряда.

E-mail: carezzo@ya.ru

ORCID ID: 0000-0003-3294-9547

Михайлова Мария Викторовна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета. Научные интересы: история русской литературы и критики Серебряного века и первой трети XX в., творчество забытых и незамеченных писателей, женская литература, проблемы драматургии.

E-mail: mary1701@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8193-6588

Sofya V. Kudritskaya, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process of the Faculty of Philology. Research interests: history of Russian literature of the Silver Age, Soviet literature, contemporary literature, little known writers.

E-mail: carezzo@ya.ru

ORCID ID: 0000-0003-3294-9547

Maria V. Mikhaylova, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Distinguished Professor of Lomonosov Moscow State University, Professor at the Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process of the Faculty of Philology. Research interests: history of Russian literature and criticism of the Silver Age and of the first third of the 20th century, the works of forgotten and lesser known writers, women's literature, problems of dramaturgy.

E-mail: mary1701@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8193-6588

In Memoriam

Е.И. Самородницкая (Москва)

ШКОЛА ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ

E.I. Samorodnitskaya (Moscow)

School of Harmonic Precision



Манн Ю.В.

Когда-то давно, в далеком 1992 г., Г.А. Белая создала историко-филологический факультет РГГУ и привела с собой тех, кого мы считали отцами-основателями истфила: Н.С. Павлову, А.М. Зверева, В.М. Гаевского, Ю.В. Манна. Это было наше старшее поколение. И за последний год никого не осталось: последним ушел Юрий Владимирович. Невозможно не думать о том, что на этом прерывается связь с Золотым веком; невозможно перестать думать, что он будет всегда. Но такова участь тех, кто остался – не только се-

товать, но и быть благодарными.

О Манне-ученом могут сказать многие: не одно поколение выросло на его книгах «Поэтика Гоголя», «Динамика русского романтизма», «Русская философская эстетика» и многих других. Скажу несколько слов о Манне-учителе.

Он никогда не был ярким лектором, на занятиях которого захватывало дух. Юрий Владимирович в аудитории казался кабинетным ученым, интровертом, который не стремился интриговать аудиторию и не заигрывал с ней. Не любил экзамены, разрешал студентам пользоваться чем угодно и со временем и вовсе сбросил это неприятное занятие на учеников. Хотя вместе с тем, именно с лекциями Манна связаны какие-то неожиданно яркие картинки – именно потому неожиданные, что меньше всего ассоциировались с его ровным интеллигентным голосом. Так, на лекции о Гоголе (о ком же еще?) Юрий Владимирович решил показать, как Гоголь кричал петухом; дело было в зале заседаний истфила. И ровно в этот момент дверь отрывается, недовольно заглядывает Галина Андреевна и говорит: «Что здесь такое? Ах, это Вы, Юрий Владимирович», – и закрывает дверь. Тогда нам казалась эта ситуация крайне комичной; сейчас я понимаю, что Галина Андреевна знала о нем что-то такое, о чем мы не догадывались – о его чувстве юмора, самоиронии, сложности. Конечно, мы знали, что он



великий ученый; мало кто понимал, что он еще и выдающийся учитель.

На третьем курсе я пришла в его спецсеминар. На четвертом самовольно поменяла тему, потому что не хотела писать о немецких романтиках. Так и писала о Гоголе и английской литературе: и диплом, и диссертацию. Означает ли это, что Манн был либеральным руководителем? Ни на секунду. Именно в спецсеминаре я познакомилась с настоящим Юрием Владимировичем. До этого я слушала его лекции и читала его книги; знала Манна-лектора и Манна-автора, и теперь узнала, каков Манн-учитель. Очень строгий, жесткий и требовательный. Он читал тексты своих учеников как самый дотошный редактор, не пропуская ни одной опечатки, ни одной запятой. Когда он перечислял все стилистические огрехи, фактические неточности и сомнительные гипотезы, хотелось провалиться сквозь землю. И казалось, что нельзя быть настолько суровым. Но сейчас, спустя годы, я знаю точно: только так и можно. Потому что главное, чему учил Манн, – это любовь к точности. Филология – точная наука. Она не терпит бездоказательных утверждений и болтовни. Всякая гипотеза должна подтверждаться фактами либо текстами. В противном случае она не имеет права на существование. И язык – материя точная; вольное обращение с ним недопустимо. Он учил дистанцироваться от моды: искать себя как профессионала, осознать собственную идентичность не в коллективе, а наедине с самим собой. Это невероятно трудно, но у него получалось.

Манн учил своих студентов работать. В буквальном смысле слова: садиться и работать. Хорошо помню, как я завидовала однокурсникам, которые могли обсудить со своим научным руководителем какие-то соображения, гипотезы. Мне так не разрешалось. На всякую реплику в духе «а что, если» Юрий Владимирович говорил: «Напишите. Садитесь и напишите хотя бы страницу текста. Тогда будет, о чем разговаривать». Теперь я понимаю, что это исключительно верная методика: необходимо сесть за стол и начать писать. «Каждый день, как балерина у станка», – говорила Галина Андреевна. (Сейчас пишу и слышу и ее голос, не только Юрия Владимировича, и ничего не могу с этим поделать – они и есть для нас эталон Золотого века, единственный и недостижимый). Наверное, поэтому о спецсеминаре Манна я думаю, как о «школе гармонической точности»; ведь Пушкин был для него не менее важным персонажем, чем Гоголь.

Он учил читать, задолго до возникновения моды на «медленное чтение». Если в спецсеминаре не было готовых для обсуждения студенческих и аспирантских работ, мы разбирали классические филологические тексты: Лотмана и Тынянова, Бахтина и Слонимского и многих других. Как известно, студент либо принимает литературоведческий текст за чистую монету и верит каждому слову, либо чувствует в себе достаточный задор, чтобы атаковать классика. Манн всегда давал нам возможность высказаться, а потом предлагал свой вариант прочтения текста: пазл складывался, «темные» места светлели и все непонятное становилось на свои места. И вновь скажу о себе: тогда подобная работа казалась мне избыточной; сейчас я понимаю, что совершенно необходимо учить студентов анали-

зировать научные тексты, и радуюсь, что и здесь у меня есть образец для подражания.

В 2001–2002 гг. с легкой руки Манна я готовила к публикации письма Т.И. Усакиной. Это оказался не просто «человеческий документ» – это были ожившие шестидесятые, острая и живая реакция замечательного филолога, специалиста по XIX в., на современную литературную жизнь, на публикации в «Новом мире» и на литературоведческие новинки, сразу же ставшие классикой (например, в письмах говорилось о книге Б.О. Кормана «Лирика Некрасова»). Однако публикация писем в «Известиях РАН» и их последующая перепечатка в книге воспоминаний Манна «Память-счастье, как и память-боль...» во многом говорят и о нем: о том, как он видел и чувствовал людей, о том, как фиксировал в своих воспоминаниях не только встречи с великими людьми, не только с гоголевско-щедринскими персонажами из номенклатуры минувших дней, но и с людьми, о которых мало кто уже помнил. Помнится, я спросила Юрия Владимировича, зачем публиковать письма Усакиной, и он ответил: «Чтобы люди об этом знали».

Он успел написать и опубликовать воспоминания, в которых необыкновенно живо и узнаваемо описал «воздух эпохи» и которые открыли нам совершенно новую грань его личности: Манн как человек своего времени, друживший с Любимовым и Эфросом, существовавший в центре культурной жизни и умудрявшийся делать свое дело, несмотря ни на что, обходясь каким-то образом без советской идеологии и без ритуальных реверансов в ее сторону. Как ему это удавалось? Почему его печатали? Случай Манна – это удивительный пример внутренней свободы, от всякой бессмысленной риторики.

Много лет Юрий Владимирович читал второкурсникам лекцию о «южных» поэмах Пушкина и, анализируя «Кавказского пленника», объяснял, как многозначен в этом произведении мотив свободы. Если в начале поэмы герой представляет себе свободу в сугубо байроническом духе, как противоположность светским условностям и фальшивому жизненному укладу, то впоследствии, оказавшись на Кавказе, в плену у черкесов, он осознает истинный смысл понятия свободы: свобода как противоположность рабству. Именно такая свобода приходит на ум, когда думаешь о Юрии Владимировиче Манне. «Никому отчета не давать, себе лишь самому...» – это ли не дар, о котором можно только мечтать? Юрий Владимирович этим даром был наделен, вне всякого сомнения.

Шок и горечь сиротства никуда не уходят, но к ним добавляется благодарность. О Юрии Владимировиче Манне, о своем учителе и научном руководителе, я думаю словами Жуковского: «Не говори с тоской: их нет; но с благодарностию: были». Манн был эталоном во всем: и в профессии, и в жизни. Выдающийся ученый, талантливый автор, тонкий стилист, человек, великолепно чувствующий и язык, и литературу, прекрасный преподаватель, требовательный и в то же время деликатный научный руководитель, знающий, когда нужно проявить строгость и когда, наоборот, не мешать, в высшей степени порядочный и достойный человек, наделенный

невероятным чувством юмора (и юмора, и самоиронии; я сейчас пишу эти строки и думаю: ох, и достанется мне от Манна за торжественность и пагенирический тон).

Юрий Владимирович, нам очень трудно без Вас, и с каждым днем все труднее. Но это вечная участь оставшихся, и не это главное. Нам всем повезло, что мы учились у Манна. Огромное Вам спасибо! За все.

Самородницкая Екатерина Ильинична, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры Истории и теории литературы Школы актуальных гуманитарных исследований Института общественных наук. Научные интересы: русская литература XIX в., викторианский роман, англо-русские литературные связи, женская проза, русская критика XIX в., компаративистика.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

Ekaterina I. Samorodnitskaya, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literary History and Theory, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences. Research interests: Russian literature of the 19th century, Victorian novel, Anglo-Russian literary connections, female prose, 19th-century Russian criticism, comparative studies.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

К.А. Чекалов (Москва)

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВИЧА МАХОВА

К.А. Chekalov (Moscow)

In Memory of Alexander E. Makhov

*Стоит мне немножко сосредоточиться, и он уже здесь,
рядом со мной.*

Ингмар Бергман, «Осенняя соната».



Махов А.Е.

В своем письменном столе я бережно храню скромную (32 страницы) брошюру со скучным названием «Некоторые методологические проблемы изучения произведения искусства в современной западноевропейской эстетике» (Москва, 1987). Авторами брошюры значатся А.Е. Махов и К.А. Чекалов; то был первый и последний наш совместный труд. Я в тот момент работал в отделе «Информкультура» Ленинской библиотеки; отдел публиковал научно-аналитические обзоры по проблемам искусства и культуры. Мы с Александром Евгеньевичем уже в общих чертах знали, как надо составлять такого рода реферативные тексты – на примере изданий ИНИОНа, и после нескольких месяцев работы в московских книгохранилищах (тогда еще достаточно насыщенных современными изданиями и специальной периодикой) произвели на свет этот небольшой обзор. Он, конечно, по определению компилятивен, но по тем временам не так уж и плох: и то сказать, кто в СССР образца 1987 г. знал о некоем итальянском ученом и писателе Умберто Эко? А мы посвятили ему без малого восемь страниц, то есть почти четверть всего обзора.

Мне кажется важным вспомнить об этой брошюре еще и потому, что в ней едва ли не впервые оказался запечатлен интерес Александра Евгеньевича к общеэстетической проблематике. Помню, как в процессе совместной работы мы с ним беседовали о так называемом «пойетическом» подходе к искусству у П. Валери, а много позднее и у Х.Р. Яусса. «Пойесис» его живо интересовал. Да, уже во второй половине восьмидесятых годов круг его научных интересов далеко не ограничивался историей русской

классической литературы (а свою кандидатскую диссертацию «Журнал “Телескоп” и русская литература 1830-х годов» Махов защитил в 1985 г.), он уже тогда отнюдь не являлся «узким специалистом по лирике Пушкина 1824 года» (его собственная шутка).

На титульном листе кандидатской диссертации в качестве научного руководителя значится тогдашний руководитель кафедры истории русской литературы МГУ В.И. Кулешов. Но все, кто близко общался с Александром Евгеньевичем, знают, что истинным его наставником – как в науке, так и в жизни – стал профессор той же кафедры Александр Андреевич Смирнов (1941–2014). Увлеченность культурой романтизма, незаурядная филологическая эрудиция, склонность к высокой игре в равной степени были свойственны и учителю, и ученику.

Александр Евгеньевич являлся прирожденным филологом. В девятом классе, когда я в основном бил баклуши, он занимался в литературном кружке Дворца пионеров на Ленинских горах, изучал поэзию Лермонтова и ездил в Тарханы. Школу окончил с золотой медалью, и по тогдашним правилам сдавал только один вступительный экзамен на филфак МГУ – сочинение. За которое ему поставили пять с плюсом. Посвященные знают, что это почти невероятное событие.

В студенческие годы прекрасно освоил три основных европейских языка и латынь, а позднее и древнегреческий. Впрочем, приступил уже тогда и к четвертому: «Учу итальянский по Алисовой и Черданцевой», – докладывает он в письме из санатория (в письмах он аккуратно указывал число и месяц, но не год, и я теперь уже не смогу назвать точную дату). Этот четвертый живой язык пригодился много позже, когда он уже в двухтысячные годы стал активно путешествовать по Италии – и с научными целями, и с туристическими. Он знал Апеннины гораздо лучше, чем я, объездил на электричках и север, и юг «сапога» и всегда наставлял меня в отношении тех или иных не слишком популярных туристических направлений – вроде Тревино или Толентино. У меня в компьютере хранятся подборки превосходных фотографий, которые были сняты им в Лечче, Сан-Джиминьяно и Отранто. «На “профессорскую” зарплату не разъездишься», – писал он мне в годы своей работы в РГГУ; тем не менее, к концу жизни он стал заядлым путешественником, и вынужденная ковидная «самоизоляция» оказалась для него тяжелейшим испытанием.

Но вернемся в студенческие годы. В конце семидесятых и начале восьмидесятых на филологическом факультете работали далеко не только сомнительные фигуры вроде П.Ф. Юшина или А.С. Дмитриева, но и многие превосходные педагоги. Нам с Александром Евгеньевичем повезло: годы учения в МГУ выпали на деканство известного ученого и прекрасного человека Леонида Григорьевича Андреева, чей столетний юбилей будет отмечаться в этом году. Возможности, предоставляемые тогдашним обучением, Александр Евгеньевич использовал сполна, не ограничиваясь посещением обязательных лекций и семинаров. Но и этого ему было мало. В одном из писем той поры он писал, что всерьез намеревается перейти

на философский факультет. План не осуществился, но высокая планка его аналитической мысли никуда не делась.

Письма, отправленные мне Александром Евгеньевичем, увы, сохранились не все. А они отмечены безукоризненным литературным стилем, лаконизмом, острой наблюдательностью и тонким чувством юмора. Прочитую письмо, отправленное из университетского спортивно-оздоровительного лагеря «Солнечный», где мы с Александром Евгеньевичем бывали неоднократно, и вместе, и порознь: «В Пицунде посетил рощу так называемой реликтовой сосны – от обыкновенной она радикально не отличается, но дикой формы – какая-то вся изогнутая, цепкая, как лиана. Это, может, мои домыслы, но современная флора, сверстница млекопитающих, как-то одухотворенней». А вот пренебрежительное происшествие на отдыхе в Туапсе: «Я купил бутылку шампанского – оно здесь багрово-красного цвета и очень приятное на вкус. Должен сказать, что мы живем в очень маленькой комнатке с очень тщательно выбеленными стенами. Только я дотронулся до пробки, как мощная струя окатила всю стену и постельное белье. Заметь, что я пишу об этом без тени юмора и с почти трагической обстоятельностью <...> Два вечера подряд я, забыв о юге, пляже, море etc., занимаюсь тем, что, подобно графу Монте-Кристо, тупым ножом скоблю стену. Однако надежды на восстановление status quo нет никакой. Что будет, когда всё откроется?!». Он блестяще владел эпистолярным жанром и, естественно, жаждал получать в ответ что-то сопоставимое с его посланиями: «Сочини что-нибудь замысловатое и содержательное – твое письмо, я надеюсь, будет приятно интеллигентным контрастом к журналу “Вокруг света” за VII-1979, который составляет мое единственное чтение». Боюсь, мне тогда не удалось в полной мере исполнить его просьбу.

Вскоре после нашей совместной брошюры Александр Евгеньевич выпустил еще одну, уже авторскую: «Любовная риторика романтиков» (издательство «Знание», 1991), причем сопроводил собственный текст весьма интересной хрестоматией романтических афоризмов на тему любви (в собственном переводе). Но все-таки первой настоящей монографией Александра Евгеньевича стала выпущенная в 1993 г. книжка в мягкой обложке «Ранний романтизм в поисках музыки» (много позднее в переработанном виде эти две книжки вошли в состав монографии «Реальность романтизма»). «Ранний романтизм в поисках музыки» опубликовало издательство «Лабиринт», которому в 1990-х гг. Махов и И.В. Пешков отдали много сил и энергии. Детище перестроечной эпохи, малое гуманитарное издательство «Лабиринт», конечно, не могло стать крупным издательским концерном, но дом в Последнем переулке стал для меня символом наших несбывшихся (увы!) надежд. Продукция «Лабиринта» отличалась разнообразием: наряду с бесшабашной пародией П. Асса и Н. Бегемотова «Штирлиц, или Как размножаются ёжики» (1992) издательство публиковало бесценную серию книг «Бахтин под маской», труды классиков отечественной науки о литературе, а также открывало



читателю неизвестных и малоизвестных зарубежных авторов. Мне кажется, слава Витольда Гомбровича в России не состоялась бы, если бы не сотрудничество «Лабиринта» с переводчиком Юрием Чайниковым, который предоставил свой (превосходный) перевод двух шедевров польского писателя, романов «Порнография» и «Транс-Атлантик». «Лабиринт» публиковал также ставший ныне библиографической редкостью культурологический альманах «Апокриф» (вышло всего три выпуска), где Махов представал в разных ипостасях: главный редактор, автор статей по истории русской и немецкой литературы и, наконец, переводчик. Журнал был озорной, его пронизывали отнюдь не сократические, а юмористические диалоги Махова и Пешкова – например, такие:

ПЕШКОВ. Ты и перевел?

МАХОВ (покорно). Я и перевел.

ПЕШКОВ. Может, ты еще и в музыке разбираешься?

МАХОВ. Ага.

Последнее утверждение бесспорно. Махов играл на баяне и фортепиано, учился в музыкальной школе – но не в школьные годы, а уже много позже; посещал органной класс МГУ и выступал на концертах; неоднократно обращался к музыкальной тематике в своих научных студиях. Он был завсегдаем концертов в Музее Глинки – в том числе монументального, многолетнего цикла звукозаписей «Все кантаты Баха». Именно благодаря Александру Евгеньевичу я стал кое-что понимать в классической музыке, собирать пластинки, делать меньше откровённых «ляпов». Он, кстати, и писал музыку. В начале 1980-х гг. мы с приятелями сочинили две комических оперы, с грехом пополам их исполнили, причем именно мелодии Александра Евгеньевича стали истинным их украшением. Всё это ему – безусловно, одаренному от Бога – давалось легко, и даже написать небольшую фантазию на баховскую тему не было особой проблемой. Блестящие музыковедческие работы Александра Евгеньевича сделали бы честь любому профессионалу; мне представляется особенно яркой опубликованная на страницах «Studia litterarum» его статья «Пассионы Иоганна Себастьяна Баха: между драмой и лирикой» (2016). И совсем не случайно, что его докторская диссертация тоже оказалась связана с музыкой («Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики», 2007).

Человек исключительной скромности, Александр Евгеньевич терпеть не мог всяческого официоза и формальностей. Свидетель на моей первой свадьбе (1990), он стоит на фотографии в простенькой курточке, никаких парадных костюмов и галстуков. Он не стремился ни к каким регалиям и статусным привилегиям, никогда ни перед кем не заискивал и отличался высочайшей демократичностью. В 2000-х гг. я работал под его началом в издательстве «Российская энциклопедия»; Александр Евгеньевич занимал тогда должность шеф-редактора по отделу литературы и искусства, то есть



являл собой довольно высокого начальника, но его кабинет всегда был открыт для всех. С его миролюбивым характером, полным отсутствием конфликтности он мастерски улаживал конфликты и смягчал накал страстей. Я как-то раз чрезмерно «заредатировал», строго следуя формальным принципам «Большой Российской Энциклопедии», очень важную статью одного известного, но абсолютно нетерпимого к чужому вмешательству в текст автора; уж и не знаю, как удалось бы выйти из этой щекотливой ситуации, если бы не дипломатическое мастерство Махова.

Так было и позднее, когда Александр Евгеньевич пришел на работу в Институт мировой литературы (в 2013 г.). Тут ситуация поменялась – я оказался его начальником, что, конечно, выглядело достаточно смешно. Все мои коллеги по отделу ощутили благотворное влияние этого кадрового назначения. Не только потому, что Махов относился к разряду блистательных ученых, но и потому – и в первую очередь потому, – что он был прекрасным человеком, отзывчивым, мягким и сердечным.

Я всегда поражался его потрясающей работоспособности. В издательстве он был завален текучкой, но вечерами, когда народ расходился, подолгу сидел в своем просторном кабинете и писал очередную книгу. Еще комфортнее ему работалось на даче. С 1986 г. семья снимала дом в подмосковном Кратово (его дочь с внучкой проводят там лето и по сей день!). Поселок тогда еще не был таким пафосным местом, как в наше время. Хорошо помню наши совместные посиделки на живописном участке, за самоваром, и походы в соседний лес. Как и в случае с издательством, он предпочитал трудиться в тишине – и потому засиживался на кратовской даче до конца сентября, когда москвичи уже разъезжались. Компанию ему составлял импозантный кот Филя («настоящий филин», по аттестации Александра Евгеньевича), да еще изредка заглядывали окрестные бомжи.

В 1995 г. Махов выпустил книгу «Эмблемы и символы» (переиздана в 2000 г.), наметив ею одну из магистральных линий своего научного творчества – эмблематика как семиотическая система. Речь идет о переиздании свода, опубликованного впервые по указу Петра Великого в 1705 г. в Амстердаме и многократно переиздававшегося в России и Германии. Книгу предваряет статья Александра Евгеньевича «Печать недвижимых дум». Единство визуального и вербального рассматривалось им позднее во многих научных трудах, и самые последние его работы посвящены именно эмблематологии. Присущий Александру Евгеньевичу парадоксализм мышления, как мне кажется, как раз и обусловил его интерес к эмблематологии, ведь в этой сфере привычные смысловые связи иногда предстают «перевернутыми». Эмблемы, с их хитросплетением мифологических мотивов и метафор, с их выходом из книжного универсума в бытовую, увлекали его безмерно, а присутствовавшие в них бестиарные мотивы стали в дальнейшем одним из существенных направлений научной деятельности Александра Евгеньевича (конференции, посвященные бестиарным кодам мировой литературы, проходят в РГГУ начиная с сентября 2011 г., и Махов принимал в них самое активное участие).



Книга «Сад демонов» («Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения», 2007) представляет собой весьма полезное справочное издание. Его подготовка потребовала от Александра Евгеньевича напряженной работы в расформированном впоследствии зале религиозной литературы ВГБИЛ (надо сказать, что Махов усерднее многих наших ученых посещал это некогда славное, а ныне совершенно деградировавшее учреждение). Но наиболее впечатляющим сочинением Александра Евгеньевича на ту же тему следует считать «Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря» (2006). В этих (второе из них богато иллюстрировано) изданиях о «древнем враге» человечества запечатлелись не только повышенный интерес Махова к средневековому мышлению, но и – опять-таки – углубленный анализ взаимодействия визуального и вербального.

В 1999–2018 гг. Александр Евгеньевич работал в отделе литературоведения Института информации по общественным наукам. Подготовленные отделом масштабные издания – «Западное литературоведение XX века. Энциклопедия» (2004) и «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель» (2010) – во многом являются его детищем. Разумеется, в работе над этими трудами участвовал целый коллектив авторов – специалистов по различным национальным литературам, но истинным атлантом, державшим на плечах оба здания, стал Александр Евгеньевич. Оба справочника носят абсолютно новаторский и фундаментальный характер, они являются бесценным источником по истории европейской поэтики.

В 2010 г. Махов стал профессором кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. До того момента никакого опыта педагогической работы у него не было, к вящему удивлению принимавших его документы сотрудников отдела кадров. Однако Александр Евгеньевич был талантлив во всем, за что бы он ни брался, и разработанные им самим курсы лекций по истории и методологии поэтики и литературоведения пользовались большим успехом у студентов. Его мастерство как лектора в полной мере оценили и телезрители канала «Культура», где он в рамках программы «Academia» прочитал лекции о средневековом демонологическом бестиарии (2015), и аспиранты ИМЛИ.

Поступив на работу в наш институт, Александр Евгеньевич в 2019 г. впервые смог баллотироваться в члены-корреспонденты РАН – и сразу же получил на удивление много голосов. Я был уверен, что на следующих выборах у Махова есть все шансы стать членкором. Увы, очередная избирательная кампания проходит уже без него. Но, с другой стороны, на мой взгляд, мега-масштаб Российской академии наук не вполне соответствовал масштабу личности Махова. Ему больше под стать была бы какая-нибудь из итальянских академий XVII в., с ее эмблемой, с ее просвещенным досугом, учеными дискуссиями, музицированием. Вот там бы он чувствовал себя по-настоящему комфортно.



Я не останавливаюсь здесь подробно на научных взглядах Александра Евгеньевича – об этом наверняка лучше меня напишут его коллеги с кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ.

Коварная болезнь, которая унесла в могилу его отца, не пощадила и его. Он ушел внезапно, в самом расцвете своей научной карьеры. Но он всегда с нами. В фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» Питер Фальк (по замыслу Вендерса – бывший ангел; cameo) произносит, обращаясь к невидимому для него ангелу Кассиэлю (Бруно Ганц): «Я не вижу тебя, но знаю, что ты здесь». Так и я постоянно чувствую незримое присутствие где-то рядом Александра Евгеньевича. Он знал, что я люблю кино, и не осудит меня за то, что эту заметку я начал и завершил цитатами из двух великих фильмов.

Чекалов Кирилл Александрович, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения.

E-mail: ktchekalov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9050-0636

Kirill A. Chekalov, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

Doctor of Philology, Head of the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies.

E-mail: ktchekalov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9050-0636



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 10.04.2022

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»

117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru