

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 2 (69) 2024

Москва 2024

Калмыцкий научный центр РАН,
Московский педагогический государственный университет,
Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта,
С.С. Ипполитов

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 2 (69) ' 2024

Москва
2024

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences,
Moscow Pedagogical State University,
Immanuel Kant Baltic Federal University,
Sergej Ippolitov

THE NEW PHILOLOGICAL BULLETIN

№ 2 (69) ' 2024

Moscow
2024

Новый филологический вестник
№ 2 (69) ' 2024

Редакционная коллегия:

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

Пешков Игорь Валентинович
(ответственный секретарь, редактор-переводчик) доктор филологических наук.

Автухович Татьяна Евгеньевна доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).

Баршт Константин Абрекович доктор филол.наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

Демьянков Валерий Закиевич доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий отделом теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН, руководитель научно-образовательного центра теории и практики коммуникации Института языкознания РАН.

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.

<i>Кемпер Дирк</i>	доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.
<i>Козьмина Елена Юрьевна</i>	доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.
<i>Коно Вакана</i>	кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).
<i>Магомедова Дина Махмудовна</i>	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.
<i>Маймескулов Анна</i>	хабилированный доктор наук, экстраординарный профессор Института нефилогии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).
<i>Музраева Деляш Николаевна</i>	кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Рейнгольд Наталья Игоревна</i>	доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.
<i>Силантьев Игорь Витальевич</i>	доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.
<i>Ужанков Александр Николаевич</i>	кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, советник ректора по научной работе Московского государственного университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского, 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.

<i>Фаустов Андрей Анатольевич</i>	доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.
<i>Ханинова Римма Михайловна</i>	доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Цендина Анна Дамдиновна</i>	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.
<i>Чжоу Цицао</i>	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).
<i>Шайтанов Игорь Олегович</i>	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».
<i>Шкаренков Павел Петрович</i>	доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

The New Philological Bulletin
№ 2 (69) ' 2024

Editorial Board:

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).

Peshkov Igor V.
(*Senior Secretary,*
Editor-Translator)

Doctor of Philology.

Autukhovich
Tatyana Ye.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Russian Philology, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

Barsht
Konstantin A.

Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.

Demyankov
Valery Z.

Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Head of the Department of Theoretical and Applied Linguistics of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Head of the Scientific and Educational Center for Theory and Practice of Communication of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.

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.

<i>Kemper Dirk</i>	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).
<i>Khaninova Rimma M.</i>	Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Kono Wakana</i>	Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).
<i>Kozmina Elena Yu.</i>	Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.
<i>Magomedova Dina M.</i>	Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19 th and Early 20 th 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).
<i>Majmieskulow Anna</i>	Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).
<i>Muzraeva Delyash N.</i>	Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Reinhold Natalia I.</i>	Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation
<i>Shaitanov Igor O.</i>	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".
<i>Shkarenkov Pavel P.</i>	Doctor of History, Professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Silantiev Igor V.

Doctor of Philology, Professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

Tsendina Anna D.

Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.

*Uzhankov
Alexander N.*

Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor, Advisor to the Rector for Scientific Work at K.G. Razumovsky Moscow State University of Technologies and Management, 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 Literatures, 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.

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),
Н.А. Демичева (ИМЛИ РАН)

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», 2024

© Издательство Ипполитова, 2024

© ООО «Смелый дизайн», 2024

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),
N.A. Demicheva (IWL RAS)

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: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2024

© Ippolitov Publishers, 2024

© Smely dizayn, 2024

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А.Р. Пшидаток (Краснодар)	
БАХТИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОБЫТИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ НАРРАТОЛОГИЮ	20
А.С. Миронов (Москва)	
МОТИВАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ «ЦЕНТРАЛЬНОГО ГЕРОЯ» КАК СРЕДСТВО РЕКОНСТРУИРОВАТЬ ЛОГИКО-ВРЕМЕННУЮ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ БЫЛИННЫХ СЮЖЕТОВ	32

НАРРАТОЛОГИЯ

Д.В. Шулятьева (Москва)	
МИРЫ С НЕПРЕДСКАЗУЕМЫМ ПРОШЛЫМ: ОБРАТИМОСТЬ СОБЫТИЯ В РАЗВЕТВЛЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ	46
А.А. Домбровская (Москва)	
НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЦИКЛЕ У. ФОЛКНЕРА «СОЙДИ, МОИСЕЙ»	59

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ

И.О. Волков, И.В. Панамарёв, И.Е. Панов (Томск)	
«...НЕ ХУЖЕ КОРОЛЯ ЛИРА»: СТАТУЯ «ЦАРЬ ИОАНН ГРОЗНЫЙ» М.М. АНТОКОЛЬСКОГО В ВОСПРИЯТИИ И.С. ТУРГЕНЕВА	69
А.В. Мытарева (Нижний Новгород)	
ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И АНРИ БЕРГСОН: СМЕХ КАК МЫСЛЬ О СОГЛАШЕНИИ	82
Н.П. Дворцова (Тюмень)	
В.В. КНЯЗЕВ И ЕГО «ДЕДЫ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОН-КИХОТСКИХ МОТИВОВ	92

А.А. Николаева (Москва)	
ЭВОЛЮЦИЯ ОТНОШЕНИЯ С.А. ЕСЕНИНА К ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ	104
Л.Г. Кихней (Москва)	
К ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ МАНДЕЛЬШТАМА И ЦВЕТАЕВОЙ: ОТ ДИАЛОГА ПОЭТОВ – К ДИАЛОГУ ТЕКСТОВ	115
Бао Тинтин (Санкт-Петербург)	
ПАРОДИЯ НА СИМВОЛИЗМ А. БЛОКА В ПРОЗЕ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО	132
М.С. Щавлинский	
И.А. БУНИН И ЕГО ЭПОХА В ЦИКЛЕ МЕМУАРНЫХ ОЧЕРКОВ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ	141
В.В. Королева, А.Р. Притомская (Владимир)	
ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС В ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА «ДЬЯВОЛИАДА»	156
Е.А. Беликова (Москва)	
«ПЕЧАТИ АНТИХРИСТОВОЙ БЫТЬ БРАДОБРИТИЕ»: ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТА ЗАГОВОРА ПРОТИВ ЦАРЯ В РОМАНЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ПЕТР ПЕРВЫЙ»	171
М.М. Гельфонд (Нижний Новгород), А.А. Мухина (Москва)	
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» И «ДОКТОР ЖИВАГО» В ПОВЕСТИ Ю.В. ТРИФОНОВА «ДРУГАЯ ЖИЗНЬ»	181
Е.Г. Туманова (Нижний Новгород)	
«ОНЕГИНСКИЙ» ТЕКСТ В СТИХОТВОРЕНИИ И.А. БРОДСКОГО «ПЕНЬЕ БЕЗ МУЗЫКИ»	191
Г.И. Данилина (Тюмень)	
«ЧТО СТАЛО С ЛИЧНОСТЬЮ?» ИНТЕРСУБЪЕКТНОСТЬ В ЛИРИКЕ ЛИДИИ ЧУКОВСКОЙ	205
Р.В. Любарский (Брянск)	
ОКУЛЬТНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ ВТОРИЧНОЙ РЕАЛЬНОСТИ РОМАНА ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА «НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ»	219
О.В. Богданова, Е.С. Жилене (Санкт-Петербург)	
ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ «ВОПРОСОВ ЛИТЕРАТУРЫ» Л. РУБИНШТЕЙНА	233

И.О. Ермолаев (Москва)	
ОСОБЕННОСТИ ЗАКЛИНАНИЙ В ПРОЗЕ М. ЕЛИЗАРОВА	247
А.А. Еременко (Москва)	
ОТ ТОПОГРАФИИ МЕСТА К ТОМОГРАФИИ ТЕКСТА: УРБАНИСТИЧЕСКАЯ НАРРАТИВНОСТЬ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ЛЕВКИНА	260

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Н.М. Долгорукова, М.С. Ефимова (Москва)	
ПАРОДИЙНЫЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ТРУБАДУРОВ КОНЦА XII–XIII ВВ.	272
З.Р. Зиннатуллина (Казань)	
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАВМЫ В «ТРИЛОГИИ БОЛЬШОГО ДОМА» УИЛЬЯМА ТРЕВОРА	284
Ю.С. Патронникова (Москва)	
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ БЕСТИАРНЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЬЕРА ПАОЛО ПАЗОЛИНИ	295

КОМПАРАТИВИСТИКА

И.С. Урюпин (Москва)	
БЕСТИАРНЫЙ КОД В ЕВАНГЕЛЬСКОМ СЮЖЕТЕ «БЕГСТВА В ЕГИПЕТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	308
А.О. Дроздова (Тюмень)	
РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ДРАМЫ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «BEND SINISTER»	319
М.Е. Балакирева (Москва, Санкт-Петербург)	
«ДУХОВНАЯ АЛГЕБРА» И «АВАНГАРДИСТСКОЕ КОСНОЯЗЫЧИЕ»: РЕЦЕПЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО «НОВОГО РОМАНА» В ЖУРНАЛАХ «ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ» И «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1950–1970-Х ГГ.	329

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

А.В. Уржа, Цяо Ван (Москва)	
К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ СРЕДСТВ ВВЕДЕНИЯ ПРЯМОЙ РЕЧИ В ТЕКСТ И О ЕЕ ПРИМЕНЕНИИ В ИССЛЕДОВАНИИ ПОЭТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЧАСТЬ 1	340

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Д.Н. Музраева (Элиста)

ЛЕГЕНДА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТИБЕТЦЕВ И ПРАВИЛА НРАВСТВЕННОГО
ПОВЕДЕНИЯ, ИЗЛОЖЕННЫЕ В СОЧИНЕНИИ «МАНИ-КАМБУМ» 350

Э.П. Бакаева (Элиста)

МАТЕРИАЛЫ ПО ФОЛЬКЛОРУ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ
ИЗ НАУЧНОГО АРХИВА КАЛМЫЦКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РАН,
СОБРАННЫЕ ВОСТОКОВЕДОМ Ц.-Д. НОМИНХАНОВЫМ. ЧАСТЬ 2 360

В.В. Куканова, С.В. Мирзаева (Элиста)

«АВТОРСТВО» ПЕСЕН БАГАЦОХУРОВСКОГО ЦИКЛА
ЭПОСА «ДЖАНГАР»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ 382

Р.М. Ханинова (Элиста)

ВОСХВАЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ БОРЬБЫ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ
И ЛИРИКЕ XX–НАЧАЛА XXI В.В. 398

Б.Б. Манджиева (Элиста)

МОТИВ ЧУДЕСНОГО РОЖДЕНИЯ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ
ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ «ДЖАНГАРА» 415

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

С.А. Васильев, Ю.В. Кузуб (Москва)

ДВА ПОЛЮСА РУССКОЙ ПОЭЗИИ РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: СТЕПАНОВА М.А.
ЕСЕНИН VS МАЯКОВСКИЙ: ПОЭТИЧЕСКАЯ ДУЭЛЬ. М.: ЦЕНТР КНИГИ
РУДОМИНО: БОСЛЕН, 2022. 208 С. 429

THEORY OF LITERATURE

A.R. Pshidatok (Krasnodar)	
BAKHTIN'S CONCEPT OF AN EVENT AND ITS IMPACT ON MODERN NARRATOLOGY	20
A.S. Mironov (Moscow)	
A MOTIVATIONAL ANALYSIS OF THE "CENTRAL CHARACTER" AS A MEANS TO RECONSTRUCT THE LOGICAL-TEMPORAL CONSISTENCY OF BYLINA PLOTS	32

NARRATOLOGY

Dina V. Shulyatyeva (Moscow)	
WORLDS WITH THE UNPREDICTABLE PAST: EVENTUAL INVERTIBILITY IN FORKING-PATH NARRATIVE	46
A.A. Dombrovskaya (Moscow)	
NARRATIVE STRATEGIES IN WILLIAM FAULKNER'S CYCLE "GO DOWN, MOSES"	59

RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE
OF THE PEOPLES OF RUSSIA

I.O. Volkov, I.V. Panamaryov, I.E. Panov (Tomsk)	
"...NO WORSE THAN KING LEAR": STATUE "TSAR IVAN THE TERRIBLE" BY M.M. AN TOKOLSKY IN THE PERCEPTION OF I.S. TURGENEV	69
A.V. Mytareva (Nizhniy Novgorod)	
LEONID ANDREEV AND HENRI BERGSON: LAUGHING AS A THOUGHT ABOUT AGREEMENT	82
N.P. Dvortsova (Tyumen)	
V.V. KNYAZEVA AND HIS "DEDY": TRANSFORMATION OF QUIXOTIC MOTIFS	92

A.A. Nikolaeva (Moscow)	
EVOLUTION OF S.A. ESENIN'S ATTITUDE TO THE FIRST WORLD WAR	104
L.G. Kikhney (Moscow)	
TO THE LYRICAL COMMUNICATION OF MANDELSHTAM AND TSVETAeva:	
FROM THE DIALOGUE OF POETS TO THE DIALOGUE OF TEXTS	115
Bao Tingting (St. Petersburg)	
PARODY OF A. BLOK'S SYMBOLISM IN THE PROSE	
BY MIKHAIL ZOSHCHENKO	132
M.S. Shchavlinsky	
I.A. BUNIN AND HIS ERA IN THE CYCLE OF MEMOIR ESSAYS	
BY V.N. MUROMTSEVA-BUNINA	141
V.V. Koroleva, A.R. Pritomskaya (Vladimir)	
THE HOFFMAN COMPLEX IN M.A. BULGAKOV'S NOVELLA	
"THE DIABOLIAD"	156
E.A. Belikova (Moscow)	
"THE SEAL OF THE ANTICHRIST TO BE SHAVING OF BEARD":	
DOCUMENTARY SOURCES OF THE CONSPIRACY AGAINST	
THE TSAR IN A.N. TOLSTOY'S NOVEL "PETER THE FIRST"	171
M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod), A.A. Mukhina (Moscow)	
"MASTER AND MARGARITA" AND "DOCTOR ZHIVAGO" IN THE STORY	
BY YU.V. TRIFONOV "ANOTHER LIFE"	181
E.G. Tumanova (Nizhny Novgorod)	
THE "ONEGIN" TEXT IN THE POEM BY I.A. BRODSKY	
"PEN'YE BEZ MUZYKI"	191
G.I. Danilina (Tyumen)	
"WHAT HAS BECOME OF IDENTITY?" INTERSUBJECTIVITY IN THE LYRICS	
OF LYDIA CHUKOVSKAYA	205
R.V. Lyubarsky (Bryansk)	
OCCULT AND MYTHOLOGICAL COMPONENTS OF THE SECONDARY REALITY	
OF VICTOR PELEVIN'S NOVEL "THE INVINCIBLE SUN"	219
O.V. Bogdanova, E.S. Zhilene (St. Petersburg)	
THE HISTORICAL CONTEXT OF L. RUBINSTEIN'S "QUESTIONS	
OF LITERATURE"	233
I.O. Ermolayev (Moscow)	
THE FEATURES OF INCANTATIONS IN M. ELIZAROV'S PROSE	247

A.A. Eremenko (Moscow)	
FROM THE TOPOGRAPHY OF THE PLACE TO THE TOMOGRAPHY OF THE TEXT: URBAN NARRATIVITY IN ANDREY LEVKIN'S PROSE	260

FOREIGN LITERATURES

N.M. Dolgorukova, M.S. Efimova (Moscow)	
PARODY IN THE LYRICS OF THE TROUBADOURS OF THE LATE 12 TH –13 TH CENTURIES	272

Z.R. Zinnatullina (Kazan)	
REPRESENTATION OF TRAUMA IN WILLIAM TREVOR'S <i>BIG HOUSE TRILOGY</i>	284

Yu.S. Patronnikova (Moscow)	
THE AUTOBIOGRAPHICAL FUNCTION OF BESTIARY IMAGES IN THE WORKS OF PIER PAOLO PASOLINI	295

COMPARATIVE STUDIES

I.S. Uryupin (Moscow)	
BESTIARY CODE IN THE GOSPEL PLOT "ESCAPES TO EGYPT" IN RUSSIAN POETRY OF THE SILVER AGE	309

A.O. Drozdova (Tyumen)	
THE RECEPTION OF RUSSIAN DRAMA IN V. NABOKOV'S "BEND SINISTER"	319

M.E. Balakireva (Moscow, Saint-Petersburg)	
"SPIRITUAL ALGEBRA" AND "AVANT-GARDE TONGUE-TIEDNESS": RECEPTION OF THE FRENCH <i>NOUVEAU ROMAN</i> IN THE JOURNALS "VOPROSY LITERATURNY" AND "INOSTRANNAYA LITERATURA" IN THE 1950–1970S	329

SPEECH PRACTICES

A.V. Urzha, Qiao Wang (Moscow)	
ON THE SUBJECT OF FUNCTIONAL-SEMANTIC CLASSIFICATION OF MEANS INTRODUCING DIRECT SPEECH IN A TEXT AND ITS APPLICATION IN THE STUDY OF THE POETICS OF FICTION. PART 1	340

PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

D.N. Muzraeva (Elista)

THE LEGEND OF THE ORIGIN OF THE TIBETANS AND THE RULES OF MORAL
BEHAVIOR SET FORTH IN "MANI-KAMBUM" 350

E.P. Bakaeva (Elista)

MATERIALS FROM THE SCIENTIFIC ARCHIVE OF THE KALMYK SCIENTIFIC
CENTER OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES,
COLLECTED BY ORIENTALIST TS.-D. NOMINKHANOV. PART 2 360

V.V. Kukanova, S.V. Mirzaeva (Elista)

ON THE ISSUE OF AUTHORSHIP OF SONGS BELONGING
TO BAGA TSOKHOR CYCLE OF THE JANGAR EPIC 382

R.M. Khaninova (Elista)

PRAISE OF THE NATIONAL STRUGGLE IN KALMYK FOLKLORE AND LYRICS
OF THE XXTH–EARLY XXIST CENTURIES 398

B.B. Mandzhieva (Elista)

MOTIVE OF A MIRACLE BIRTH IN THE XINJIANG OIRAT EPIC TRADITION
"JANGAR" 415

SURVEYS AND REVIEWS

S.A. Vasilyev, Yu.V. Kuzub (Moscow)

TWO POLES OF RUSSIAN POETRY. BOOK REVIEW: STEPANOVA M.A.
YESENIN VS MAYAKOVSKY: POETIC DUEL. MOSCOW, TSENTR KNIGI
RUDOMINO: BOSLEN PUBL., 2022. 208 P. 429

А.Р. Пишдаток (Краснодар)

БАХТИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОБЫТИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ НАРРАТОЛОГИЮ

Аннотация

Данная статья прослеживает рецепции философских и филологических идей русского мыслителя Михаила Бахтина в современной нарратологии. Выявлен общий контекст для становления столь на первый взгляд непохожих гуманитарных парадигм, как русская феноменология и западная постструктуралистская семиотика. Прослеживается аберрация в использовании бахтинской терминологии (хронотоп, дуалистическая концепция авторства), приводящая подчас к надуманным попыткам поставить Бахтина в ряд «предшественников постмодернизма». Установлена преемственность французского философа Поля Рикера (основоположника философской, герменевтической нарратологии) по отношению к Бахтину. Указаны причины неожиданной популярности Бахтина на Западе в 1960–1970-е гг. (интерес к авангарду и формализму 1920-х гг., переосмысление творчества Достоевского, возникновение теории неофициальной культуры и ее модификаций). Выявлена центральная позиция концепта события в незавершенной философской системе Бахтина, дана имманентная атрибуция этого концепта, установлено его основополагающее значение для остальных терминов философа (диалог, карнавал, хронотоп). Утверждается приоритетный интерес Бахтина к событийности «эстетики словесного творчества» и значение идей философа для преодоления нарратологией структуралистского догматизма и ее интеграции с различными, первоначально отвергнутыми, методами и течениями (психологизм, историзм, философская герменевтика).

Ключевые слова

Бахтин; нарратология; событие; Рикер; полифония; дуализм.

BAKHTIN'S CONCEPT OF AN EVENT AND ITS IMPACT ON MODERN NARRATOLOGY

Abstract

This article traces the reception of the philosophical and philological ideas of the Russian thinker Mikhail Bakhtin in modern narratology. The general context for the formation of such seemingly dissimilar humanitarian paradigms as Russian phenomenology and Western poststructuralist semiotics are revealed. There is an aberration in the use of Bakhtin terminology (chronotope, dualistic concept of authorship), which sometimes leads to far-fetched attempts to put Bakhtin among the “precursors of postmodernism”. The continuity of the French philosopher Paul Ricœur (the founder of philosophical, hermeneutic narratology) in relation to Bakhtin has been established. The reasons for Bakhtin's unexpected popularity in the West in the 1960s and 1970s (interest in the avant-garde and formalism of the 1920s, rethinking Dostoevsky's work, the emergence of the theory of informal culture and its modifications) has been analyzed. The central position of the event concept in Bakhtin's incomplete philosophical system is revealed, an immanent attribution of this concept is given, and its fundamental importance for the rest of the philosopher's terms (dialogue, carnival, chronotope) is established. Bakhtin's priority interest in the eventfulness of the “aesthetics of verbal creativity” and the importance of the philosopher's ideas for overcoming structuralist dogmatism by narratology and its integration with various initially rejected methods and trends (psychologism, historicism, philosophical hermeneutics) are argued.

Key words

Bakhtin; narratology; event; Ricouer; polyphony; dualism.

Влияние комплекса философско-филологических идей Михаила Бахтина на современную поэтику (как теоретическую, так и историческую) невозможно переоценить. Лексикон русского мыслителя (полифонизм, Другой, карнавализация, хронотоп) широко эксплуатируется в научных трудах по литературоведению, в учебниках (университетских и даже школьных) по литературе. Переход от модного увлечения трудами «неофициального» гуманитария к подлинно научной рефлексии и рецепции его идей, историко-эпистемологической, филологической и философской, – результат многолетних трудов множества выдающихся литературоведов, лингвистов, культурологов (С.С. Аверинцев, В.М. Алпатов, Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа и другие), благодаря которым Бахтин обрел синхронный культурно-исторический контекст (который подменяется невятными ассоциативными рядами то ли с русской религиозной мыслью, то ли с «предтечами» постмодернизма) в отечественной и зарубежной философии и гуманитарной мысли, а также были выявлены наиболее важные референции, подчас зашифрованные в текстах Бахтина (М. Шелер,

А. Мейер), термины обрели этимологию и более ясную семантику (которую крайне сложно извлечь из аутентичных текстов самого мыслителя, чуждых какому-либо логицизма и физикализма). Отдельно стоит отметить неоченимый вклад текстологов-комментаторов Собрания сочинений Бахтина в 7 томах (С.Г. Бочаров, В.В. Кожин, В.Л. Махлин, И.Л. Попова, Л.А. Гоготишвили и др.), которые смогли преодолеть герметизм и дискретность рукописного наследия мыслителя и прояснить проблемы канонических редакций, фактической атрибуции и границ между манускриптом, философским дневником и напечатанной книгой (пресловутый «бахтинский вопрос»).

Почти все значимые идеи Бахтина из разных сфер его духовной деятельности – «первая философия» (онтологизированная и диалогизированная этика), металингвистика (философия языка, основанная на теории коммуникации), эстетика словесного творчества, методология и специализация гуманитарного знания, историческая поэтика – имели больший прецедент (хоть и отложенный на 30–40 лет) во многих разделах наук о культуре и обществе. Стоит отметить, разработку общих идей в «круге Бахтина» (1920-е), тот философский симпозиум, в котором происходила конкретизация и историзация таких проблем, как имманентность / детерминированность и неимперативная диалектика феноменов культуры, а также онтологизация языковых феноменов. Столь же значимой является заслуга литературоведов-шестидесятников (уже упомянутые Кожин и Бочаров, Г.Д. Гачев, В.Н. Турбин, П.А. Палиевский, В.Д. Сквозников), которым принадлежит огромная заслуга в открытии и популяризации идей Бахтина, а также в возрождении эстетической проблематики в отечественной филологии.

Стоит отметить, особую роль бахтинского наследия (раннего и позднего, филологического и философского, атрибутированного и «девтороканонического»; при всей условности этой номенклатуры) в формировании современной постструктуралистской (не ограниченной одним некогда модным течением) нарратологии. Конечно же, нужно вспомнить бахтинскую концепцию эстетического субъекта (дуалистического автора-повествователя как рассказывающего субъекта-созерцателя и временно-пространственно-онтологические границы героя), теорию первичных, речевых жанров (в аспекте генезиса и дифференциации элементарных протоформ нарратива), но самым важным, по нашему мнению, является бахтинская теория события-поступка, которая, хоть дошла до читателя в незавершенном и фрагментарном виде и спустя десятки лет после своего возникновения, но вполне серьезно может претендовать на раскрытие центрального объекта нарратологии как метанаучной и интермедиальной дисциплины.

Эта наука давно не является и строго филологической, основывается она на интенциях создания универсальной для любого текста «грамматики повествования», но и в своем объекте, и даже в своей методологии она давно вышла за рамки наук о языке и литературе, как они были разграничены в дескриптивном и аналитическом гуманитарном знании первой половины XX в. Она уже давно переросла рамки догматического «научно-

го» направления в литературоведении, в которые она была загнана своими основоположниками, структуралистами-неопозитивистами, в 1960-е гг. и фактически стала интегральной дисциплиной, внутри которой представлен весь спектр постклассической философии и общественной мысли.

Современная нарратология – синтетическая и антропоцентрическая наука, которая стремится охватить любую событийность в ее темпоральности (временной протяженности) и сингулярности (одновременности), презентативности (не обязательно вербальной) и апперцептивности (психофизиологической, социально-исторической и культурно-семиотической опосредованности ретрансляции события и его интеграции в когерентный человеческий опыт). Фактически, нарратология встала в ряд метагуманитарных дисциплин, стремящихся интегрировать весь органон наук о человеке, таких как психология и социология в XIX в., и семиотика и антропология в XX в.

Нарратология имеет двойственную (эксплицитную и имплицитную) генеалогию. Первая, официальная, восходит к австро-немецкому эстетическому формализму (который впервые сделал конструктивную и рецептивную установку главной проблемой искусствознания), русскому поэтологическому формализму (который многое сделал для научного исследования интриги, направленной на читателя сюжетной занимательности и приемов как способов привлечения его внимания) и англо-американской новой критике (которая сделала проблему точки зрения центральной в литературоведческом анализе).

Однако, безусловно, направления, повлиявшие на науку о повествовании, этим рядом не исчерпываются. Следует так же упомянуть неокантианство (с его историзацией, семиотизацией и социологизацией трансцендентального субъекта Канта; на это указывала одна из основоположников нарратологии – К. Фридеманн), многочисленные психологические течения и школы, вроде эмпириокритицизма или прагматизма (которые декларировали когерентность психофизиологических категорий классической философии, в первую очередь, опыта, чувства времени и пространства, апперцепции и интенциональности), и феноменологию (которая сделала событие центральной онтологической категорией новой динамической и становящейся картины мира, сознательно противопоставленной стационарному бытию классической спекулятивной метафизики).

Кроме новейших течений постклассической философии следует упомянуть теорию языка школы эстетической лингвистики Шпитцера и будущих основоположников когнитивной лингвистики и теории коммуникации, вроде Дж. Остина, а также новаторскую методологию истории школы «Анналов» и методологию постклассической релятивистской физики с ее центральной проблемой наблюдателя-субъекта научного эксперимента (Шредингер, Бор, Пригожин, фон Вайцзеккер) и теория кино советских режиссеров-авангардистов (Кулешов, Эйзенштейн), идеи которых были усвоены опосредованно через критику «Кайе дю синема» (Годар, Трюффо, Базен, Ромер).

Безусловно, среди непосредственных предшественников нарратологии следует отметить антропологов-структуралистов Ж. Дюмезиля и К. Леви-Стросса, которые с опорой на В. Проппа (которого по недоразумению на Западе долгое время относили к формалистам) пытались выявить универсальные мотивы-функции в сюжетных мифах народов разных частей света. Стоит отметить, что у самого Проппа [Пропп 2001] эта безудержная экстраполяция вызывала резкое неприятие, доходившее до обвинений в антинаучности своих неожиданных последователей. А также стоит упомянуть основоположника структурного психоанализа Ж. Лакана, исследовавшего сюжетность бреда, маний, галлюцинаций и сексуальных фантазий, и опиравшегося, в свою очередь, на Фрейда и его ортодоксальных учеников, вроде О. Ранка, интерес которых к литературе и мифологии общеизвестен.

Благодаря публикации рабочих записей Бахтина 1960–1970-х сейчас известно [Бахтин 2002], что он был знаком с программными публикациями западных и отечественных нарратологов (Ж. Женетт, В. Шмид, Б.А. Успенский). Всю жизнь он внимательно следил за всеми интеллектуальными новинками. Безусловно, путь развития нарратологии в последней трети XX в., ее интерес к истории и философии был бы очень симпатичен Бахтину, чего нельзя сказать о ее раннем – структуралистском – этапе. Хотя, конечно же, доподлинно критическая рефлексия мыслителя о пионерских трудах по нарратологии нам неизвестна (в записях содержится лишь скупая библиография), однако благодаря контексту (в целом негативные замечания о структуралистской методологии филологического знания и размышления о влиянии феноменологии на релятивистскую физику) мы можем утверждать неприятие Бахтиным ранней догматической нарратологии с ее имперсональным и этически-индифферентным подходом к повествовательным текстам.

Не менее сложным вопросом является причина неподдельного интереса французских филологов (семиологов и нарратологов, структуралистов и постструктуралистов, вроде Ц. Тодорова или Ю. Кристевой) к трудам Бахтина. В те годы (1960-е) была широкая волна увлечения русской культурой на Западе, в особенности авангардом 1920-х (как ОПОЯза, так и Пражского лингвистического кружка и новаторских публикаций по теории кино Кулешова и Эйзенштейна), и Бахтин (опосредованно, отнесенный к «постформалистам» и даже неомарксистам) также попал в эту волну. Кроме того, очевидно, что к трудам русского литературоведа французские гуманитарии пришли через характерное для западной постклассической персоналистской философии увлечение Достоевским, который был альтернативой и дискредитировавшей себя систематической спекулятивной метафизике, и нигилистической «внесистемной» дилетантской эссеистике – достаточно упомянуть интерес к Достоевскому французских экзистенциалистов, вроде Г. Марселя, Ж.-П. Сартра или А. Камю. Стоит отметить также значение книги о Рабле в формировании современной теории неофициальной культуры, которая опосредованно повлияла на представителей неоавангарда, контркультуры и андерграунда (все эти течения типологически и генетически близки постструктурализму).

Безусловно, ведущая роль в творческом осмыслении, а не просто тиражировании идей Бахтина принадлежит П. Рикеру – крупнейшему представителю послевоенной феноменологии и философской герменевтики. Бахтина он, кстати, именовал «гениальным критиком», «уроки» которого очень важны для современной эстетики [Рикер 1998, 101]. Вслед за М. Хайдеггером Рикер считал искусство «обнажением истины» [Хайдеггер 2008], которая наиболее приближает созерцателя к непосредственной (феноменальной) данности бытия, и именно он сыграл ведущую роль в онтологическом и антропологическом развороте, произошедшем в нарратологии в последнюю треть XX в.

Несмотря на то что Рикер не был знаком с ранними философскими незавершенными трудами Бахтина (по крайней мере в 1970-е – начале 1980-х, когда он работал над трактатом «Время и рассказ»), он пронизательно указывает на то, что знаменитая «полифония» не только композиционная, но в первую очередь миметическая (тематическая, референтная) категория. Вот как французский мыслитель характеризует полифонический роман: он подобен сложному музыкальному произведению, вроде оратории и симфонии, объектом не изображения (презентации), а феноменологической аппрезентации является само время, становящиеся зримым, «обретающее голос». Как это похоже на «Формы времени и хронотопа в романе», с которыми, вероятнее всего, Рикер еще не был знаком (по крайней мере, в указанной работе французского исследователя ссылки на работу Бахтина не содержатся). Примечательно, что для Рикера важнейшими являются временные коннотации категорий голоса / полифонии, да и повествования в целом, и это позволяет установить преемственность между субъективацией категории времени в постклассической философии и пробуждением интереса к нарративу как сукцессонально организованным выражением эмпирического или фикционального события, а также возрождением историзма, в 1960-е гг.

Так же Рикеру был близок интегральный подход Бахтина к словесности, стремление к созданию металингвистики не на основе рационализированных грамматических универсалий, а на выявлении инвариативности ситуации Диалога, уравнивающей в правах рассказчика и слушателя и делающей предметом речи все бытие во фрагменте конкретной дискурса. Рикер отмечает отсутствие строгой дифференциации между сюжетом и повествованием как объектной и субъектной сторонами художественного текста, а также критически относится к абсолютизации интриги (занимательности) в литературоведении, которая заиклена на рецепции шаблонных сюжетных схем, а не на эстетических категориях. Однако интрига как трансгредивная категория художественного высказывания и читательского сознания также очень важна, без нее практически невозможна эстетическая коммуникация.

Рикер разделял идею Бахтина о невозможности нейтрального повествования, лишённого этических и социальных оценок, которые русский философ высказывал еще в своих рукописных философских трудах, вроде «<К философии поступка>», где он, правда, говорил о интенционально-

сти созерцателя-субъекта события. Эта позиция прямо противоположна учению о повествователе-рассказчике ранней нарратологии, которое отличается крайним антипсихологизмом и идеологической и аксиологической индифферентностью.

Общим местом в научной и учебной литературе нарратологической проблематики стало различие референтного и коммуникативного аспектов художественного высказывания, которое опирается непосредственно на феноменологическую онтологию события – центральный мотив всей философии Бахтина от ранней незавершенной «Философии поступка» до заключительных замечаний к статье о хронотопе, дописанных в начале 1970-х гг. Двойственность все сущего наиболее приближена «эпохэ», непосредственному восприятию жизни-существования-бытия-события, лишенного умозрительных и навязанных мировоззрений и идеологий:

«Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [Бахтин 2012, 500–501].

Широко известные слова Бахтина о «рассказанном событии и событии самого рассказывания» благодаря парадоксам развития общественной мысли стали восприниматься чуть ли не подтверждением другой, прямо противоположной, структуралистской и постструктуралистской теории наррации, представители которой (А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Ж.-Ф. Лиотар) также акцентировали двойственную сущность любой повествовательной ситуации; однако эта двойственность носила не референтный и дискурсивный характер, она была скорее эмпириокритической и семиологической и выражала непреодолимую раздвоенность между хаотической, бесцельной и бессмысленной, «дурной» событийностью жизни и потребностью человека в историзации, каузальной и этиологической организации этой «пены дней» [Лиотар 1998]. В.И. Тюпа замечает, что в своем дуалистическом подходе французские структуралисты опирались на формалистов, главных оппонентов Бахтина, которые сырому и произвольному, в сущности, ничего не значащему, материалу противопоставляли организованную и структурированную форму (касаемо нашей проблемы это общеизвестная дихотомия «фабулы» как импульса художественного высказывания и «сюжета» как сукцессионально организованной системы приемов) [Тюпа 2021a]. Дуализм – архетипическое свойство человеческого сознания, однако модусы этого дуализма могут быть совсем разными даже в текстах, близких по времени, эпохе и даже языку (не раз отмечавшаяся стилистическая схожесть Бахтина и Деррида, который, в свою очередь, подражал Хайдеггеру) [Махлин 2018].

В трудах Бахтина мы не найдем специализированной нарратологической номенклатуры, однако повествование как структурированное, адресованное и интенциональное высказывание о мире – одна из главных проблем бахтинской философии. Именно отталкиваясь от проблемы событийности Бахтин пришел и к проблеме вербальной презентации (собственно нарративная теория полифонии) и сюжетологическим и топологическим проблемам хронотопа и карнавала. Бахтинская концепция поступка-события противопоставлена (имплицитно) всех магистральным течениям тогдашней философии и гуманитарного знания, которые, декларируя отказ от субстанционализма спекулятивной философии, просто ставили в центр мироздания различные гипостазированные детерминанты (сексуальное влечение, как фрейдизм, экономический интерес, как марксизм, законы семиозиса, как структурализм).

Интерес к повествованию пробудился у Бахтина еще на раннем этапе формирования его «первой философии». Известно о наличии утерянной первой редакции книги о Достоевском, написанной приблизительно на рубеже 1910–1920-х гг. (была ли эта редакция или нет, дополнительно неизвестно, но сам замысел более чем знаменателен). Проблема времени / событийности – центральная для всей постклассической философии (от неопозитивизма Г. Райхенбаха до неотомизма Э. Жильсона), однако Бахтин акцентировал именно эстетический аспект поступка-события, как наиболее релевантный непосредственному восприятию феномена существования, и наиболее эстетичным родом искусства для Бахтина по глубине «обнажения истины» (как и для Хайдеггера) была поэзия, художественная словесность.

Событие-поступок – центральная категория незавершенной онтологии Бахтина, она фундирует все остальные термины, которые с 1960-х стали связаны с именем философа, и карнавализацию как вечное становление исторического человечества, и хронотоп как интенсификацию пространственно-временной эписистемы, и дуалистическую концепцию авторства, которая сама становится событием, и металингвистика, онтологизирующая ситуацию обыденного речевого общения и вскрывающая диалогическую природу любого текста. Как пишет Т.В. Щитцова, «наряду с исключительной смысловой разветвленностью, а также сложными модификациями понятия события, трудно отрицать принципиальную опознаваемость самого концепта, пронизывающего единой связью весьма многогранное наследие Бахтина даже, казалось бы, в самых узкоспециальных вопросах». [Щитцова 2002, 18–19]

Много раз Бахтин повторял, что «событийность – историчность», и она свойственна подлинному бытию, пронизанному человеческой интенциональностью. Претендующие на вневременность и неизменность модели мира – умозрительные и спекулятивные эписистемы, не позволяющие созерцателю достигнуть «эпохэ» – непосредственной феноменологии существования.

Любое событие – потенциальный рассказ, любой рассказ – обязательно событие. Событие не просто этически окрашено, оно структурировано

этической позицией субъекта. Событие не абстрактная, трансцендентальная структура апперцепции опыта, это феномен формирования этого опыта, благодаря социальной природе человека способный к предельно широкой ретрансляции. Событийность, лишенная человеческой интенциональности, не способная к интеграции в экзистенциальный опыт и апперцепции, не являющаяся содержанием потенциального рассказа, не возможна, даже законы внешнего мира (физические и биологические), которые, на первый взгляд, противоположны любому антропоцентризму, невозможны вне субъективной позиции естествоиспытателя-наблюдателя, которая при всей своей объективности, детерминирована эпистемологической и идеологической средой.

Общим местом стало сравнение языка работ Бахтина 1920-х с языком философствования Хайдеггера [Гоготишвили 2006]: в действительности им обоим свойственна творческая этимология философской номенклатуры (собственно, «событие» как «со-бытие»), онтологизация обыденного языка, нарочитый герметизм.

Атрибуты нарративной ситуации-события по Бахтину дуалистичны, но они комплементарны, а не антитетичны. Какие именно атрибуты события, важные для нарратологической методологии, можно выявить из того фрагмента незавершенного трактата «<К философии поступка>»? Приведем довольно крупный фрагмент:

«Истинно реален, причастен единственному бытию-событию только этот акт в его целом, только он жив, полностью <?> и безысходно есть – становится, свершается, он действительный живой участник события-бытия; он приобщен единственному единству свершающегося бытия, но эта приобщенность не проникает в его содержательно-смысловую сторону, которая претендует самоопределиться вполне и окончательно в единстве той или другой смысловой области: науки, искусства, истории, а эти объективированные области, помимо приобщающего их акта, в своем смысле не реальны. <...> Этим единственным единством и может быть только единственное событие свершаемого бытия, все теоретическое и эстетическое должно быть определено – как момент его, конечно, уже не в теоретических и эстетических терминах. Акт должен обрести единый план, чтобы рефлексировать себя в обе стороны: в своем смысле и в своем бытии, обрести единство двусторонней ответственности: и за свое содержание (специальная ответственность) и за свое бытие (нравственная), причем специальная ответственность должна быть приобщенным моментом единой и единственной нравственной ответственности» [Бахтин 2003, 7–8].

Теперь попытаемся объективировать их и описать на языке современного гуманитарного знания:

Интенциональность. Однако эта интенциональность носит не умоглядный, психологический или логический, характер, она детеминирована

идеологической средой, социально-исторической и языковой констелляцией человеческого сознания, делающей любую его интенцию аксиологически и этически окрашенной.

Уникальность. Событие всегда единственное и неповторимое, даже при схожих детерминантах результата не может быть одинаковой.

Интерсубъективность. Событие невозможно в абстрактном изолированно сознании, а лишь в общественном взаимодействии, в диалоге как его наиболее адекватной форме, и в рассказе-повествовании как наиболее значимом варианте этого диалога.

Фрактальность (по определению В.И. Тюпы). Событие «единое и единственное» одновременно, оно и преемственное и поступательное развитие всего сущего, и отдельный эпизод этого развития.

Трансграницентность. Событие – результат размыкание традиционных семантических рядов и их нового, подчас парадоксального сближения.

Нарратология отошла от радикализма постструктуралистов, которые фактически отрицали и наличие объекта, и адекватную методологию у всего органа гуманитарных наук, но при этом она пытается сохранить монистический подход и выявить повествовательные структуры, основанные на событийности и дискурсивности, во всех сферах культуры и общественной жизни, активно привлекая смежные дисциплины от лингвистики до историографии. За полвека развития она прошла огромный путь и смогла интегрировать в свою научную парадигму течения и методы, которые ранее отрицала (историзм, психологизм, философская герменевтика).

Безусловно, бахтинская трактовка поступка-события, прямо или опосредованно, сыграла ведущую роль в возрождении историзма и исторической поэтики во второй половине XX в., и историзации новейших гуманитарных дисциплин, в том числе и нарратологии. Историческая нарратология – активно развивающаяся область знания, уже имеющая несколько школ и значительные академические достижения. Актуализация наследия Бахтина позволила преодолеть недостатки современного гуманитарного знания и сделать нарратологию синтетической и антропоцентрической дисциплиной, позволила преодолеть индифферентность к и этике, которая еще несколько десятилетий назад была в социальных науках неоспоримой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари. Языки славянских культур, 1997–2012.
2. Гогтишвили Л.А. Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией (мягкая и жесткая версии интерпретации идей М.М. Бахтина) // Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 143–189.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 161 с.

4. Махлин В.Л. «Участное мышление»: Философский проект М.М. Бахтина в контексте онтологического поворота XX в. // Историко-философский ежегодник. 2018. Т. 33. С. 267–292.

5. Пропп В.В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика. Антология. М.: Академический проект, Деловая книга, 2001. С. 453–473.

6. Рикер П. Время и рассказ: в 2 т. М., СПб.: Университетская книга, 1998–2000.

7. Тюпа В.И. Бахтин и нарратология // Литературоведческий журнал. 2021. № 4(54). С. 120–133.

8. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 526 с.

9. Щитцова Т.В. Событие в философии Бахтина. Минск: ИП Логвинов, 2002. 298 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Makhlin V.L. “Uchastnoye myshleniye”: Filosofskiy proyekt M.M. Bakhtina v kontekste ontologicheskogo povorota XX v. [“Participatory Thinking”: M.M. Bakhtin’s Philosophical Project in the Context of the Ontological Turn of the 20th Century]. *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik*, 2018, vol. 33, pp. 267–292. (In Russian).

2. Tyupa V.I. Bakhtin i narratologiya [Bakhtin and Narratology]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2021, no. 4(54), pp. 120–133. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gogotishvili L.A. Dvugolosiye v sootnoshenii s monologizmom i polifoniyey (myagkaya i zhestkaya versii interpretatsii idey M.M. Bakhtina) [Dvugogolositie in Correlation with Monologism and Polyphony (Soft and Hard Versions of Interpretation of M.M. Bakhtin’s Ideas)]. *Nepryamoye govoreniye* [Indirect Speaking]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2006, pp. 143–189. (In Russian).

4. Propp V.V. Strukturnoye i istoricheskoye izucheniye volshebnoy skazki (otvet K. Lévi-Straussu) [Structural and Historical Study of the Magic Fairy Tale (Reply to K. Lévi-Strauss)]. *Semiotika. Antologiya* [Semiotics. Anthology] Moscow, Akademicheskiiy proyekt Publ., Delovaya kniga Publ., 2001, pp. 453–473. (In Russian).

(Monographs)

5. Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of Artistic Creation]. Moscow, Akademicheskiiy proyekt Publ., 2008. 526 p. (In Russian).

6. Lyotard J.-F. *Sostoyaniye postmoderna* [The State of Postmodernity]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1998. 161 p. (In Russian).

7. Ricoeur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Story]: in 2 vols. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998–2000. (In Russian).

8. Shchitsova T.V. *Sobytiye v filosofii Bakhtina* [Event in Bakhtin’s Philosophy]. Minsk, IP Logvinov Publ., 2002. 298 p. (In Russian).

Пшидаток Амир Рашидович,
преподаватель литературы в онлайн-школе «Фоксфорд».
Научные интересы: культурно-историческая эпистемология,
модернистская поэтика, постклассическая философия.
E-mail: amir_pshidatock@mail.ru
ORCID ID: 0009-0001-1790-1003

Amir R. Pshidatok,
teacher of literature in the online school “Foxford”.
Research interests: cultural and historical epistemology, modernist
poetics, postclassical philosophy.
E-mail: amir_pshidatock@mail.ru
ORCID ID: 0009-0001-1790-1003

А. С. Миронов (Москва)

МОТИВАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ «ЦЕНТРАЛЬНОГО ГЕРОЯ» КАК СРЕДСТВО РЕКОНСТРУИРОВАТЬ ЛОГИКО-ВРЕМЕННУЮ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ БЫЛИННЫХ СЮЖЕТОВ

Аннотация

Вопрос об отношении национальной эпической традиции к хронологической взаимосвязи различных эпизодов, объединенных образом того или иного героя, остается открытым, хотя уже П.Н. Рыбников и А.Ф. Гильфердинг, первооткрыватели живого бытования русских былин, сформулировали его в своих наблюдениях и заметках. Малособытийность и вариативность русской героической поэзии – а также отсутствие в ее контексте «большой формы» – обычно рассматриваются эпосоведами как свидетельства того, что любые попытки реконструировать цельную «эпическую биографию» былинного персонажа с неизбежностью окажутся несостоятельными. Между тем, отсутствие «большой формы» отнюдь не исключает того, что в сознании сказителей существовало представление о логико-временной последовательности исполняемых ими сюжетов. Сказанное подтверждает, в частности, практика фабульной контаминации. Для того, чтобы реконструировать модель темпорального континуума, характерного для русского эпического сознания, автор статьи предлагает обратить внимание на «центрального героя» былинного мира – князя Владимира. В качестве критерия, позволяющего хронологически упорядочить сюжеты, в которых действует князь Владимир, предлагается мотивация героя: в разных сюжетах князь Владимир движим либо личной честью и личной славой – либо, напротив, честью христианских святых и желанием приумножить славу Божию. Цельная «эпическая биография» этого персонажа может быть выстроена на основе его духовно-нравственной динамики: последовательного перехода от дохристианских ценностей к аксиологическим категориям православной веры.

Ключевые слова

Былины; сюжет; ценностная мотивация; князь Владимир; логико-временной континуум.

A.S. Mironov (Moscow)

A MOTIVATIONAL ANALYSIS OF THE “CENTRAL CHARACTER” AS A MEANS TO RECONSTRUCT THE LOGICAL-TEMPORAL CONSISTENCY OF BYLINA PLOTS

Abstract

The question of Russian folk epics' relation to the chronological interconnection of different episodes about one hero remains open, even though this problem has been already posed by the discoverers of bylinas' living practice, as can be seen from Pavel Rybnikov's and Alexander Hilferding's observations and notes. At that, the existing scholarly works treat different bylina narratives as presupposing a kind of reciprocal discontinuity and, consequently, separateness. For example, the variability of Russian heroic poetry – as well as its inability to develop the so-called “grand form” – are often considered as indicative of the fact that any attempt to reconstruct an integral “epic biography” of a certain bylina character is impossible. Meanwhile, the absence of a “grand form” by no means excludes the fact that in the minds of narrators there was an idea of a logical-temporal sequence of the stories they performed. This is confirmed, in particular, by contamination practice, which was, as we know, typical for bylina plots. Therefore, so as to reconstruct Russian epic consciousness's temporal continuum, the author suggests focusing on the “central hero” of the bylina artistic reality – namely, Prince Vladimir. Examining the totality of different actions performed by the Kiev ruler, it is possible to define a common criterion for these actions' chronological arrangement. As such a criterion the hero's motivation is proposed: according to various plots, Prince Vladimir is driven either by personal honor and personal fame – or, on the contrary, by the honor of Christian sacred realities and the wish to increase the glory of God. In other words, this character's consecutive “epic biography” may be compiled through his spiritual-moral dynamics, i.e., his gradual transition from the pre-Christian values to the axiological categories of the Orthodox faith.

Key words

Bylinas; plot; value motivation; pre-Christian values; Christian axiology; Prince Vladimir; logical-temporal continuum.

Предположим, что «Одиссея» или «Беовульф» известны нам лишь по фрагментированным записям, не позволяющим установить, какие эпизоды этих эпических поэм произошли раньше, а какие – позже; предшествует ли путешествие Телемаха встрече главного героя с Полифемом? что является хронологически более ранним – прибытие Беовульфа в Хеорот или же его битва с драконом? Между тем, именно такая ситуация характерна для русских былин. Вопрос о возможном существовании не дошедшей до нас «большой формы», поставленный еще первооткрывателями живого бытования русской эпической традиции [Рыбников 1910, ХСVIII, ХСIX; Гильфердинг 1949, 58], остается открытым. Для однозначного ответа на

подобный вопрос необходимо решить проблему логико-временной связности былинных сюжетов: было ли у сказителей представление о том, каким образом эпизоды «эпической биографии» их героев следуют друг за другом в потоке художественного времени?

Перенимая отдельную песню от живого носителя традиции, начинающий сказитель едва ли мог сразу усвоить модель общей эпической хронологии, в соответствии с которой только что услышанный сюжет должен был занять определенное положение в художественной реальности эпоса, понятой как логико-временной континуум. Однако элементы подобной модели могли восприниматься сказителем по мере того, как он «открывал» для себя все новые и новые былины. Если наше предположение верно, то логика соотносительности сюжетов была неотъемлемой частью наследуемого эпического знания.

О необходимости воссоздать логико-хронологическую модель русских героических песен писал еще А.Ф. Гильфердинг. Знаменитый собиратель был убежден, что верным принципом организации былинных записей при их «окончательном и полном» издании должно стать расположение текстов *не* по географическому принципу и *не* по конкретным исполнителям, но «по предметам, с систематическим подбором вариантов» [Гильфердинг 1949, 58]. Однако издание былин «по предметам» (т.е. по сюжетам) не осуществлено до сих пор – именно потому, что эпосоведы «не знают», как былинные фабулы соотносятся друг с другом в логико-временном плане. С какого сюжета начать свод записей? Что произошло «раньше»: нападение Сокольника на богатырскую заставу или же путешествие трех витязей-побратимов в поисках Михайло Потыка? Поездка двух сватов, Добрыни Никитича и Дуная Ивановича, к королю Леховинскому или же путешествие того же Добрыни (вместе с Василием Казимировичем) в Орду к царю Абатую?

Представители мифологической школы былиноведения сделали первый шаг к решению задачи, предложив разделить богатырей на «старших» и «младших» [Буслаев 1887, 17–21]. Выводы ученых оказались полезными в плане выявления как древнейших, так и более поздних смысловых напластований в былинах, однако отнюдь не способствовали моделированию их художественного мира как логико-временного континуума. Логика «мифологов» противоречила логике сказителей: если руководствоваться последней, то при составлении полного издания былин «по предметам» следует, например, сначала поместить старины о первой поездке Ильи Муромца, и только затем – о его встрече со Святогором. Следовательно, Илья во время своего первого приезда в Киев встречается с «младшим» Алешей Поповичем, и только затем отправляется на Святые горы, где сталкивается со «старшим» Святогором. Как можно видеть, для эпического певца «старшие» и «младшие» богатыри мифологической школы были современниками.

Представители другой школы – исторической – классифицировали былинные сюжеты, фиксируя отражение в них реальных событий различных эпох. Так, выделялись дотатарские героические песни, старины времен татарского ига и, наконец, московские былины [Халанский 1885,

13–14]; а также докиевская и владими́ро-суздальская эпическая поэзия [Аникин 1964, 81, 194]. Однако попытки сблизить богатырей с реальными историческими личностями нередко приводили к выводам, прямо противоречащим «фактам» эпической хронологии. Например, ученые полагали, что прототипом былинного Добрыни является Добрыня летописный – родной дядя исторического князя Владимира, брат его матери Малуши [Азбелев, 2003, 53–59]. Между тем, в былинах Добрыня всегда характеризуется такими эпитетами как «младешенький» или «глупешенький». Русской былине, судя по известным науке записям, не известен образ Добрыни-старика.

По-видимому, даже точная связь былинных сюжетов с историческими событиями, будучи установлена учеными, не может послужить ключом к реконструкции эпической хронологии. Б.А. Рыбаков, например, сопоставив имена богатырей и другие былинные детали со сведениями письменных источников, датировал сюжет «Добрыня на свадьбе своей жены» 980-ми гг., а былинку «Исцеление и первая поездка Ильи Муромца» – 990-ми гг. [Рыбаков, 1982, 81]. Между тем, старинщики хорошо знали, что Илья Муромец должен был появиться в Киеве прежде несостоявшейся свадьбы Настасьи Микулишны (жены Добрыни) и Алеши Поповича, ведь только заступничество «старого казака» Ильи могло спасти – и спасло – Алешу от гибели, когда Добрыня принял решение казнить его прямо во время свадебного пира.

По справедливому мнению Д.В. Блажеса, «у подлинного носителя эпоса во время акта творчества возникает значимая соотнесенность песен» [Блажес 1977, 6]. И действительно, в случае русских былин сложно отрицать, что поступки их главных героев предполагают вполне очевидную хронологическую упорядоченность (сделавшую возможной, например, известную практику сюжетной контаминации, когда разные былины про одного и того же протагониста объединялись в одно связанное повествование). Заметим, впрочем, что такая позиция не была близка В.Я. Проппу, согласно которому «эпос любого народа всегда состоит только из разрозненных, отдельных песен» [Пропп 2002, 129].

Еще одним доказательством склонности русских эпических певцов к хронологическому соотнесению своих произведений является тот факт, что большинство былинных сюжетов образуют диптихи и триптихи, в которых с легкостью распознаются начальные и финальные части. Очевидно, например, что бой Василия Буслаева с Новгородом случился *раньше* поездки этого героя в Иерусалим (былины «Василий Буслаев и Новгородцы» и «Паломничество Василия Буслаева»). Очевидно также, что Дунай Иванович бился с Добрыней Никитичем и был заключен в тюрьму по приговору князя Владимира *прежде*, чем отправился в роли свата в Леховинское королевство (песни «Бой Добрыни с Дунаем» и «Дунай Иванович сват»).

Диптихи и триптихи о героях дохристианского типа (т.е. богатырях, добывающихся личной чести и личной славы) построены по общей схеме: в первой части (А) каждого цикла протагонист достигает временного успеха, но затем к концу следующего сюжета (В) оказывается на краю гибели или

погибает (за исключением Волха Всеславовича. Предположительно, до нас не дошла финальная часть «триптиха» об этом герое, выстроенного следующим образом: 1. «Вольга и Микула» – 2. «Волх Всеславович» – 3. Утраченная былина о гибели Волха, возможно определившая более поздний сюжет о гибели Змея Тугарина, «Алеша Попович и Змей Тугарин»):

А. «Василий Буслаев и Новгородцы» – В. «Паломничество Василия Буслаева».

А. «Молодец и королева» – В. «Дунай Иванович-сват».

А. «Молодость Чурилы» – В. «Чурила и Катерина» («Смерть Чурилы»).

А. «Садко и новгородцы» – В. «Садков корабль стал на море».

А. «Михайло Потык» – В. «Сорок калик со каликою».

Еще один «диптих» объединяет сюжет про отца и сюжет про сына (оба персонажа мотивированы дохристианскими ценностями и пытаются добыть недоступную красавицу, чтобы стяжать личную честь):

А. «Хотен Блудович» – В. «Иван Гоудинович».

Сюжеты о богатырях с христианской мотивацией, стремящихся к защите святых (т.е. не к личной, но к коллективной чести) и к бескорыстным подвигам деятельного сострадания во славу Божию (т.е. к общей славе), обычно выстраиваются по более сложной схеме, объединяющей большее количество сюжетов. (Для трех младших богатырей христианского типа – Михайло Данилович, Ермак Тимофеевич, Константин Саулович – конечный сюжет неизвестен. Возможно, «открытый финал» их эпической биографии указывает на то, что истории этих героев не закончились вместе с периодом старших богатырей). При этом без труда устанавливаются начальный (А) и конечный (Z) сюжет каждого цикла:

А. «Исцеление Ильи Муромца» – Z. «Последняя поездка Ильи Муромца»;

А. «Юность Добрыни и его поединок с Ильей Муромцем» – Z. Камское побоище.

А. «Алеша Попович и Змей Тугарин» – Z. Камское побоище.

При этом нельзя сказать, что герои действуют замкнуто в рамках «своих» сюжетов; они, напротив, «наезжают» в старины про других богатырей. Более того, в былинном мире присутствует персонаж, которого обнаруживаем в большинстве песен киевского цикла, почти в каждом сюжете. Хотя его нельзя назвать главным или даже одним из главных, он является, без сомнения, *центральной* фигурой русского эпоса. Это – «ласковый князь» Владимир.

Заметим, что киевский правитель не просто упоминается в песнях про других героев; он совершает поступки, мотивированные «богатырскими» ценностями – желанием чести и славы. Наша гипотеза заключается в том, что былинные певцы обладали контекстуальным знанием об определенной закономерности, в соответствии с которой ценностно мотивированные поступки князя Владимира с необходимостью следуют друг за другом. Поскольку такие поступки «рассеяны» по «чужим» сюжетам, их хронология, будучи выявленной, позволит в значительной мере восстановить общую логико-временную последовательность сюжетов киевского цикла, отмеченных присутствием князя.

Образ киевского правителя показывает, что в разных сюжетах этот персонаж мотивирован различными ценностями: личной честью и личной же славой – или, напротив, общей честью христианских святых и славой Божией (понимаемой как молва о бескорыстных подвигах, совершаемых из сострадания). Если былинный певец обладал знанием о том, какая аксиологическая доминанта определяет поступки князя Владимира в определенный период его «эпической биографии», то подобное знание возможно реконструировать, разграничив аксиологические «возрасты» киевского правителя и сгруппировав сюжеты с ним соответственно этим периодам.

Выделив все аксиологически значимые поступки князя Владимира из былин киевского цикла, мы получаем список, насчитывающий 25 позиций. В этом перечне легко различимы поступки двух типов:

Таблица 1. Тум 1.

Действия, мотивированные дохристианскими ценностями личной имущественной чести и персональной («именной») славы:

Поступок «центрального героя»	Цель (ценность)	Смысл поступка в ценностном аспекте (поступок как ценностный выбор)
1. Выделяет своему племяннику Вольге (также Волху) Всеславовичу три непокорных «городка» в качестве удела;	Личная честь	Князь оценивает уровень личной чести незаконнорожденного Вольги как низкий, выделяя ему худший удел;
2. Отправляет дружину для расправы с Хотеном Блудовичем;	Личная честь	Князь ценит родовую честь выше личной чести Хотена, поэтому защищает свою родственницу – Часову вдову;
3. Осуждает Добрыню Никитича за ущерб, нанесенный им имуществу Дуная Ивановича;	Личная честь	Князь оценивает уровень личной имущественной чести, добытой Дунаем на службе иноземному королю, как более высокий по сравнению с Добрыней (последний лишен наследуемой чести жителями Рязани, изгнавшими его из города вместе с матерью); недооценивает силу и смелость Добрыни как начала, дающие ему определенные права на имущество Дуная;
4. Попирает святиню законного брака, пытаясь заполучить жену Ставра Годиновича, Василису Микуличну;	Личная честь	Князь ценит личную честь выше чести законного брака – и добивается по определению недоступной чужой жены, которой можно будет хвастаться как слагаемым личной чести;
5. Попирает святиню законного брака, пытаясь заполучить жену Данилы Ловчаннина;	Личная честь	Князь ценит личную честь выше чести законного брака – и добивается по определению недоступной чужой жены, которой можно будет хвастаться как слагаемым личной чести;

Поступок «центрального героя»	Цель (ценность)	Смысл поступка в ценностном аспекте (поступок как ценностный выбор)
6. Попирая святыню законного обручения, велит силой добыть для себя королеву Апраксию;	Личная честь	Князь ценит личную честь выше чести законного обручения – и добивается недоступной невесты-королевы, которой можно хвастаться как слагаемым личной чести;
7. Проигрывает девяти-русских богатырей в «карты-шахматы»;	Личная честь	Князь ценит личную честь выше ценности страдающего человека – и воспринимает богатырей как часть своего имущества (имущественной чести);
8. Выставляет жену Михайло Потыка в качестве приза на «чемпионат» иноземных женихов, добивающихся ее руки;	Личная честь	Князь ценит личную честь (обладание Киевом) выше ценностей страдающего человека и законного брака – и воспринимает богатырей и их жен как часть своего имущества (имущественной чести);
9. Привлекает на службу богатырей дохристианского типа, обладающих высоким уровнем личной славы: Змея Тугарина и Чурилу;	Личная слава	Князь ценит личную славу выше общей славы киевского богатырства – и привлекает к себе на службу тех витязей, которые, отличаясь персональной известностью и богатством, могут прославить и Владимира как своего повелителя;
10. Не привлекает в дружину богатырей христианского типа, лишенных личной чести и личной славы: Василия Игнатевича и молодого Добрыню Никитича;	Личная слава	Князь ценит личную славу выше общей славы киевского богатырства – и не нуждается в тех героях, которые не могут прославить его, Владимира, как своего повелителя;
11. Одаривая Алешу Поповича и тем самым «покупая» его силу, компенсирует бесславие, нанесенное ему, князю, Змеем Тугариным;	Личная слава	Князь ценит личную честь выше бескорыстного почитания святыни (законного брака) – и добивается возмещения ущерба, нанесенного его личной чести и личной славе (молва о трусости, неспособности вернуть жену, по сути отнятую Змеем Тугариным);
12. Чтобы распространить молву о себе самом, требует от богатырей хвастать совершенными подвигами;	Личная слава	Князь ценит личную славу выше общей славы киевского богатырства – и добивается молвы о личных же подвигах и трофеях богатырей, которых считает своим «имуществом»;
13. Наказывает Сухмана за то, что богатырь не приносит своему князю славы;	Личная слава	Князь ценит личную славу выше бескорыстных деяний во славу Божию – и добивается от богатырей лишь таких подвигов, которые смогут прославить его, Владимира, как их повелителя;

Поступок «центрального героя»	Цель (ценность)	Смысл поступка в ценностном аспекте (поступок как ценностный выбор)
14. Не сожрадает «девицам, молодницам и старицам», которых обесчестили люди Чурилы, и не защищает их;	Личная слава	Князь ценит личную славу (которая увеличится благодаря Чуриле как его подданному) выше святости страдающего человека;
15. «Отказывает от Киева» богатырям христианского типа, которые не могут прославить своего князя ценными трофеями;	Личная слава	Князь ценит личную славу выше общей славы киевского богатырства, предполагающей бескорыстное служение во имя Божие;
16. Предаёт Василия Пьяницу в руки иноземного царя (Батыги или Кудреванко);	Личная слава	Князь ценит личную честь выше страдающего человека – и, опасаясь упреков в бесчестном поведении, «расплачивается» жизнью своего богатыря за совершенное последним убийство царского сына, родича и «дьяка-выдумщика».
17. После разгрома иноземного войска не удерживает Василия Пьяницу при своем дворе.	Личная слава	Князь ценит личную славу выше общей славы киевского богатырства – и позволяет уйти герою, неспособному (в силу пьянства и бедности) увеличить персональную известность своего повелителя.

(1: *Гильфердинг II*, 73; 2: *Гильфердинг III*, 308; 3: *Григорьев III*, 310; 4: *Рыбников II*, 20; 5: *Киреевский III*, 1/2; 6: *Григорьев II*, 217; 7: *Григорьев III*, 413; 8: *Рыбников II*, 15; 9: *Гильфердинг III*, 223 и *Ончуков* 64; 10: *Григорьев III*, 314 и *Григорьев I*, 113; 11: *Григорьев III*, 334; 12– 13: *Марков* 11; 14: *Гильфердинг III*, 223; 15: *Былины Печоры и Зимнего Берега* 100; 16–17: *Рыбников II*, 11.)

Логично предположить, что доминанта *личной славы* устанавливается в сознании героя не сразу, но – за редким исключением – только после того, как последний накопил необходимое количество «очков» *личной имущественной чести* – наследуемых либо добытых силой материальных и материально-знаковых благ.

Таким образом, мы обнаруживаем своего рода закономерность: стяжать личную славу возможно только в том случае, если герой сохраняет высочайший уровень личной чести; утрата же приобретенного ранее имущества немедленно приводит к бесславию – и к необходимости отомстить обидчику.

Исходя из сказанного, мы располагаем поступки князя Владимира, мотивированные ценностью личной чести, в верхней части таблицы и считаем их хронологически более ранними. Юный князь, уже обладая наследуемой честью (Киевом), стремится добыть недоступную красавицу (чужую жену или невесту), что позволит ему подняться на более высокий уровень личной чести. Первые две попытки оказываются неудачными (Василиса

Микулична, жена Данилы Ловчанина), однако третья завершается успехом: Владимир берет в жены королевну Апраксию.

Силой завладевает прекрасной дочерью могущественного правителя, киевский князь достигает наивысшего уровня личной чести – и теперь желает прославиться. Славу эпическому властителю добывают воины, которых он привлекает к себе на службу щедрыми дарами. Однако один из таких воинов – Змей Тугарин – заявляет свои права на княгиню Апраксию и тем самым наносит огромный ущерб личной чести киевского правителя. Более того, поскольку Апраксия *по доброй воле* предпочитает Тугарина, это означает для Владимира не только бесчестие, но и бесславие, ведь такая подробность дает очевидный повод для распространения дурной молвы.

Отомстив Тугарину с помощью Алеши Поповича, киевский князь намерен восполнить ущерб, нанесенный его доброму имени; отныне все его усилия направлены на то, чтобы собрать при своем дворе самую яркую компанию героев. Неслучайно Владимир постоянно побуждает витязей совершать подвиги и затем хвастаться ими на пирах – это нужно для распространения молвы о самом князе.

Можно сказать, что правитель сознательно собирает вокруг себя прославленных честолюбцев, способных «украсить» его двор и распространить славу о нем, Владимире, далеко за пределами Руси. Как следствие, князю становятся не нужны герои христианского типа, ведь бессребреники, совершающие подвиги ради страдающих людей, не обогатят трофеями ни себя, ни своего повелителя. В результате богатыри оставляют Киев, и во время страшного нашествия Батыги единственным, кто может встать на защиту князя и его подданных, оказывается Василий Пьяница. После того, как Владимир, подчиняясь давлению бояр, предает Пьяницу в руки врагов (и впоследствии оказывается милосердно прощенным им), стремление к личной чести и личной славе оставляет киевского князя. Последний вступает теперь в свой новый «аксиологический возраст»:

Таблица II. Тип II.

Действия, мотивированные почитанием христианских святых и стремлением преумножить славу Божию и общую славу киевского богатырства:

Поступок «центрального героя»	Цель (ценность)	Смысл поступка в ценностном аспекте (поступок как ценностный выбор)
1. Проявляет сострадание к жене и не казнит ее за нанесенное ему бесславие – публично проявленную влюбленность в Чурилу Пленковича;	Слава Божия (бескорыстное сострадание в ущерб личной славе)	Князь ценит конкретного человека выше личной славы – и готов ради него перенести унижение;

Поступок «центрального героя»	Цель (ценность)	Смысл поступка в ценностном аспекте (поступок как ценностный выбор)
2. Признает справедливость высказанных Дюком Степановичем упреков в ненадлежащем почитании киевских святых;	Честь христианских святых	Князь ценит христианские святые (иконы, церковные строения) и богоданные принципы (церковная служба, институт богатства) выше, чем личную славу;
3. Подчиняется требованию выдать родственницу иноземному королю в жены (былина о Жидойле);	Честь христианских святых; слава Божия (сострадание к киевлянам в ущерб личной славе)	Князь ценит христианские святые и страдающих людей выше, чем родовую честь и личную славу;
4. Восстанавливает законное место богатырей за пиршественным столом («Сора Ильи Муромца с князем Владимиром»);	Честь христианских святых (богатство как подвижничество во славу Божию)	Князь ценит общую славу киевского богатства выше личной славы – и воздает честь богатырю христианского типа;
5. Не казнит и не изгоняет свою жену, когда та покрывается зловонной коростой – признаком греха и проклятия («Сорок калик со каликою»);	Слава Божия (сострадание к жене в ущерб личной славе); честь христианских святых (законный брак)	Князь ценит страдающего человека и законный брак выше личной славы и личной чести – и смиряется с бесславием и с бесчестьем, приравнивая себя к греховной и проклятой женщине;
6. Просит у Ильи Муромца прощения (былина о царе Калине);	Слава Божия (сострадание к киевлянам в ущерб личной славе); честь христианских святых	Князь ценит страдающих горожан и святых Киева выше личной славы – и ради них смиряется с явным бесславием;
7. Не предлагает Ильи Муромцу платы за снятие осады с Киева (былина о царе Калине).	Честь христианских святых (богатство как подвижничество во славу Божию)	Князь ценит общую славу киевского богатства выше, чем личную честь – и сознательно остается в неоплатном долгу перед своим витязем.

(1: *Гильфердинг III*, 223; 2: *Рыбников II*, 28; 3: *Онцук* 73; 4: *Рыбников II*, 63; 5: *Григорьев II*, 290; 6–7: *Гильфердинг III*, 296.)

Подавляющее большинство русских эпических певцов были православными христианами, причем лучшие старинщики, по свидетельству современников, являлись воцерковленными людьми, в том числе расположенными к длительным молитвенным практикам (см., в частности, известную заметку Л.Н. Толстого о сказителе В.П. Щеголенке: «Молится сам часа по 2. <...> Записана его молитва» [Толстой 1952, 312]). Поэтому можно быть уверенными в том, что в случае каждого конкретного сюжета певец мог безошибочно определить мотивацию князя Владимира как

нехристианскую либо, наоборот, христианскую. Используя тип мотивации в качестве критерия, всю «эпическую биографию» киевского правителя можно очевидным образом разделить на два периода – условно «языческий» (*Таблица I*) и христианский (*Таблица II*).

При этом возможны два варианта периодизации: А) «языческий» период предшествует христианскому («преображение») и Б) христианский предшествует нехристианскому («расцерковление»). Однако второй вариант необходимо отвергнуть на следующем основании: князь Владимир поступает как христианин в былине про Калина, завершающей серию об Илье Муромце (как известно, сразу после освобождения Киева от полчищ этого царя русские богатыри впадают в грех гордыни, и мертвые тела воинов Калина оживают – происходит финальная битва «былинной истории», Камское побоище).

Из сказанного следует, что смена мотивирующих ценностей происходит в случае князя Владимира следующим образом:

Этап 1. Доминанта личной чести;

Этап 2. Доминанта личной чести и личной славы;

Этап 3. Возникающая доминанта страдающего человека вступает в конкуренцию с ценностью личной славы;

Этап 4. Доминанта страдающего человека замещает доминанту личной славы, а доминанта благочестия (почитания христианских святых) замещает доминанту личной чести.

На первый взгляд может показаться, что подобная периодизация слишком сложна для крестьянских певцов. Однако запомнить, что эпический Владимир сначала был «язычником», а затем христианином – причем некоторое время в его душе боролись мотивации «ветхого» и «нового человека» (Кол. 3: 9–10) – было совсем несложно. Сказанное тем более верно, если учесть, что такая модель духовного развития в точности соответствует житию киевского князя, которое многие певцы, вероятно, хорошо знали.

Вместе с тем выстраивание искомой последовательности сюжетов осложнено двумя хронологическими нестыковками, связанными с парой Дунай Иванович – Илья Муромец. Эти герои не должны встречаться друг с другом по следующей причине. Когда Илья впервые приезжает в Киев, он находит там женатого князя Владимира (сюжет «Исцеление и первая поездка Ильи Муромца»), а это значит, что Дунай Иванович к тому времени уже мертв (он накладывает на себя руки в день свадьбы князя Владимира и Апраксии). Однако в ряде записей былины про бой Добрыни с Дунаем мы встречаем Илью Муромца, который разнимает бьющихся витязей.

Для того, чтобы разнять Добрыню и Дуная и доставить их в Киев на княжеский суд, певцу нужен был герой, существенно превосходящий поединщиков если не силой, то авторитетом. Характер Ильи Муромца, специфические особенности его внутреннего мира и его ценностные доминанты в рассматриваемом эпизоде никак не проявлены. Следовательно, роль «старшего» богатыря-арбитра с равным успехом мог сыграть Самсон Колыбанович, Святогор, старчище Иванище, Данила Игнатьевич или Никита Романович. Со временем кто-либо из этих старших богатырей –

персонаж, изначально фигурировавший в сюжете – мог быть механически заменен «старым казаком» Ильей Муромцем.

Второе затруднение, также незначительное, представляет знаменитая шуба, подаренная Илье Муромцу князем Владимиром. По свидетельству ряда певцов, этот драгоценный предмет гардероба был «выслужен» Дунаем у короля Симеона Леховитого и достался киевскому князю после самоубийства богатыря. Если шуба принадлежала Дунаю, то она должна появиться у князя прежде прибытия Ильи в столицу. Однако старинщики пели, что Владимир дарит эту шубу Илье Муромцу ближе к концу его службы в Киеве, накануне нашествия Калина. Между тем, противоречие окажется мнимым если допустить, что князь Владимир сам носил упомянутую шубу много лет, прежде чем подарить ее Илье. Действительно, зависть бояр и их озлобление объясняются в таком случае не исключительной ценностью подарка как такового, но тем, что богатырь получил шубу с князьего плеча.

В результате представляется оправданным говорить о том, что былинный образ князя Владимира предполагает последовательную и логически-связную внутреннюю динамику: нравственное движение от эгоистических страстей «ветхого человека» к христианскому благочестию и смирению. С нашей точки зрения, подобная закономерность характерна не только для киевского правителя, но и для целого ряда других былинных героев, внутренний мир которых следует понимать как изменчивый, динамичный, а не раз и навсегда заданный. Если сделанное нами предположение верно, то оно открывает принципиально новый путь к описанию былинных богатырей, понимаемых теперь в качестве «сложных» персонажей, чья духовная эволюция – являясь своего рода наглядным примером – предполагала этическое, ценностно-корректирующее воздействие на аудиторию.

Иными словами, метод мотивационного анализа позволяет нам проследить и описать те изменения, которые происходят во внутреннем мире былинных героев, – и, как следствие, сделать обоснованные предположения о том, какую внеэстетическую ценностно-корректирующую функцию имело конкретное эпическое повествование. Что в свою очередь будет способствовать созданию новой функциональной поэтики былинных сюжетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбелев С.Н. Исторический Добрыня – герой древнейших новгородских былин: науч. ст. Чело. 2003. № 1. Т. 26. С. 53–60.
2. Аникин В.П. Русский богатырский эпос: пособие для учителя: моногр. М.: Просвещение, 1964. 198 с.
3. Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса. Свердловск: Уральский университет, 1977. 80 с.

4. Буслаев Ф.И. Народная поэзия. Исторические очерки: сб. науч. ст. СПб.: Имперская академия наук, 1887. VI, [2], 501 с.
5. [Гильфердинг А.Ф.]. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т. 1. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. VII, 734 с.
6. Пропп В.Я. «Калевала» в свете фольклора // Пропп В.Я. Фольклор. Литература. История. М.: Лабиринт, 2002. С. 120–136.
7. Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв.: моногр. М.: Наука, 1982. 590 с.
8. [Рыбников П.Н.]. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т. 1. М.: Сотрудник школ, 1910. СII, 232 с.
9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 48–49. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. XXVI, 538, 307 с.
10. Халанский М.Г. Великорусские былины киевского цикла: моногр. Варшава: Типография М. Земкевича, 1885. [2], 236, III с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Azbelev S.N. Istoricheskiy Dobrynya – geroy drevneyshikh novgorodskikh bylin [The Historical Dobrynya, the Hero of the Most Ancient Bylinas]. *Chelo*, 2003, no. 1, vol. 26, pp. 53–60. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Propp V.Ya. “Kalevala” v svete fol’klora [“Kalevala” in the Light of Folklore]. *Propp V.Ya. Fol’klor. Literatura. Istoriya* [Folklore. Literature. History]. Moscow, Labirint Publ., 2002, pp. 120–136. (In Russian).

(Monographs)

3. Anikin V.P. *Russkiy bogatyrskiy epос: posobiye dlya uchitelya* [Russian Heroic Epics: a Teacher Handbook]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1964, 198 p. (In Russian).
4. Blazhes V.V. *Soderzhatel’nost’ khudozhestvennoy formy russkogo bylevogo eposa* [The Meaningful Aspect of Russian Folk Epics’ Artistic Form]. Sverdlovsk, Ural’skiy Universitet Publ., 1977. 80 p. (In Russian).
5. Buslaev F.I. *Narodnaya poeziya. Istoricheskie ocherki* [Folk poetry. Historical essays]. St. Petersburg, Imperskaya Akademiya Nauk Publ., 1887, VI, [2], 501 p. (In Russian).
6. Rybakov B. A. *Kievskaya Rus’ i russkie knyazhestva XII–XIII vv.* [Kievan Rus’ and Russian Principalities of the 12th and 13th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1982, 590 p. (In Russian).

Миронов Арсений Станиславович,
Московский государственный университет технологий и управления
имени К.Г. Разумовского.
Кандидат филологических наук, доктор философских наук, доцент.
E-mail: arsenymir@yandex.ru

Arseny S. Mironov,
K.G. Razumovsky Moscow State University of Technologies
and Management.
Candidate of Philology, Doctor of Philosophy, Associate Professor.
E-mail: arsenymir@yandex.ru

Д.В. Шулятьева (Москва)

**МИРЫ С НЕПРЕДСКАЗУЕМЫМ ПРОШЛЫМ:
ОБРАТИМОСТЬ СОБЫТИЯ В РАЗВЕТВЛЕННОМ
ПОВЕСТВОВАНИИ**

Аннотация

В статье рассматривается обратимость события как свойство такого типа современного повествования, которое можно назвать разветвленным. Разветвленное повествование (вслед за формулой Х.Л. Борхеса о «расходящихся тропках») предлагает несколько вариантов жизни одного и того же героя, тем самым варьируя одни и те же события и делая некоторые из них обратимыми для читателя. Такая работа с событийностью в пределах разветвленной повествовательной формы предполагает проблематизацию нарративных ожиданий и нарративных эмоций читателя, в том числе за счет апелляции к таким нарративным универсалиям (по М. Стернбергу), как любопытство, саспенс и удивление. Обратимость события в разветвленном повествовании производит несколько эффектов: такое функционирование события создает одновременно и эффект «чудесной безопасности» (в одной вариации герой умер, в другой – по-прежнему жив, «возвращается» к читателю), и эффект непредсказуемости, поскольку обратимость событий в таком типе повествования не может быть предсказана читателем. Эффект непредсказуемости (и связанная с ним эмоция удивления) только усиливается за счет других временных искажений в разветвленном повествовании: событие становится обратимым и благодаря отдельным элементам реверсивного рассказа, обращающего происходящее вспять, и отдельным элементам итеративного рассказа, предполагающего возвращение к тому, что уже произошло прежде. В результате обратимости события в разветвленном повествовании создается такой повествовательный мир, в котором читатель, даже продвигаясь по событийной линии вперед, всегда вынужден возвращаться назад, заново переживая то «прошлое», вариации которого в предложенной повествовательной форме оказываются непредсказуемыми.

Ключевые слова

Обратимость; событие; разветвленное повествование; нарративные эмоции; реверсивность; Пол Остер; Кшиштоф Кесьлевский.

Dina V. Shulyatyeva (Moscow)

WORLDS WITH THE UNPREDICTABLE PAST: EVENTUAL INVERTIBILITY IN FORKING-PATH NARRATIVE

Abstract

In this article the author examines the invertibility of the event in contemporary forking-path narratives which have been actively represented in novels and films in recent decades. The forking-path narratives are multilinear and represented several variants of the same hero's life, thereby varying the same events and making some of them invertible for the reader. Such functioning of the event within the forking-path narrative involves the problematization of the reader's narrative expectations and narrative emotions, including such so-called "narrative universals" (according to M. Sternberg) as curiosity, suspense and surprise. The invertibility of an event in a forking-path narrative produces several effects: such functioning of the event creates both the effect of "miraculous security" (in one variation the hero died, in the other he is still alive, "returns" to the reader), and the effect of unpredictability, since the invertibility of events in this type of narrative cannot be predicted by the reader. The effect of unpredictability (and the emotion of surprise associated with it) is only enhanced by other temporal distortions in the forking-path narrative: the event becomes invertible due to several elements of the reverse story, reversing what is happening, and several elements of the iterative story, suggesting a return to what has already happened before. As a result, the invertibility of an event in a forking-path narrative creates a narrative world in which the reader, even moving forward along the event line, is always forced to go back, reliving that "past", variations of which in the proposed narrative turn out to be unpredictable.

Key words

Invertibility; event; forking-path narrative; narrative emotions; reversibility; Paul Auster; Krzysztof Kieslowski.

Повествовательное событие, если следовать в его определении за В. Шмидом, обладает таким свойством, как необратимость [Шмид 2010, 14]. Но такое повествовательное «правило», по-видимому, пытаются нарушить некоторые типы усложненного повествования, получающие распространение как в литературе, так и в кино в последние десятилетия. К ним, например, можно отнести реверсивное повествование, – как в романе М. Эмиса «Стрела времени» (1991), в романе С. Инг «Все, чего я не сказала» (2014), в фильме К. Нолана «Мemento» (2000) или в фильме Фр. Озона «5x2» (2004) – предполагающее репрезентацию событий в обратном порядке. Усложненным можно назвать и тот тип повествований, который опирается на повторение одного и того же события с включением в это повторение вариаций – как в новелле Р. Кувера «Лифт» (1967) или в фильме К. Муратовой «Вечное возвращение» (2012). Наконец, усложненным яв-

ляется и то повествование, которое получает название «разветвленного» (forking-path) – вслед за «расходящимися тропками» Х.Л. Борхеса.

Такой тип повествования предлагает читателю следить за несколькими вариантами жизни одного и того же героя, тем самым и повторяя, и варьируя одни и те же события (уже произошедшие в пределах повествования). В разветвленном повествовании перед читателем, как и перед героем, открывается не один путь, а сразу несколько – и разветвленное повествование, таким образом, отвечает на вопрос «что было бы, если?» сразу несколькими способами: так, что каждая новая сюжетная линия является новым ответом на этот вопрос.

Разветвленное повествование встречается как в литературе, так и в кино рубежа XX–XXI вв.: по такому принципу построены фильмы К. Кесьлевского «Случай» (1981) и Т. Тыквера «Беги, Лола, беги» (1998), так функционирует повествование в романе «Хвали день к вечеру» Дж. Эрпенбек (2012) и в романе «4321» П. Остера (2017). Для такого типа повествования характерна обратимость событий, представленных в нем: то, что произошло в одной жизни героя, может не произойти в «другой» жизни, тоже представленной в повествовании. То, что уже произошло в одной из вариаций, может быть «переиграно» или переименовано в другой. Взаимодействуя с таким типом повествования, читатель, таким образом, все время сталкивается как с возможностью повторения того, что уже произошло, так и с возможностью «отмены» произошедшего или его варьирования в другой повествовательной линии. Но какими функциями наделяется такая обратимость события в разветвленной повествовательной форме? И какие эффекты на читателя она производит?

Читательское взаимодействие с таким «необычным» поведением повествовательного события может быть охарактеризовано и при помощи функционирования нарративных эмоций. Нарративные эмоции, как их определяет, например, С. Кин, характеризуют аффективное измерение нарратива [Keen 2015, 152]. Они отличны от тех эмоций, которые непосредственно представлены в повествовании: от репрезентации эмоционального опыта персонажа или нарратора. Нарративные эмоции, напротив, характеризуют читательский опыт и динамику читательского взаимодействия с повествованием. Читатель эмоционально откликается на события, происходящие с героем, способен сопереживать ему, но этот отклик во многом зависит от самой повествовательной формы, нарративной прогрессии в ней. Какой эффект на читателя производит событие, происходящее впервые, а какой – в тот момент, когда оно варьируется, «отменяется», обращается вспять? Мы рассмотрим функционирование обратимости события как повествовательного механизма, характерного для разветвленного повествования, на примере романа П. Остера «4321» и фильма К. Кесьлевского «Случай».

Размышляя об особенностях нарративной эмпатии и в целом об эмоциональном взаимодействии читателя с вымышленными мирами, С. Кин подчеркивает: вымышленные миры создают безопасную зону для читателя, позволяя ему испытывать сочувствие, но не требуя от него при этом действий в реальном мире [Keen 2007, 4]. С.Н. Зенкин указывает на аналогич-

ный эффект: литература, говорит он, хороша возможностью испытывать эмоции, ничем не рискуя [Зенкин 2020]. Так, читатель получает доступ к чужому опыту, переживаниям, эмоциям других, вовлекается в происходящее, но в любой момент это сочувствие может быть прервано, и даже если оно не прерывается (рассказ завершается, а переживание сохраняется), это сочувствие не предполагает переживания тех последствий, которые бы встретили читателя в реальном мире. Этот эффект, характерный для взаимодействия с вымышленными мирами в целом, только усиливается, если речь идет о том, что «последствия» не достигают читателя и в пределах вымысла. Мы можем представить себе, что «преступление» героя обретает (в пределах вымысла) «наказание», и так происходит нередко, но что было бы, если бы эти последствия (эмоциональные, прежде всего) оказались бы обратимыми? Если бы можно было бы их избежать не только в реальном мире (в отличие от вымышленного), но и в вымышленном?

О схожем эффекте (но в другом контексте) размышлял Бодрийяр, называя это ощущение «чудесной безопасностью» [Бодрийяр 2006, 15]. Читатель и вовлечен в переживание происходящего в вымышленном мире, но и – благодаря специфическому его повествовательному устройству – сохраняет необходимую дистанцию по отношению к нему. Читатель потому совмещает, если перефразировать Бодрийяра, «вторжение переживания» и «глубокое удовольствие не быть (в действительности) внутри всего происходящего». Такое ощущение «безопасности», о котором по-своему говорят и Кин, и Бодрийяр, особым образом создается и поддерживается разветвленной повествовательной формой. События в ней могут быть обратимыми и потому «нарушают» в этом смысле одно из (казалось бы) «правил» нарративного события: быть значимым и потому необратимым.

Итак, разветвленная повествовательная форма предполагает обратимость событий: то, что произошло с героем в одной вариации, может не произойти в другой, может быть «переиграно» или вовсе «отменено». О такой обратимости сами герои, как правило, не знают, как не знают о существовании других вариантов собственной судьбы, зато об этом хорошо знают читатели: и так эмоциональный центр тяжести переносится именно на них. Обратимость событий и связанные с ней переживания, таким образом, имеют значение в разветвленной форме, прежде всего, с точки зрения читателя. Это он соотносит уже произошедшее с тем, как это «уже произошедшее» обращается вспять; это он (в собственном воображении) наделяет и первое, и второе статусом события (рецептивного – в терминологии П. Хюна [Hühn 2008]), тогда как для самого героя связи между этими двумя элементами попросту не существует. Обратимость событий, таким образом, имеет особое значение для переживания читателя и для моделирования его эмоционального отклика: благодаря сложной системе соотношения событий репрезентации и рецептивных событий в такой модели этот эмоциональный отклик оказывается крайне разнообразным, принимает мятникообразные формы, создавая хорошо раскачанные «качели».

Так, в романе Остера обратимыми оказываются события, сами по себе предполагающие сильный эмоциональный отклик читателя: если в одной

вариации отец героя погибает при пожаре, то в другой – он оказывается жив; если в одной вариации двоюродный брат героя пропадает на Вьетнамской войне, то в другой вариации ему удается этого избежать; если в одной вариации герой узнает о своей неизлечимой болезни (бесплодии), то в другой такой проблемы у него не возникает. Обратимыми потому нередко становятся события, которые дополнительно содержат семантику «финальности», «исключительности» и «неизменяемости». «Отмотать назад» в повествовании удастся те события, которые в реальности такой «перемотке» уж точно не поддаются: смерть, катастрофа, тяжелая болезнь, война, казалось бы, несут с собой необратимые последствия, предполагают трагическое переживание, рождают в читателе особое сочувствие, поскольку связаны с ощущением бессилия и невозможности на эти события никак повлиять, невозможности даже надеяться, что что-то будет изменено, и герои обретут спасение (если речь не идет о фантастическом нарративе, а в данном случае говорится лишь о реалистическом модусе повествования). Разветвленная повествовательная форма этот опыт трансформирует до неузнаваемости: все, что считалось «фатальным» и «невозвратимым», все, что должно было переживаться как «невосполнимая утрата» и «неотменяемое изменение», все это решительно меняется, начинает функционировать в повествовании под знаком обратимости и возможности такого обратного превращения. Если прежде читатель испытывал ощущение собственного бессилия и собственной же ограниченности, то теперь, при взаимодействии с такой повествовательной формой, ему кажется, что возможно все: смерть – не фатальна, гибель – отменяема, катастрофа может «в другой жизни» и вовсе не состояться, а болезни, которые могли бы сразить героя, как будто бы, и вовсе не важны, ведь в другой вариации их может не оказаться.

Так разветвленная повествовательная форма создает особое «безопасное пространство» для читателя, моделируя «чудесную безопасность» собственной конвенциональностью: пониманием читателя, что все происходящее, особенно трагическое, совсем не обязательно является «окончательным и бесповоротным». Расширение читательского опыта дополняется и усиливается здесь иллюзией «всесилия»: если все, даже трагическое, может быть отменено, значит, не только «возможно все», но не так важны оказываются и последствия совершаемых действий. В этом смысле обратимость событий в разветвленной повествовательной форме отражает тот процесс, который происходит при взаимодействии читателя с любыми вымышленными мирами: он может быть сколь угодно сильно вовлечен в происходящее и искренне сопереживать героям, примерять их эмоциональный опыт на себя, но с последствиями этого моделирования уже «в реальности» не сталкивается. Так разветвленная повествовательная форма «отражает» и читательский опыт в целом.

Обратимость событий предполагает «удвоенный» эмоциональный отклик читателя: сначала он реагирует на трагическое событие как на завершенное и неизменяемое, затем – уже в другой вариации – сильный эмоциональный отклик вызывает сама возможность внезапного «воскрешения»

героя. Эмоциональное подключение читателя, в таком случае, строится на балансировании между двумя этими откликами. Эти два отклика моделируются двумя разными событиями, каждое из которых состоит с другим в отношениях «дополнительной дистрибуции». Что это значит? С точки зрения фабулы такие события противоречат друг другу, не могут быть включены в единую линию; т.е. такие события указывают читателю на то, что фабула в такой повествовательной форме в ее целостности реконструирована быть не может (на такую особенность фабулы в разветвленном повествовании указывает, например, Б. Ричардсон [Richardson 2019, 133]).

При этом и одно, и другое событие становится событием рецептивным – но в первом и втором случае механизмы их функционирования различаются. В первом случае событие создается необратимостью произошедшего («смерть»). Во втором же случае рецептивным событием становится не само по себе происшествие, а скорее его отсутствие; но даже и не само отсутствие, но отсутствие в связке с представленным в другой вариации прямо противоположным событием. Таким образом, рецептивное событие в такой модели создается не самой повествовательной линией, а пространством «стыка», «сцепки», «шва» между разными повествовательными линиями.

Такая работа с событийностью не случайно напоминает идею кинематографического монтажа – с его вниманием к эффектам, рождаемым не самим изображением как таковым, а соединением этих изображений. В контексте обратимости все эффекты, производимые на читателя этим приемом, тоже создаются именно на стыке нескольких линий: эмоциональная «раскачка», иллюзия всеисилия («все обратимо»), иллюзия безграничного и свободного выбора, не предполагающего последствий, ощущение «безопасности» – все это возникает в тот момент, когда одна линия (в воображении читателя) встречает другую и начинает «переглядываться» с ней.

Кинематографический эффект усиливается в тот момент, когда обратимости начинают подвергаться не только трагические события, о которых речь шла прежде, но и те события, которые «в реальности» тоже могут быть обратимыми. Так, в конце одной из глав (примерно в середине романа) любовный союз двух персонажей распадается – это, кажется, нередкий для романа Остера финал главы. Однако уже в начале следующей главы, продолжающей эту линию, читатель узнает, что те двое, что только что разошлись, уже успели сойтись обратно... Эффект обратной перемотки дополнительно усилен: в конце предшествующей главы они не только разошлись, но и уехали из города, попрощавшись с главным героем (о чем он очень сожалел – т.е. это событие было дополнительно аффективно оркестрировано). Как уже можно догадаться, в начале следующей главы они не только сходятся, но и возвращаются обратно в город, к главному герою. Все мгновенно оборачивается вспять – так, как будто никаких изменений (и связанных с ними переживаний) вовсе не было.

Обратимость событий в целом производит игровой эффект: если что-то не получилось в одной «жизни», другая станет новой попыткой. Но разветвленная форма не только расширяет границы возможного, но и на-

кладывает новые, собственные, ограничения. Повествовательные миры, в которых фактически ни одно происшествие не становится событием в классическом его определении (т.е. необратимым), наделяются потому высокой степенью непредсказуемости, которая в свою очередь затрудняет моделирование нарративных ожиданий у читателя. При взаимодействии с линейной формой читатель строит собственные ожидания с опорой на то, что в повествовании уже представлено и что в рассказанной истории уже произошло. Разветвленная форма вынуждает его действовать иначе: т.е. учитывать и те варианты, которые связаны с возможностью возвращения к исходной точке уже свершившегося, казалось бы, события. В результате у читателя формируется ощущение, что ничего не свершается «до конца», ничто не имеет законченного оформления и застывшего характера: все происходящее в таких мирах наделяется текучестью как свойством, принципиальной подвижностью и непредсказуемой изменчивостью, с которой читателю приходится взаимодействовать, имея в виду, что любое из уже представленных событий может быть «перезаписано» и изменено.

Обратимость событий, таким образом, расширяет горизонт читательских ожиданий, но делает их все менее устойчивыми. При всем ощущении «всесилия» читатель оказывается в ситуации принципиальной невозможности прогнозирования будущих событий, которые произойдут с героем: он никогда не знает, какое из представленных событий будет обращено вспять, а какое останется неизменным; какую ситуацию в жизни героя еще можно будет переиграть, а с какой предстоит смириться; исходя из какого положения вещей ему необходимо формировать дальнейшие ожидания <...> – все остается для него в зоне принципиальной неопределенности. Эта неопределенность влияет и на эмоциональное взаимодействие с происходящим, в котором высокая степень условности («все обратимо») соседствует с высокой же степенью непредсказуемости, а потому – более непосредственным (связанным с эффектом неожиданности) откликом.

Разнонаправленность воздействия на читателя, формируемого при помощи обратимости событий, только усиливается за счет взаимодействия обратимых событий и общего развития линии героя: перед нами роман воспитания, и в каждой линии мы наблюдаем становление героя, последовательно проходящего все этапы взросления. Такая – самая общая – канва событий в каждой линии принципиально неизменна: если на одном «отрезке» читателю показывают детство героя, то на втором его ждет уже юность, и это время вспять уже не обратить. Такой принцип конструирования основной канвы событийности характерен для каждой из предложенных четырех романских линий, т.е. является базовым для всей конструкции.

В целом, как получается, движение героя устремлено в будущее, и репрезентация его опыта в этом отношении жанрово конвенциональна. Он, как и полагается герою романа воспитания, проходит все этапы становления, сталкиваясь с испытаниями, искушениями, противниками и помощниками, задаваясь вопросами, ища на них ответы. Но совсем иные испытания предлагаются читателю – в тот момент, когда эта жанровая

конвенция воплощается в форме разветвленного повествования. И главным «испытанием» для него, наверное, и становится внутренняя противоречивость событий: одни – устремлены в будущее (в соответствии с жанровой конвенцией), другие – оборачиваются вспять (в соответствии с логикой повествовательной формы). Линейность жизни героя, которая сохраняется в каждой из вариаций, становится «подводным течением» в романе. Оно дополнительно и дезориентирует читателя, и делает его опыт более разнородным, основанным на балансировании между, казалось бы, противоречивыми эффектами и привычками: ясностью (безопасностью) и непредсказуемостью, свободой выбора и зависимостью (ограниченностью), линейностью (жизни героя, собственного чтения) и нелинейностью репрезентации.

Из сказанного прежде может сложиться впечатление, что нарративная форма разветвленного повествования концентрируется прежде всего на проработке возможного будущего героя, как будто бы продвигаясь все время вперед во временном потоке, создаваемом в повествовании, то есть говоря о том, что героя ждет, и прикладывая усилия к тому, чтобы показать этот будущий опыт во всей его многомерности и (иногда) непредсказуемости. Вместе с этим не меньшее значение для этой повествовательной модели имеет и конструирование прошлого, тоже и парадоксально непредсказуемого.

В этом смысле показательна структура нескольких из рассматриваемых произведений. Так, «Случай» Кесьлевского, при том что повествовательно представляет собой разветвленную форму в чистом виде, отмечен еще одним усложнением, выходящим за пределы только «расходящихся тропок». Фильм начинается с эпизода, рассказывающего об авиакатастрофе, в которую попадает главный герой и в которой он гибнет: только после этого эпизода запускается механизм «разветвления», демонстрирующий поворотный момент в судьбе героя (он бежит на поезд, и мы пока не знаем, успеет он или нет).

Получается, что в «Случае» мы имеем дело не только с разветвленной, но и с частично реверсивной повествовательной формой, предлагающей нам сначала узнать о гибели героя, а затем увидеть варианты его пути. Кажется, что такая форма наделена дидактическим эффектом: герой гибнет, а значит, путь, который он пройдет в дальнейших событиях, все время будет восприниматься зрителем под знаком уже показанного финала. Обратное повествование такого типа как будто бы заставляет зрителя «подгонять под ответ» все действия героя, какими бы они ни были, все время иметь в виду конечность истории и определенность предложенного финала.

Обратная форма, в прямом противопоставлении идее разветвленного повествования, очень жестко ограничивает зрительские ожидания и зрительское моделирование развития дальнейшего действия: что бы ни произошло, какой бы выбор ни был сделан героем, он все равно приведет его к гибели, он все равно будет трагическим, воспринимаемым скорее как «наказание». Но в фильме Кесьлевского мы имеем дело не только с обратным повествованием – скорее с комбинацией двух нарративных мо-

делей, а потому эффект обратного повествования, только что описанный, трансформируется и даже отчасти снимается. Начальная сцена, которая и указывает на финал всей истории, полностью его не раскрывает, оставляя зрителя скорее в неполном понимании того, что в действительности с героем произошло. Она остается лакунарной, т.е. предполагает большую зрительскую активность, большее зрительское соучастие в моделировании развития истории, поскольку это финальное событие не описывается до конца.

В действительности, зрителю сначала нужно преодолеть весь многолинейный путь вместе с героем, чтобы убедиться в том, что начальная сцена рассказывала о его гибели. Так, начальная сцена показывает только часть (начало) события гибели, не «проговаривая» его до конца, обрывая в тот момент, когда зрителю должно стать ясно, что же в действительности произошло. Продолжения этого события (вторую часть) зрителю придется ждать долго: оно возобновится лишь в финале, когда мы и увидим гибель героя, тем самым замкнув повествовательное кольцо. Разрыв финального события, две части которого поставлены соответственно в начало и конец предложенного повествования, открывает нам еще одно измерение повествовательной формы, в пандан к разветвленному нарративу и к реверсивному повествованию. «Кольцо», возникающее таким образом, преобразует предложенную повествовательную фигуру в циклическую, а значит, указывает на возможное повторение и проигрывание событий, которые только что были проиграны и пережиты зрителем вместе с главным героем. Само наличие финальной точки (пусть и представленной в весьма усложненном виде) все-таки не линеаризует всю предложенную Кесьлевским повествовательную конструкцию.

Циклическая форма трансформирует и понимание времени, в котором происходят представленные события: вне «кольцевой рамки» они создают линейную прогрессию, предлагая выбор и герою, и зрителю. Но внутри «кольцевой рамки» те же события перемещаются в уже произошедшее, сохраняя все тот же статус потенциального. В таком случае все «варьирующиеся» линии оказываются лишь воспоминанием героя, возникающим в тот момент, когда он гибнет: он осмысляет, таким образом, ложность или верность сделанного им выбора и возможность иного развития событий в прошлом.

Такое воздействие дополнительно интенсифицируется еще одним преломлением «обратимости» в разветвленной форме. Время в повествовании у Остера усложнено не только за счет разветвленной формы. Гораздо большим усложнением становится то, как организовано время внутри каждой из линий. Казалось бы, каждая из представленных «тропок» могла бы быть линейной (на то указывает и жанр, с конвенций которой Остер начинает роман), но время внутри «линии» иногда течет иначе: начиная идти последовательно, от десятилетия к десятилетию, от поколения к поколению, оно вдруг сходит с линейных рельсов и образует совершенно иные узоры, скорее напоминая хичкоковское «Головокружение» и его же спираль (завиток на голове главной героини). Усложнение течения време-

ни в повествовании размечено возрастом главного героя (Арчи): вот ему уже исполнилось семь (и повествователь с радостью делится с нами этой новостью), вокруг полно событий, наполняющих этот возраст, а вот ему же – но шесть, затем – пять, затем снова – семь с половиной. Время то идет вспять, вслед за сокращением возраста главного героя, то вновь нарастает, возвращая читателя к одним и тем же событиям. На реверсивность указывает и само название романа – «4321», впоследствии, правда, нарушая читательские ожидания, не выполняя обещаний, данных этим паратекстом.

Обратимость событий в разветвленной повествовательной форме, таким образом, предполагает создание сразу нескольких эффектов, но предполагает и переосмысление читательского опыта: она значительно расширяет сферу читательских нарративных ожиданий, но и делает их куда менее устойчивыми, формируя у читателя ощущение непредсказуемости того, что произойдет в повествовании дальше. Непредсказуемость как эффект распространяется не только на то, что ждет читателя в «будущем» героя, но и на его же прошлое: оно тоже может быть «переписано», но когда и как – неизвестно. Обратимость событий в такой форме, вместе с этим, соседствует и с другими неестественными движениями времени, только интенсифицируя эффект непредсказуемости и переживания читателем мира, движущегося одновременно в разные стороны.

Переживание непредсказуемости развития событий связано и с тем, как разветвленное повествование оперирует теми нарративными эмоциями, которые исследователи (вслед за М. Стернбергом) называют «универсалиями»: ими являются «саспенс», «любопытство» и «удивление» [Keen 2015, 153]. Саспенс (по Стернбергу) возникает в ситуации «конкурирующих сценариев будущего» [Sternberg 2003, 327]: повествование не предоставляет читателю достаточно информации, чтобы создать у него уверенность в том, что произойдет дальше. Оно, напротив, намеренно создает неопределенность и вариативность будущего. Любопытство как нарративная эмоция возникает из стимулирования интереса к уже произошедшему, но прежде не рассказанному, а удивление – из необходимости переоценить и рассказанное, и произошедшее.

Размышляя о функционировании саспенса в линейных повествованиях, Райан подчеркивает, что его интенсивность обратно пропорциональна количеству возможностей, открывающихся перед героем и перед читателем [Ryan 2001, 142].

Так, в начале хронологически представленного сюжета предполагаемое будущее героя наполнено возможностями, ему открывающимися, тогда как по мере развития действия эти возможности становятся все более и более ограниченными. В частности, когда обозначается цель, к достижению которой он стремится, перед ним в конце концов остается только два «пути»: он либо достигнет заявленной цели, либо нет. Такая работа с потенциальным, как мы видим, связывается Райан с моделированием читательских эмоций. Разветвленное повествование, интенсифицируя размышление о потенциальном, меняет и работу с читательской эмоциональностью. В этом смысле эффект непредсказуемости, который был отмечен

ранее, подкрепляется и на уровне моделирования нарративных эмоций, среди которых удивление – одна из универсалий.

Так, в разветвленном повествовании саспенс не работает тем образом, который был описан Райан. Напротив: он уступает место удивлению, которое возникает благодаря не сокращению спектра возможностей, открывающихся перед героем, а их существенному и прогрессивному расширению. Впрочем, есть и еще одно отличие: возможности, о которых идет речь, в разветвленном повествовании открываются не столько перед героем (и не столько заметны ему), сколько перед читателем; именно для него они оказываются значимыми и ощутимыми; позволяет ему, кроме того, переоценить уже прежде представленные в нарративе события.

Вместе с этим, наряду с явным преобладанием удивления как нарративной эмоции в таком типе повествования, саспенс не отступает, скорее – трансформируется, по-своему отвечая специфике разветвленного повествования, только теперь на уровне производства эмоций. В случае с разветвленным повествованием можно говорить о том, что Райан называет «метасаспенсом», когда саспенс возникает не вслед за тем, что происходит непосредственно с героем, но как следствие внимания к «приключениям» самого письма. Иными словами, читатель как будто бы задает себе вопрос: что нам предложат еще? Что еще выдумают? И этот вопрос – указывающий на метарефлексивность такого типа повествования – движет читательским эмоциональным взаимодействием с повествованием, переключая его внимание с героя на повествователя, отдаляя от первого и устанавливая иной тип взаимодействия (и соотношения, а как следствие – и мимесиса).

Обратимость событий в разветвленной повествовательной форме любопытна и тем, что вступает в имплицитный конфликт не только с классическим понятием нарративного события, но и с идеей повествования в целом. Повествование в самом смысле предполагает, что нарратор уже знает окончание рассказываемой истории, что он говорит о том, что уже случилось и что – потому – определенным образом завершено. На завершенность рассказываемой истории нередко намекает читателю и сам нарратор, по ходу рассказа заглядывая в будущее (тому служат проlepsисы – в терминологии Ж. Женетта [Женетт 1998, 100]) или делая это более имплицитно.

С этой точки зрения примеры из Кесьлевского и Остера разнятся: первый как будто делает намек на финал событий, пусть и не договаривает его до конца. Остер же на протяжении всего романа ни разу не использует проlepsисы, стремясь никак не указывать на то, что произойдет в будущем, сохраняя его непредсказуемость, попутно делая непредсказуемым и прошлое. Обратимость событий, получается, усиливает создаваемую для читателя иллюзию, что все разворачивается и происходит «здесь и сейчас» без известного заранее исхода битвы – ни читателю, ни (как будто бы) даже нарратору. Интрига эта будет сохранена вплоть до окончания романа: и вновь – теперь уже как у Кесьлевского – мы встретим «кольцо» (повторение), но в несколько ином виде. В финале окажется, что все представленное прежде – лишь уже написанный роман главного героя, а значит – все вновь обратимо, все вновь «начинается с конца».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика, 2006. 269 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2 т. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 472 с.
3. Зенкин С.Н. Шесть доказательств того, что литература полезна в обычной жизни (на примере шести понятий из теории литературы) // *Arzamas*. 2020. URL: <https://arzamas.academy/materials/1624> (дата обращения 10.01.2024).
4. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // *Событие и событийность: Сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида*. М.: Intrada, 2010. С. 13–23.
5. Hühn P. Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction // *Theorizing Narrativity* / Ed. by J. Pier, J.Á. García Landa. Berlin: De Gruyter, 2008. Pp. 141–163.
6. Keen S. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 274 p.
7. Keen S. *Narrative Form*. New York: Palgrave Macmillan London, 2015. 211 p.
8. Richardson B. *A Poetics of Plot for the Twenty First Century: Theorizing Unruly Narratives*. Columbus: Ohio State University Press, 2019. 198 p.
9. Ryan M.-L. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001. 399 p.
10. Sternberg M. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I) // *Poetics Today*. 2003. Vol. 24. № 2. Pp. 297–395.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Sternberg M. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I). *Poetics Today*, 2003, vol. 24, no. 2, pp. 297–395. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Hühn P. Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction. Pier J., García Landa J.A. (eds.). *Theorizing Narrativity*. Berlin, De Gruyter, 2008, pp. 141–163. (In English).
3. Schmid W. Sobytiynost', sub'ekt i kontekst [Eventfulness, Subject and Context]. Markovich V., Schmid W. (eds.). *Sobytie i sobyitiynost'* [Event and Eventfulness]. Moscow, Intrada Publ., 2010, pp. 13–23. (In Russian).

(Monographs)

4. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury* [The Consumer Society. Myths and Structures]. Moscow, Respublika Publ., 2006. 269 p. (In Russian).
5. Genette G. *Figury: V 2 t.* [Figures: In 2 volumes]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovoykh, 1998. 472 p. (In Russian).
6. Keen S. *Empathy and the Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2007. 274 p. (In English).

7. Keen S. *Narrative Form*. New York, Palgrave Macmillan London, 2015. 211 p. (In English).

8. Richardson B. *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives*. Columbus, Ohio State University Press, 2019. 198 p. (In English).

9. Ryan M.-L. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2001. 399 p. (In English).

(Electronic Resources)

10. Zenkin S.N. Shest' dokazatel'stv togo, chto literatura polezna v obychnoy zhizni (na primere shesti ponyatiy iz teorii literatury) [Six Proofs that Literature is Useful in Everyday Life (On the Example of Six Concepts from Literary Theory)]. *Arzamas*, 2020. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1624> (accessed 10.01.2024). (In Russian).

Шулятьева Дина Владимировна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент Школы философии и культурологии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7498-7395

Dina V. Shulyatyeva,

HSE University.

Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7498-7395

А.А. Домбровская (Москва)

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЦИКЛЕ У. ФОЛКНЕРА «СОЙДИ, МОИСЕЙ»

Аннотация

В период 1940–1960 гг. цикл новелл Уильяма Фолкнера «Сойди, Моисей» вызвал дискуссию, связанную с проблемой его художественного единства. В данной же статье цельность фолкнеровского сборника «Сойди, Моисей» рассматривается сквозь призму нарратологического анализа, ранее не применявшегося к этому циклу. Исследование повествовательных стратегий – картин мира и этосов рассказывания – демонстрирует разнородность нарративной структуры настоящего сборника новелл, что, в свою очередь, составляет художественную «неожиданность» цикла как крупной жанровой конфигурации. Так, некоторые из произведений («Было», «Огонь и очаг», «Панталоне в черном», одноименная новелла «Сойди, Моисей») репрезентируют авантюрную картину мира, тем временем остальные – «Старики», «Медведь» и «Осенняя дельта», – сконцентрированные вокруг Айзека Маккаслена, генерируют прецедентное мироустройство. Этосы тоже не одинаковы, но при этом охватывают все четыре фундаментальные цели повествования, обозначенные В.И. Тюпой в рамках изучения исторической нарратологии. В новеллах «Было», «Старики» и «Сойди, Моисей» – этос покоя, в «Огне и очаге» и «Медведе» – этос совести, а в «Панталоне в черном» и «Осенней дельте» – этосы желания и долга, обладающие между собой зеркально симметричной размежеванностью. Ожидается, что результаты нашего исследования могут претендовать на более четкую прорисовку циклообразующих особенностей в «Сойди, Моисей» посредством анализа нарративных стратегий.

Ключевые слова

У. Фолкнер; нарративные стратегии; прозаический цикл; литературная циклизация.

**NARRATIVE STRATEGIES IN WILLIAM FAULKNER'S CYCLE
"GO DOWN, MOSES"**

Abstract

During the period of 1940–1960, William Faulkner's novellas' cycle "Go Down, Moses" has sparked an open debate among literary critics over its artistic unity. In this essay, the integrity of Faulkner's collection "Go Down, Moses" is examined through the narratological analysis' prism, which has not previously been applied to this cycle. The narrative strategies' study – pictures of the world and ethos of storytelling – demonstrates the heterogeneity of this short stories collection's narrative structure, which, in turn, constitutes the cycle's artistic "unpredictability" as of a major genre configuration. Thus, some of the literary pieces ("Was", "The Fire and Hearth", "Pantaloons in Black", the same title novella "Go Down, Moses") represent an adventurous picture of the world, while others – "The Old People", "The Bear" and "Autumn Delta", concentrated around Isaac McCaslin, – generate a precedential world order. The ethos are also not the same, but they cover all four fundamental narrative's aims, identified by V.I. Tyupa within the framework of the historical narratology's study. In the novellas "Was," "The Old People" and "Go Down, Moses" – an ethos of peace, in "The Fire and Hearth" and "The Bear" – an ethos of conscience, and in "Pantaloons in Black" and "Delta Autumn" – ethos of desire and debt, having a mirror symmetrical demarcation between themselves. It is expected that our study's results can claim a clearer depiction of the cycle-forming features in "Go Down, Moses" through the narrative strategies' analysis.

Key words

W. Faulkner; narrative strategies; prosaic cycle; literary cycle.

Цикл новелл Уильяма Фолкнера «Сойди, Моисей» по сей день остается противоречивым и проблематичным для исследователей при попытках объяснить органическое единство семи историй, названных самим автором «романом» [Vanderwerken 1999, 149]. Среди англоязычных работ, посвященных соотношению включенных в данную книгу произведений, высказываются представления о цикле «Сойди, Моисей» как о слабо связанном гибриде [Cowley 1942, 900], достаточно взаимосвязанном повествовании (но при исключении новеллы «Панталоне в черном», поскольку это единственное произведение цикла, повествующее не о члене семейства Маккаслинов) [Trilling 1942, 632] или свободно построенном романе, имеющем определенные объединяющие элементы [Vickery 1961, 124]. Таким образом, вопрос о принципе единства в сборнике «Сойди, Моисей» сохраняет статус неразрешенного и открытого. Однако несмотря на то, что данный фолкнеровский цикл является частым материалом исследований в западном литературоведении, он еще ни разу не рассматривался через свою повествовательную структуру.

Поэтому целью нашей статьи выступает выявление художественной специфики цикла «Сойди, Моисей» посредством реализуемых в нем нарративных стратегий – картин мира и этосов наррации, – классифицированных В.И. Тюпой, среди которых исследователь выделяет четыре базовые картины мира и четыре фундаментальные цели рассказывания: 1) *прецедентную картину мира*, основанную на принципе «сверхсобытия», и связанный с ней *этос покоя*, устраняющий аффект страха и моделирующий адресата обладающим способностью к «репродукции передачи коллективного знания <...> аналогичному адресату» [Тюпа 2021, 196]; 2) *императивную картину мира*, репрезентирующую господство определенного закона, и *этос долга*, предполагающий назидательную интенцию и исключаящий самопроизвольную реакцию адресата; 3) *авантюрную картину мира*, которая выстраивает «жизнь хаотическим потоком казусных случайностей» [Тюпа 2021, 210], и *этос желания*, побуждающий адресата к самоопределению по отношению к прочитанному.

Четвертая картина мира – *вероятностная* – отнюдь не связана генетически с четвертым этосом – *этосом совести*: в то время как вероятностная картина мира берет свое начало от романного типа повествования и подразумевает спектр разных жизненных траекторий, *этос совести* впервые возникает в евангельском повествовании и формирует солидаризацию субъекта и адресата нарратива. При этом стоит отметить, что вероятностная картина мира, не зависящая от определённого этоса, открывает возможность генерирования разных этических доминант и для предшествующих ей картин мира: то есть манифестируемая в художественном произведении картина мира теперь не обязательно сопряжена с её наследственным этосом.

Обратимся к анализу первой новеллы фолкнеровского цикла «Сойди, Моисей» – новеллы «Было». Заглавие и пролог этого произведения изначально настраивают читателя на ретроспективное восприятие повествоваемого. Так, во вступлении нарратор объясняет, что он – ретранслятор истории, некогда рассказанной ему двоюродным братом – Эдмондом Маккаслином. Возводя освещаемые события до предания, Айзек Маккаслин подчеркивает устную природу излагаемого: обращаясь к устному наследию собственного семейства, нарратор манифестирует не прошлое как таковое, а прошлое в форме настоящего (именно за счет возобновляемости процесса рассказывания). Подобная трансформация «былого» в «нынешнее» мотивирует *этос покоя*, при котором адресат занимает две позиции: носителя родового предания и субъекта, передающего его сходному адресату.

Вторая и третья главы содержат эпизоды с авантюрно-окациональными компонентами. Например, поимка лисицы, образующая параллель с погоней Бакка и Бадди Маккаслинов за чернокожим рабом Томейевым Турлом, уподобляется фарсу – посредством неоднократных пространственных перемещений: «Когда он и дядя Бак вернулись в дом, обнаружив, что Томейев Турл снова сбежал, они услышали, как дядя Бадди ругается на кухне, затем лиса и собаки выбежали из кухни в холл и устремились в собачью комнату, и потом было слышно, как они убежали из собачьей комнаты» (здесь и далее перевод наш. – А.А.) [Faulkner 1994, 6]. Подготов-

ка к погоне, как и сам побег Томейева Турла, возводится до ритуального действия, сопряженного с подчиненностью персонажей авантюрному течению жизни и десакрализируемого до полюса комического. Засада на раба, укрывающегося в поместье Бошампов, инициируется самим Турлом – по воле случая. Пара персонажей – Бак и Бадди Маккаслины – анекдотично обыгрывается сквозь близнечный миф: развенчивая ритуальность надевания галстука перед «охотой», нарратор сообщает, что иной раз галстук служил «еще одним способом спровоцировать людей» на сравнение персонажей с близнецами.

Пребывание в доме Бошампов знаменует добавление ещё одних моментов, имеющих неожиданный характер: от непонимания происходящего мистером Хубертом (вопреки тому, что побеги Турла имели место прежде) до удивления Эдмондса Маккаслина, вызванного «чалым зубом» сестры Хуберта – мисс Софонсибы.

После неудачных засад на Турла, Бак Маккаслин напоминает Хуберту о заключенном на пятьсот долларов пари, поскольку для него важно получить новый «шанс», чтобы одержать победу. Хуберт, подчиненный окказиональному мироустройству, предлагает Маккаслину сыграть в покер, но со следующим условием: тому, кто выигрывает, достается Софонсиба. Значимость «победы» ставится ниже «проигрыша» под влиянием карнавальной инверсии, и, поскольку оба персонажа не желают выигрывать Софонсибу (чтобы иметь холостяцкую жизнь в отсутствие какой-либо женщины), Бак и Хуберт стремятся проиграть. Наибольшую комбинацию набирает Маккаслин, и «настоящим» победителем становится Бошамп.

Пытаясь спасти судьбу своего брата, Бадди Маккаслин тоже решает испытать себя в покере; исход этой карточной коллизии несколько известен, несмотря на то, что азартная игра обычно подразумевает ожидание любого результата: нарратор упоминает, что Бадди – прославленный игрок в карты, тем самым ослабляя читательскую «тревогу» (что также соответствует *этой покое*). С помощью Томейева Турла, раздающего колоды, герой дважды одерживает победу, забирая в качестве выигрыша «свободу» Бака и самого Турла с его возлюбленной – Тенни.

Вторая новелла – «Огонь и очаг» – сюжетно поддерживает преобладание *авантюрной картины мира*: главный герой – Лукас Бошамп – оказывается вовлеченным в ряд странных событий: непредугаданное обнаружение золотой монеты на кургане, где протагонист прячет свой самогонный аппарат, и невозможность реализации продуманного от начала до конца плана Бошампа по устранению конкурента. Авантюрная интрига не чужда и дальнейшему развертыванию «кладоискательной» темы: проводимые Бошампом махинации организуются как кумулятивная цепочка, достигающая коллапса, когда Эдмондс, отчитывая Лукаса, разрывает всякую связь с ним.

Однако в «Огне и очаге» наравне с «анекдотичной» составляющей присутствует и серьёзный смысловой компонент, который требует от читателя основательной сопричастности к излагаемому. Внедряя внутреннюю фокализацию и – как следствие – активно отражая сознание Лукаса

Бошампа «изнутри», нарратор позволяет нам соприкоснуться с воспоминаниями главного героя об его конфликте с Заком Эдмондсом, отцом «Рота» и своим двоюродным братом.

После того, как жена Зака Эдмондса скончалась при родах и тот забрал Молли Бошамп в качестве няни для новорожденного «Рота», Лукас находится в ситуации «утраты» женского начала в собственном доме. Претерпевая личностную трансформацию, отождествимую с пересечением мифогенной реки Леты (ассоциируемой с «мотивом переправы душ мертвых» [Топоров 2014, 249]), Лукас Бошамп обретает самобытное «я». Требуя у Эдмондса вернуть свою супругу, герой использует фразы, с помощью которых стремится установить равноправие между собой и Эдмондсом: «Я ниггер <...> Но я тоже человек / мужчина. То же самое сделало моего отца, что и твою бабушку» [Faulkner 1994, 37]. Данное высказывание амбивалентно ввиду употребления лексемы «man», трактуемой как «мужчина», так и «человек»: эта семантическая двойственность может воплощать гендерный аспект (связанный с противостоянием двух мужских начал) и одновременно этический императив, связующий представителей человеческого рода в общности прав.

Лишь в поединке с Эдмондсом протагонист устраняет неясность вокруг слова «man», заявляя о себе как о Маккаслине по мужской линии. Но даже после неудачной попытки убить Эдмондса Бошамп пребывает во внутреннем разногласии. Мысль о том, что неиспользованный патрон мог «вместить две жизни», прерывается внутренними размышлениями героя: «*Я бы заплатил. Поскольку я считаю, что кровь старика Карозерса досталась мне не зря*» (курсив приводится в соответствии с оригинальным текстом. – А.А.) [Faulkner 1994, 45]. Проникая в сознание Бошампа, нарратор обличает противоречивость мыслей персонажа относительно исхода своего существования. В то же время двоякая природа Бошампа, не отвергаемая героем, дарует ему способность маневрировать разнополюсными составляющими своего «я», порожденными смешанным происхождением.

В последней главе, свидетельствующей о воплощении полифонического принципа, интерферируется фокализация Рота Эдмондса. Сливаясь с сознанием Эдмондса, а затем прерывая повествование о «настоящем», нарратор снова перебрасывает нас в «прошлое», где герой, пребывая в ситуации нарушения прежних связей (вследствие ссоры с сыном Лукаса – Генри Бошампом) и ощущая ее «дублирование в среде взрослых» [Анастасьев 1991, 416], осмысляет присутствие родового проклятия. Пытаясь найти причину конфликта своего отца с Лукасом, Эдмондс приходит к заключению о том, что разлад произошёл из-за женщины. Размышляя с позиции «настоящего», персонаж утверждает самобытность «другого» – Лукаса Бошампа.

Таким образом, Эдмондс сам находится в состоянии диалога со своим внутренним «я» – в попытке осознания истоков потомственного грехопадения и принятия чужой «самости». Читатель, владеющий доступом к разным точкам зрения и вовлеченный в полемику вокруг «тайны» отдельно взятого семейства, должен обладать установкой на аналогичную

авторской причастности к излагаемому, что обусловлено *эмосом совести*. Категория *совести* вдобавок становится той нравственной доминантой, которую избирает Лукас Бошамп в противовес греховным импульсам, связанному с алчностью к золоту: отказ от развода с Молли Бошамп и желание избавиться от металлоискателя главный герой мотивирует христианским императивом.

Третья новелла – «Панталоне в черном» – также выстраивает *авантюрную картину мира*. Главный герой, Райдер, будучи объектом и субъектом окказиональной процессуальности, помещается в поток сверхъестественных явлений и сам создаёт ситуации, задающие ожидание непредсказуемых для читательской рецепции исходов. В качестве субъекта авантюрного самоопределения Райдер совершает поступки, вызывающие к ответной конфронтации со стороны внешнего бытия и представляющие Райдера борющимся за воплощение своего желания умереть.

Подвергая себя заключительному «авантюрному» испытанию, – карточной игре, – Райдер словесно обрекает собственное существование на негативный результат, говоря, что он «должен умереть». Вероятность данного исхода, предначертанного героем, увеличивается с решением сыграть в карты под руководством «белого человека» – Бердсонга, обманывающего чернокожих рабочих, проводя нечестные игры. Происходящее во время игры только обостряет смертельный риск: Райдер хватается за руку Бердсонга, выбивая спрятанную лишнюю пару костей, после чего тот тянется за пистолетом. Но главный герой опережает Бердсонга, доставая бритву и совершая убийство «белого человека», тем самым выражая «агрессивную» самореализацию в кровопролитном акте над тем, кто не способен принять личностную трагедию афроамериканца.

Этос желания, связанный с читательской свободой, уже транслируется через противоречивую соотношенность заглавия и разворачиваемого повествования (в первой главе). Обозначенный в названии, персонаж венецианской комедии дель арте – Панталоне – предположительно, должен быть реализован в образе Райдера, но данная аллюзия не оправдывается из-за точки зрения главного героя, позволяющей читателю обзреть воспроизведение трагической «самости».

Однако во второй главе эта отсылка может считаться состоявшейся, потому что субъектом речи выступает заместитель шерифа, репрезентатор «белого» общества, и именно через его оценку произошедшего и освещение последующих событий передаются пренебрежительный тон и непонимание чужого поведения, которые дискредитируют содержание первой главы. Констатируя своё презрение к афроамериканцам, персонаж ставит под сомнение их способность испытывать «обычные человеческие чувства»: для него слёзы Райдера – не настоящие, а уподобленные «стеклянным шарикам». Сталкиваясь друг с другом две противоположные ипостаси носителя речи (одна из которых компрометирует то, что полноценно доступно только имплицитному адресату), автор побуждает читателя к самоопределению своей позиции в отношении рассказанного.

Следующие новеллы – «Старики», «Медведь» и «Осенняя дельта» – посвящены разным периодам жизни Айзека Маккаслена, уже фигурировавшего в качестве нарратора в «Было». Эти произведения перемещают читателя в изолированное природное бытие, которое формирует прецедентную картину мира. Например, начальный пассаж из «Стариков», сходный с архетипическим сюжетом о сотворении «всего сущего из ничего», наделен обширным перечислением естественных субстанций и живых субъектов, заполняющих изображаемый мир: «Сначала ничего не было. Был слабый, холодный, непрекращающийся дождь, серый и постоянный свет поздней ноябрьской зари <...> Затем там был олень» [Faulkner 1994, 121]. В «Медведе» природное начало также является первоосновой для всего существования, хотя и подготовленной к полноценному разрушению после убийства медведя Старого Бена. В «Осенней дельте» Айзек Маккаслин, будучи уже в преклонном возрасте, по-прежнему стремится к воссоединению с природой, вопреки тому, что становится свидетелем пагубного влияния модернизации на естественную среду.

Но в каждом упомянутом произведении представлены разные этосы наррации. Так, в «Стариках» реализуется *этос покоя* благодаря семейным преданиям, освещаемым наставником протагониста – Сэмом Фазерсом – с целью приобщения Маккаслена к опыту предков и посредством сюжетного развития: сцены, отведенные описанию охоты, вносят в новеллу загадку – как для читателя, так и главного героя – после того, как Айзек Маккаслин встречает крупного оленя, которого Фазерс называет «вождем» и «дедушкой». Субстанциален ли данный олень или он является духом? «Тревога» позже снимается двоюродным братом Маккаслена, утверждающим, что после собственной инициации тоже видел этого оленя, дважды включая в речь слово «steady» («спокойно») и так же дважды указывая на общность полученного опыта: за счёт глагола «know» («знаю») и грамматической конструкции «So did I» («Я тоже»).

Помимо основного повествования об охоте на Старого Бена, «Медведь» дополняется главой, объясняющей тягу Айзека Маккаслена к природному бытию и его отказ от наследства. Она же выстраивает *этос совести*. Осознавая дикую природу как божье творение и используя императив христианского слова, Маккаслин отвергает право человека обладать землей как своей собственностью, и лесные просторы в его видении – это отдельный живой субъект, не подвластность которого главный герой манифестирует фразой «bought nothing» («ничего не купил») (когда он оспаривает принадлежность земли его семейству в беседе с двоюродным братом). Распространяя категорию *совести* на этос рассказывания, автор конструирует повествование в совокупности с размышлениями Маккаслена об истории собственного рода и прочитыванием главным героем бухгалтерских отчетов своего дяди и отца, из которых он узнает о внебрачных связях Луция Карозерса Маккаслена с его чернокожими рабынями. Подобно Эдмондсу Маккаслину из «Огня и очага», пытавшемуся осмыслить семейное грехопадение, протагонист из «Медведя» так же соприкасается с историей родового проклятья, которую основательно постигает и сам читатель.

В «Осенней дельте» мы встречаем ряд фрагментов, несущих назидательную интенцию и формирующих *этос долга*. В речи нарратора прослеживается частое сравнение прошлого состояния природы с её нынешним обликом, приобретенным вследствие разрушительного воздействия человеческой деятельности, и даже замечание о том, что дороги стали намного лучше, иронично на фоне остальных критических размышлений Айзека Маккаслина о «земле, за изменениями которой он наблюдал» [Faulkner 1994, 250]. Дидактичность также задействована в провозглашении Маккаслином существования мира с трансцендентальными правилами и свершениями (как, например, охота), которые непоколебимы социально-историческими катаклизмами.

Седьмая и последняя новелла – «Сойди, Моисей» – снова метаморфизируется в *авантюрную картину мира*: действие переносится в тюремную камеру, где допрашиваемым оказывается Сэмюэль Бошамп, и резко сменяется диалогом между детективом Гэвином Стивенсоном и Молли Бошамп, предчувствующей надвигающуюся угрозу на ее давно пропавшего внука. Дальнейшая событийная цепь основывается на кумулятивном рядоположении: Стивенс к собственному удивлению обнаруживает, что Бошамп будет линчеван в этот же день, и затем он же организует тайный сбор средств на похороны казненного. Окациональным коллапсом служит сцена скорби, в которой причиной тревоги Стивенсона становится песня, исполняемая в доме Молли Бошамп: «“Рот Эдмондс продал моего Бенджамина” <...> “Продал его фараону, и теперь он мертв”» [Faulkner 1994, 278]. Неустойчивость эмоционального плана героя сочетается с физическими порывами и желанием покинуть чужеродное для себя пространство. Аномальность происходящего провоцируется временным расслоением (настоящее контекстуально смешивается с прошлым за счет повторяющейся лексемы «старинный») и осознанием своего одиночного присутствия среди многочисленных афроамериканцев на поминках.

«Сойди, Моисей», как завершающая новелла, вторит началу цикла по *этосу покоя*. Избавление Стивенсона от беспокойства происходит к завершению всей похоронной процессии и реализуется в нескольких речевых конструкциях с семантикой «умиротворения»: «все уже позади» («it's all over»), «[все] сделано» («done») и «(все) завершилось» («finished»). Таким образом, дублирование общей нарративной стратегии – между начальной и финальной новеллой – знаменует кольцевую структуру всего цикла.

Анализ нарративных стратегий демонстрирует некоторую неравномерность в цельности исследуемого цикла: в то время как первые три («Было», «Огонь и Очаг», «Панталоне в черном») и финальная («Сойди, Моисей») новеллы воплощают *авантюрную картину мира*, «Старики», «Медведь» и «Осенняя дельта», где действующим лицом является Айзек Маккаслин, воссоздают *прецедентную картину мира*. Этосы, в свою очередь, распределены более равномерно: *этос покоя* трижды реализуется с двойным чередованием («Было» – «Старики» – и в закольцовывающей цикл новелле «Сойди, Моисей»); *этос совести* дважды – в «Огне и очаге» и «Медведе»; при этом «Панталоне в чёрном» и «Осенняя дельта»

вступают в оппозиционное соотношение за счёт диаметрально противоположных *этосов желания и долга*. Однако, по нашему мнению, подобная гибридность не предстаёт эстетическим «недостатком», а, напротив, является непредсказуемостью цикла как особого сверхжанрового формирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев Н.А. Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер). М.: Книга, 1991. 416 с.
2. Топоров В.Н. Река // Топоров В.Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий: в 2 т. Т. 2. П–Я. М.: Языки славянских культур, 2014. С. 242–259.
3. Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.
4. Cowley M. Go Down to Faulkner's Land // *New Republic*. New York, 1942. Vol. 106. P. 900.
5. Faulkner W. Novels 1942–1954: *Go Down, Moses; Intruder in the Dust; Requiem for a Nun; A Fable*. New York: Literary Classics of the United States, cop. 1994. 1115 p.
6. Trilling L. The McCaslins of Mississippi // *Nation*. New York, 1942. Vol. 154. P. 632–633.
7. Vanderwerken D.L. *Go Down Moses* // *A William Faulkner Encyclopedia* / ed. by R.W. Hamblin, C. Peek. Mississippi: Greenwood, 1999. P. 148–152.
8. Vickery O. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1961. 269 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collection of Research Papers)

1. Cowley M. Go Down to Faulkner's Land. *New Republic*. New York, 1942, vol. 106, p. 900. (In English).
2. Toporov V.N. Reka [River]. Toporov V.N. *Mifologiya. Stati dlya mifologicheskikh entsiklopediy*. [Mythology. Articles Mythological Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Yazyki slavyanskikh kultur Publ., 2014, pp. 242–259. (In Russian).
3. Trilling L. The McCaslins of Mississippi. *Nation*. New York, 1942, vol. 154, p. 632–633. (In English).
4. Vanderwerken D.L. *Go Down Moses*. Hamblin R. W., Peek C. (eds.). *A William Faulkner Encyclopedia*. Mississippi, Greenwood Publ., 1999, pp. 148–152. (In English).

(Monographs)

5. Anastasyev N.A. *Vladelets Yoknapotofy (Uilyam Folkner)* [Owner of Yoknapatawpha (William Faulkner)]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 416 p. (In Russian).

6. Турапа В.И. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of Historical Narratology]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2021. 270 p. (In Russian).

7. Vickery O. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Louisiana, Louisiana State University Press, 1961. 269 p. (In English).

Домбровская Аида Александровна,

Российский государственный гуманитарный университет.

Бакалавр историко-филологического факультета. Научные интересы: нарратология, теория циклизации, история американской литературы, русская проза XIX–XX вв., поэтика рок-поэзии.

E-mail: aidadombr@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-4563-5511

Aida A. Dombrovskaya,

Russian State University for the Humanities.

Bachelor student of the historical and philological faculty. Research interests: narratology, literary cyclization's theory, history of American literature, Russian prose of the 19th and 20th centuries, poetics of rock poetry.

E-mail: aidadombr@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-4563-5511

И.О. Волков, И.В. Панамарёв, И.Е. Панов (Томск)

**«...НЕ ХУЖЕ КОРОЛЯ ЛИРА»: СТАТУЯ
«ЦАРЬ ИОАНН ГРОЗНЫЙ» М.М. АНТОКОЛЬСКОГО
В ВОСПРИЯТИИ И.С. ТУРГЕНЕВА**

Аннотация

В статье дается проблемный анализ «Заметки <О статуе Ивана Грозного М. Антокольского>», написанной и опубликованной И.С. Тургеневым в 1871 г. Этот короткий очерк, рассмотренный сквозь призму недавнего тургеневского творчества, свидетельствует о конгенитальности созданной молодым художником скульптуры русского царя. Через сравнение специфики образа главного героя повести «Степной король Лир» с изображением Антокольского удастся установить генезис писательского впечатления. Главным в статуе Ивана Грозного для Тургенева изображается яркое воплощение трагического противоречия. Описывая изображение царя, писатель принципиально акцентирует эстетический синтез, берущий свое начало в «классической» интерпретации Н.М. Карамзина. Но соединение противоположностей он мыслил как сложное целое, основанное не только на вполне очевидном внешнем контрасте, но и на создании внутренней «гармонии». Разработав в повести 1870 г. русский характер с опорой на типологические черты исторической образности и в диалоге с У. Шекспиром, Тургенев обнаружил этот художественный комплекс (простое и значительное, повседневное и национальное, конкретное и общее) в момент оценки изваяния. В статуе царя, созданной Антокольским, он находит живой отклик на свои собственные представления. Пристально глядя в каждую деталь фигурного рисунка, Тургенев выводит психологическую характеристику, которая во многом соответствует прежде созданному им образу, что в результате усложняет происхождение простого очерка и углубляет его содержание.

Ключевые слова

И.С. Тургенев; М.М. Антокольский; статуя «Царь Иоанн Грозный»; Иван Грозный; Шекспир; «Король Лир».

I.O. Volkov, I.V. Panamaryov, I.E. Panov (Tomsk)

**“...NO WORSE THAN KING LEAR”:
STATUE “TSAR IVAN THE TERRIBLE” BY M.M. ANTOKOLSKY
IN THE PERCEPTION OF I.S. TURGENEV**

Abstract

The article provides a problem analysis of “Notes <On the Statue of Ivan the Terrible by M. Antokolsky>”, written and published by Ivan Turgenev in 1871. This short essay, viewed through the prism of Turgenev’s recent work, testifies to the congeniality of the sculpture of the Russian Tsar created by the young artist. Through the comparison of the specifics of the image of the protagonist of the story “Steppe King Lear” with the image of M. Antokolsky it is possible to establish the genesis of the writer’s impression. Discovery of a tragic contradiction and its further development turns out to be principal for the Russian writer. Turgenev, in his depiction of Ivan the Terrible, significantly emphasizes an aesthetic synthesis that originates in the “classical” interpretation by Nikolay Karamzin. However, the correlation of polarities is a complex object for Turgenev, since it is built not only on a clear contrast, but also on an established internal “harmony”. Turgenev in his novella creates the character of a Russian landowner, based on the typological features of the historical image. These features are dramatically processed in a dialogue with W. Shakespeare (the tragedy “King Lear”), which was already manifested at the level of poetics; Turgenev transfers this artistic complex of simple and significant, constant and national, specific and general to a clay sculpture. In the statue of the tsar, created by Antokolsky, he finds a lively response to his own ideas. Looking closely at every detail of the plastic drawing, verbally deduces a complex psychological characteristic that largely corresponds to the image he had previously created, which as a result complicates the origin of the simple essay and deepens its content.

Keywords

I.S. Turgenev; M.M. Antokolsky; Statue “Tsar Ivan the Terrible”; Ivan the Terrible; Shakespeare; “King Lear”.

Чрезвычайный интерес И.С. Тургенева к изобразительному искусству в науке давно отмечен и имеет продолжительную историю изучения. Особенно важна работа П.Р. Заборова, впервые обобщившего и осмыслившего наиболее значительные моменты тургеневского интереса к живописи, скульптуре и архитектуре Западной Европы [Заборов 1986, 124–155]. Важной особенностью рецепции писателем изобразительного искусства, прямо отразившейся в его эпистолярии и критике, было тонкое внутреннее сближение с предметом любования и восхищения, которое получало непосредственное эстетическое проявление – включение в собственное творчество (см., например, о восприятии Рафаэля: [Рубцова, Васильева 2019, 819–823]). Настоящая статья преследует цель проблемно осветить

интерес Тургенева к статуе «Царь Иоанн Грозный» М.М. Антокольского, эстетические впечатления от которой стали точкой схождения долгих размышлений писателя над историческим образом Ивана IV и творческой рефлексией по поводу русского характера. Установление генетической связи между спецификой характера главного героя повести «Степной король Лир» и описанием скульптуры позволяет углубить и усложнить жанр «Заметки <О статуе Ивана Грозного М. Антокольского>», мало привлекавшей внимание исследователей и не получившей развернутой интерпретации.

Фигура первого русского царя занимала Тургенева на протяжении всей жизни, что было обусловлено грандиозностью ее исторического генезиса и глубокой противоречивостью самого содержания, вызывавшего оживленные споры в научных кругах и публицистике. В 1860-е гг. в русской литературе личность Ивана Грозного стала предметом усиленной художественной обработки, связанной со стремлением к психологизации на национально-историческом материале [Лотман 1961, 250]. Особый всплеск интереса пришелся на историческую драматургию: около десятка пьес, так или иначе посвященных эпохе грозного царствования, заняли театральные репертуар: драмы Л.А. Мея, И.И. Лажечникова, А.К. Толстого, Н.А. Чаева, Д.В. Аверкиева, А.Н. Островского. Среди эпических произведений выделились роман «Князь Серебряный» (1862) А.К. Толстого и «Рассказы из русской истории» А.Н. Майкова (1869).

Это внимание к личности царя и его времени обрамляется выходом двух исторических трудов на ту же тему: с одной стороны, печатается шестой том «Истории России с древнейших времен» (1856) С.М. Соловьева, а с другой – появляется статья «Личность царя Ивана Васильевича Грозного» (1871) Н.И. Костомарова. При этом литература и история здесь имеют одну отправную точку в изображении Ивана IV – это соответствующие (VIII и IX) тома «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, в которых монарх масштабно представлен человеком с расколотым надвое характером.

Тургенев прошел через этот литературно-исторический массив непосредственно, проявив интерес к отдельным авторам и произведениям. Например, пьесу «Василиса Мелентьева» после прочтения он охарактеризовал как «водянистая» [Тургенев 1994, 83], а к Островскому и современной исторической драме вообще предъявил требование: «жизнь, разнообразие и движение *каждого* характера, где драма, где История наконец?» [Тургенев 1988, 27]. «Князя Серебряного» Тургенев назвал «историческим романом в духе Вальтера Скотта», признавая опыт автора анахронизмом, но подчеркивая, что «образ Ивана Грозного ярко выделяется на фоне, где действуют самые разнообразные персонажи» [Тургенев 1990, 263]. Среди исторического же взгляда на Ивана IV писатель особенно отметил упомянутую статью Н.И. Костомарова, которую он прочитал «с великим удовольствием» [Тургенев 1999, 145].

Из художественного контекста времени, занятого трактовкой личности царя, Тургенев вышел с собственным опытом – им стала пореформен-

ная повесть «*Степной король Лир*» (1870). В этом произведении Тургенев на первый план поместил «*срединный тип*» русской жизни и включил его в парадигму эпохального прошлого – позднего русского Средневековья, делая выразителем противоречий современности. В образ провинциального помещика Мартына Харлова с определяющей чертой характера – непомерной гордыней – писатель вложил заимствованные у Н.М. Карамзина магистральные черты Ивана IV, что позволило достичь масштаба изображения [Волков 2022, 269–270].

Словно следуя по страницам «*Истории государства Российского*», Тургенев наделяет главного героя повести – колоритного хозяина небольшого степного имения, переживающего страсти короля Лира и движущегося по драматической траектории его жизненной истории, – чертами и образом поведения Ивана Грозного. Прежде всего четко обозначена «*царственная*» природа Мартына Харлова, который именуется свое поместье державой, крестьян – подданными, а более чем скромные помещичьи строения уподобляет княжескому двору. Здесь – перевернутая позиция короля Лира у Шекспира, который принимает целое королевство за личное владение, что, в свою очередь, полно соответствует обозначенному Карамзиным положению Ивана Грозного.

По примеру У. Шекспира, обращаясь к легендарному прошлому, Тургенев прочно укореняет Мартына Харлова в анналах национальной истории, относя возникновение его рода – через самосознание самого героя – ко времени правления Ивана IV. Образная связь провинциального помещика с русским царем усиливается в момент совершения лировского раздела имения, когда герой оставляет себе небольшой удел и называет его «*опричным*». Введение «*опричнины*» в «*державе*» Мартына Харлова осуществляется по карамзинскому описанию: Тургенев метафорически воспроизводит в повести добровольное «*изгнание*» царя в Александровскую слободу и торжественную форму объявления высочайшего решения. Особое же соответствие с карамзинским обликом Ивана Грозного обозначено писателем в плане психологической характеристики степного помещика. Основой этой связи служит шекспировская амбивалентность – трагическое соединение в одном характере разнонаправленных свойств: меланхолии и раздражительности. Историограф подробно показывает проявление двух царских крайностей, переkreшивая «*злое своеобразие Тирана*» [Карамзин 1821, 58] и «*глас неумолимой совести*» [Карамзин 1821, 167]. В таком же положении Тургенев рисует собственного героя, совмещая планы его изображения в минуты раздумья о бренности жизни в страхе неминуемой смерти и в моменты чрезвычайного раздражения ввиду оскорбленной гордости, из которых главным оказывается взрыв мстительного отцовского гнева.

Через несколько месяцев после того, как была опубликована повесть «*Степной король Лир*», перед взором Тургенева оказалась скульптура, изображавшая русского царя в чрезвычайном соответствии с собственными представлениями писателя. Эта статуя, названная «*Царь Иоанн Грозный*», принадлежала молодому художнику из Вильны М.М. Антокольскому.

Тургенев познакомился с автором скульптуры на второй день своего пребывания в Санкт-Петербурге, куда писатель приехал из Парижа. Он посетил мастерскую Антокольского 26 февраля 1871 г. и сразу же признал в нем «незаурядный талант» с «искрой божией» [Тургенев 1999, 312]. Важной эстетической основой знакомства стали впечатления именно от недавно оконченной художником статуи Ивана Грозного. О знакомстве с Антокольским («...молодым русским скульптором ... который одарен незаурядным талантом») и произведенном изваянием царя («...с Библией на коленях, небрежно одетого, погруженного в мрачное и зловещее раздумье») эффekte Тургенев в тот же день кратко писал П. Виардо: «Я считаю эту статую просто шедевром по исторической и психологической глубине – и по великолепному исполнению» [Тургенев 1999, 312].

По более позднему признанию самого скульптора, именно этому произведению он обязан своей известностью и благосклонностью публики: «...всё тут Грозный, и если бы не он, то не только никто не знал бы меня, но даже решительно никто и знать не хотел бы» [Варенцова 2001, 140]. «Царь Иоанн Грозный» в одно мгновение сделал из бедного юноши академика, а пространство его рабочей каморки в несколько метров раздвинулось до международной выставки. Статуя способствовала тому, что на художника устремилось внимание русской и зарубежной печати, он удостоился монаршей милости и стал предметом высоких похвал со стороны И.Е. Репина, В.М. Гаршина, М.П. Мусоргского.

Подходя к изобразительному осмыслению русского царя, Антокольский, как и Тургенев, оказался в «обстановке обостренного интереса к русской истории XVI века» [Кузнецова 1989, 58]. В обширную сферу его внимания вошли художественные произведения, лекции профессоров, ученые труды, музыка. Сам художник оценивал ситуацию вокруг фигуры Ивана Грозного как спорную, складывающуюся из двух противных позиций: «Одни нападают, другие защищают; объективного, беспристрастного суждения до сих пор нет» [Марк Матвеевич Антокольский 1905, 941]. Представление об отсутствии единства и наличии явного противоречия во взглядах историков у него сложилось под влиянием преимущественно двух трудов – Костомарова и Соловьева, занявших прямо противоположные позиции. При этом в своем стремлении «вдумываться, расспрашивать, спорить и самому вывести заключение» [Марк Матвеевич Антокольский 1905, 941] он пришел к тому, что созданный им облик царя оказался очень близок карамзинскому. Именно в мучительном состоянии внутреннего раздвоения, которое крупно и полновесно очертил знаменитый историкограф, Антокольский увидел всю суть скульптурного изображения:

«В нём дух могучий, сила больного человека, сила, перед которой вся русская земля трепетала. Он был грозный; от одного движения его пальца падали тысячи голов; он был похож на высохшую губку, с жадностью впивавшую кровь... и тем больше жаждал. День он проводил, смотря на пытки и казни, а по ночам, когда усталые душа и тело требовали покоя, когда всё кругом спало, у него пробуждались

совесть, сознание и воображение; они терзали его, и эти терзания были страшнее пытки... Тени убитых им подступают, они наполняют весь покой – ему страшно, душно, он хватается за псалтырь, падает ниц, бьёт себя в грудь, кается и падает в изнеможении... На завтра он весь разбит, нервно потрясён, раздражителен... Он старается найти себе оправдание и находит его в поступках людей, его окружающих. Подозрения превращаются в обвинения, и сегодняшний день становится похож на вчерашний... Он мучил и сам страдал» [Марк Матвеевич Антокольский 1905, 942–943].

Портрет Ивана Грозного, выведенный Карамзиным именно с этими двумя противоположными акцентами – «мучил и страдал», Тургенев еще в 1846 г. назвал «фантастическим», имея в виду грандиозность (в подробности и детализации, ярких приметах и красках) представления им двух различных сторон характера царя, которые настолько контрастны, что как будто не укладываются в одно лицо. В своей оценке писатель близок к В.Г. Белинскому, тоже обратившемуся к парадоксальности царского облика и посчитавшему его сшитым «белыми нитками» [Белинский 1953, 108]. Однако уже тогда Тургенев в «двойственной, страстной природе» Ивана Грозного увидел широкую художественную перспективу: заданное Карамзиным монументальное противоречие стало для писателя предметом эпического моделирования на материале русской действительности.

Через четыре дня после посещения мастерской Антокольского Тургенев написал специальную заметку об увиденной им статуе царя. Этот очерк, тут же опубликованный в «Санкт-Петербургских ведомостях» (№ 50), не только выразил впечатления от собственно скульптуры, но и отразил специфику длительного художественно-эстетического осмысления писателем личности Ивана IV. Оценка Тургенева вобрала в себя предшествующий опыт рефлексии, где историческое сопряжено с художественным, а национальная образность тесно сплелась с шекспировской. Детально всматриваясь в статую Антокольского, Тургенев воспроизводит поэтику портрета ранее созданного им провинциального помещика Мартына Харлова. В описании скульптурного изображения Ивана IV он с предельной точностью дает психологический рисунок собственного героя, точно так же используя мотивы трагедии Шекспира.

Прежде всего для Тургенева значительным оказывается контрастная природа изваяния. Углубляясь в детали статуи Ивана Грозного, писатель поочередно перечисляет приметы, противоположные по заключенным в них смыслом. Он легко прочитывает разделение атрибутов в облике Ивана IV на те, что служат олицетворением царской власти, и те, что принадлежат далекой от мирских страстей сферы. С одной стороны, это «богатое старинное кресло», «тяжелая шуба в широких складках» и «известный остроконечный посох», а с другой – скуфья, халат «в виде подрясника», чётки и «раскрытое Евангелие» [Тургенев 1982, 259]. Тургенев акцентирует четкую границу между миром материального и духовного, которую и сам реализовал в своей повести, показав попытку главного героя удалиться от суетного мира.

Примечательна догадка, которая наделяет скульптуру дополнительной сюжетной включенностью в историю. Тургенев предполагает, что погруженный в «тяжкое раздумье» царь находится в «отдаленном покое дворца в Александровской слободе» [Тургенев 1982, 259]. Упоминание этого места вызывает ассоциацию с опричной политикой царя, ставшей наряду с разорением Новгорода одним из главных одиозных символов эпохи. Подробно Тургенев останавливается на застывшем выражении лица, так выстраивая его особенности (понурая голова, сдвинутые брови, сжатые губы, вниз и вбок устремлённые глаза), что они в едином ключе передают целостный психологический портрет. Именно эта нераздельность и органичность черт позволяет писателю назвать лицо царя «типически верным», т.е. полно соответствующим заложенному в нем внутреннему состоянию человека, хотя само это состояние оказывается неоднородным (поэтому лицо говорит как о немощи, так и о величии). Но если оно организовано в цельности чувственного изображения, то положение остального тела Тургенев воспринимает как соединение рассогласованных движений: «одной рукой он оперся о ручку кресла, как бы собираясь встать; другая лежит бессильно, обвитая чётками, с подвернутыми пальцами». Здесь же – «неровный рисунок плечей» [Тургенев 1982, 259], и можно добавить – одна нога выдвинута вперед, другая сокрыта под одеянием.

От описания внешнего вида статуи писатель переходит к его интерпретации, с тем чтобы уже более точно проявить психологическую составляющую. В «каждой подробности» Тургенев читает «все ощущения, все чувства, мысли, которые смутно, и сильно, и горестно задвигались в этой усталой душе» [Тургенев 1982, 259]. Ему важно обозначить в пластическом изображении отсутствие статики и зависимость словно замершего положения фигуры от хаоса внутренних переживаний. На основе видимого плана восприятия Тургенев создает индивидуальную характеристику скульптуры, которая также основана на смешении двунаправленных свойств человеческого состояния: «Тут и страх смерти, и раздражение больного человека, избалованного беззаветной властью, и раскаяние, и сознание греха, и застарелая злоба, и желчь, и подозрительность, и жестокость, и вечное искание измены...» [Тургенев 1982, 259–260]. Практически все обнаруживаемые в изваянии Ивана Грозного психологические черты «списаны» с Мартына Харлова. Не случайно Тургенев начинает с самых значительных, перечисляя их в одном ряду как составляющие неразрывную цепь. Именно из-за слепой убежденности в собственной беззаветной власти («Мое слово свято!») [Тургенев 1981, 171] провинциальный помещик, тяготясь страхом смерти, оказывается в положении глубокого противоречия, из которого нет выхода, возможен лишь трагический исход. Сбросив, по примеру короля Лира, со своих дряхлых плеч «ярмо забот», степной дворянин мечется между двумя крайностями – от несостоявшегося смирения гордыни до восстановления поправленного отцовского достоинства. Природная раздражительность не может сосуществовать с желанием покаяния, вследствие чего его начинают терзать «и злоба, и желчь, и подозрительность, и жестокость» и даже «искание измены» («Да чтоб

они... Мои дочери... Да чтоб я... Из повиненья-то выйти?») [Тургенев 1981, 177]. Мартын Харлов, как и Иван Грозный, поддается безудержной страсти, которая кристаллизовалась в невиданный «безмерный гнев» и превратила, по замечанию тургеневского рассказчика, человека в истинного зверя.

Весь спектр выделенных писателем в облике Ивана Грозного качеств реализуется на примере обыкновенного человека, что Тургеневу очень важно обозначить. Провинциальный помещик в результате оказывается типологически очень тонко сопоставим с царем из позднего русского Средневековья. И заданный в повести 1870 г. акцент на обыкновенность мира, в котором разворачивается достойная Шекспира драма, дважды звучит в «Заметке» о статуе Антокольского. Снова преодолевая статуарность образа, писатель размышляет о перспективе действия царя («он собирается встать»), и в этой переходности от «тяжкого раздумья» к его воплощению появляется новая характеристика Ивана Грозного: он «в одно и то же время и русский и царь» [Тургенев 1982, 260]. Обозначенная «русскость» – это указание на отнесенность овеянного легендами масштабного исторического образа к плану обыкновенного в его национальной принадлежности. Но здесь, в отличие от повести, конечно, не поэтическое возвышение через обращение к категории общечеловеческого, а, наоборот, развенчание монументальности. Вместе с царским достоинством в одной личности существует естественная простота, обычность в принадлежности к общему, теснящая ореол индивидуального величия народностью.

В повести Тургенев также прибег к категории народной памяти, предоставляя самим харловским крестьянам право дать оценку свершившейся на их глазах драме. И этот заключающий глас народа, своим звучанием перекликающийся с карамзинским, делает упор на сострадание, поскольку на первый план трагического изображения, как и у Шекспира, выходит общечеловеческое значение, истекающее из категории отцовства: король Лир и «державный» помещик Харлов перед подданными предстают прежде всего как жертвы несправедливости и неблагодарности.

«Заметка» о статуе Антокольского проводит, однако, несколько иные смыслы, поскольку для Ивана Грозного как исторической фигуры Тургенев не предполагает чистого сострадания, которое неизбежно послужило бы ему и некоторым оправданием. Вновь обращаясь к Шекспиру, он подчеркивает в обозначенном им сочетании «человек и царь» преимущество монаршей ипостаси: «царь с ног до головы – не хуже короля Лира» [Тургенев 1982, 260]. Писатель не просто ссылается на английскую трагедию, но цитирует слова пребывающего в забвении короля. Даже в беспомощности Лир сознает собственное достоинство, хотя реализуется оно теперь только в его воображении. Точно так же Тургенев осмысляет «беззаветную власть» Ивана IV как что-то глубоко и трагически вросшее в самосознание царя и потому приводящее к неразрешимому противоречию: «И что он станет делать, как встанет? Пытать? Молиться? Или пытать и молиться?» [Тургенев 1982, 260]. Но именно такое неровное, но все-таки органичное сочетание «русского» и «царского» в статуе Антокольского позволяет

писателю назвать всё изображение в целом «человечески живым», то есть обнаружить в нем психологическую живописность.

Чувственная выразительность запечатленного образа определяется Тургеневым еще одним важным признаком – «счастливым сочетанием домашнего, всedневногo и трагического, значительного» [Тургенев 1982, 260]. С одной стороны, «домашнее» в облике царя связано с его одеянием: не пышное облачение с обязательным присутствием золота и драгоценностей, но простые одежды с намеком на монашеский аскетизм. В начальном описании Тургенев не случайно называет подрясник именно халатом, который «охвачен простым поясом». Для него важна не религиозная атрибутика как таковая, а то, что показывает царя в пространстве обыкновенного или, как он сам выражается, «всedневногo». С другой стороны, разъятый мучительными противоречиями царь представлен у Антокольского в совершенно определенном нравственно-психологическом состоянии, выхвачен из жизни в самый момент ее протекания. Уже отмечалось, что писатель видит Ивана Грозного сидящим в отдаленных дворцовых покоях, и эта уединенность как часть вечного одиночества становится ярким знаком индивидуально-личного существования.

В тургеневском определении также имеет значение пушкинское «*история домашним образом*». Перечисляя трех авторов – «Shakespeare, Гете, Walter Scott», – А.С. Пушкин объединяющую их особенность в изображении королей называет простотой «в буднях жизни», которая и величие делает привычным [Пушкин 1964, 529]. Очевидно, статуя Антокольского открывает Тургеневу похожее восприятие образа русского царя в русле «простых и ясных линий» [Тургенев 1986, 155]. Мастерство скульптора ко времени работы над образом Ивана IV уже успело ярко проявить себя в осмыслении бытовых сюжетов (например, горельефы «Еврей-портной» или «Скупой»). Но «искренняя правда, гармония и несомненность» [Тургенев 1982, 260] всего произведения Антокольского обретает полноту исключительно в контрасте, когда обыкновенное сталкивается с трагическим, конкретное соединяется с историческим. Именно подобный синтез писатель реализовал в своей повести, прочно сомкнув в одном образе простое и значительное, индивидуальное и всеобщее, сделав судьбу степного помещика пространством, в пределах которого разыгралась подлинная драма русской жизни.

Тургенев, заключая свою статью, настаивает на том, что скульптура Ивана Грозного должна непременно быть «исполненной из мрамора, так как мрамор гораздо способнее передать всю тонкость психологических черт и деталей» [Тургенев 1982, 261]. Этот материал античного искусства имел для писателя особую значимость, символизируя само художественное творчество, полное жизни, природы, правды и глубины. А именно отражение древнегреческой гармонии формы и содержания нашел Тургенев в изваянии царя. Не случайно он признается, что статуя ему «напоминает древних». Мраморное исполнение «Иван Грозный» получил в 1875 г. по заказу П.М. Третьякова, и в новом материале она достигла той вершины психологической достоверности, которой так желал писатель.

Таким образом, статуя Ивана Грозного, созданная Антокольским, стала для Тургенева своеобразным эстетическим зеркалом, в котором писатель увидел гармоничное воплощение своей собственной идеи. Скульптура объемно представила словесный рисунок человека, снаружи и изнутри объята противоречиями, сила и способ проявления которых тесно связаны с шекспировской поэтикой. Поэтому специально написанная «Заметка», ставшая итогом тургеневской рефлексии над личностью русского царя, на самом деле имеет более сложный генезис и обнаруживает в своей жанровой природе эпическую основу. Экфрастический очерк о скульптуре [Пауткин 2018, 113] оказывается не простым описанием в публицистической форме, но продолжением художественной рефлексии с закреплением образно-смысловых акцентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. М.: АН СССР, 1953. 766 с.
2. Варенцова Е.М. Вокруг И.С. Тургенева. Письма М.М. Антокольского Е.И. Апрельевой-Бларамберг // Спасский вестник. Тула: Лев Толстой, 2001. № 8. С. 135–147.
3. Волков И.О. Уильям Шекспир в художественном мире И.С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»). М.: ЯСК, 2022. 376 с.
4. Заборов П.Р. И.С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство // Русская литература и зарубежное искусство. Л.: Наука, 1986. С. 124–155.
4. Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. Т. 9. СПб.: В тип. Н. Греча, 1821. 472 с.
5. Кузнецова Э.В. М.М. Антокольский. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1989. 310 с.
6. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л.: АН СССР, 1961. 359 с.
7. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи / под ред. В.В. Стасова. СПб.; М.: Изд. Т-ва М.О. Вольф, 1905. 1046 с.
8. Пауткин А.А. Искусство экфрасиса. Современная и классическая скульптура в оценке И.С. Тургенева // Stephanos. 2018. № 5(31). С. 111–115.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М.: Наука, 1964. 765 с.
10. Рубцова Н.С., Васильева Е.Н. «Триумф» Аси как воплощение рафаэлевского сюжета в повести И.С. Тургенева «Ася» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2019. Т. 29. № 5. С. 819–823.
11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 2. 623 с.
12. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1988. Т. 5. 640 с.

13. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1990. Т. 8. 413 с.

14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1994. Т. 10. 542 с.

15. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1999. Т. 11. 614 с.

16. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 8. 542 с.

17. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. 607 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Pautkin A.A. Iskusstvo ekfrasisa. Sovremennaya i klassicheskaya skul'ptura v otsenke I.S. Turgeneva [The Art of Ekphrasis. Modern and Classical Sculpture as Assessed by I.S. Turgenev]. *Stephanos*, 2018, no. 5(31), pp. 111–115. (In Russian).

2. Rubtsova N. S., Vasil'yeva E.N. "Triumf" Asi kak voploshcheniye rafaelevskogo syuzheta v povesti I.S. Turgeneva «Asya» ["Triumph" of Asya as the Embodiment of the Raphaelian Plot in the Story by I.S. Turgenev "Asya"]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya*, 2019, vol. 29, no. 5, pp. 819–823. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Varentsova E.M. Vokrug I.S. Turgeneva. Pis'ma M.M. Antokol'skogo E.I. Aprelevoy-Blaramberg [Around I.S. Turgenev. Letters from M.M. Antokolsky to E.I. April-Blaramberg]. *Spasskiy vestnik* [Spassky Bulletin]. Tula, Lev Tolstoy Publ., 2001, no. 8, pp. 135–147. (In Russian).

4. Zaborov P.R. I.S. Turgenev i zapadnoyevropeyskoye izobrazitel'noye iskusstvo [I.S. Turgenev and Western European Fine Art]. *Russkaya literatura i zarubezhnoye iskusstvo* [Russian Literature and Foreign Art]. Leningrad, Nauka Publ., 1986, pp. 124–155. (In Russian).

(Monographs)

5. Kuznetsova E.V. *M.M. Antokol'skiy. Zhizn' i tvorchestvo* [M.M. Antokolsky. Life and art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 310 p. (In Russian).

6. Lotman L.M. *A.N. Ostrovskiy i russkaya dramaturgiya ego vremeni* [Ostrovsky and Russian Drama of his Time]. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1961. 359 p. (In Russian).

7. Volkov I.O. *Uil'yam Shekspir v khudozhestvennom mire I.S. Turgeneva ("Gamlet" i "Korol' Lir")* [William Shakespeare in the Artistic World of I.S. Turgenev ("Hamlet" and "King Lear")]. Moscow, YaSK Publ., 2022. 376 p. (In Russian).

Волков Иван Олегович,

Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: история русской литературы XIX в., зарубежная литература, русской-европейские литературные связи.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6317-8397

Панамарёв Иван Валерьевич,

Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., зарубежная литература XX в., творчество А.Н. Островского.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0008-1225-6835

Панов Даниил Евгеньевич,

Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., современная зарубежная литература, творчество А.П. Чехова.

E-mail: danya_panov_ifyam@mail.ru

ORCID ID: 0009-0000-4995-2764

Ivan O. Volkov,

National Research Tomsk State University.

Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: history of Russian literature of the 19th century, foreign literature, Russian-European literary connections.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6317-8397

Ivan V. Panamaryov,

National Research Tomsk State University.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: history of Russian literature of the 19th–20th centuries, foreign literature of the 20th century, works of A.N. Ostrovsky.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0008-1225-6835

Daniil E. Panov,

National Research Tomsk State University.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: history of Russian literature of the 19th–20th centuries, modern foreign literature, works of A.P. Chekhov.

Email: danya_panov_ifiyam@mail.ru

ORCID ID: 0009-0000-4995-2764

А.В. Мытарева (Нижний Новгород)

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И АНРИ БЕРГСОН: СМЕХ КАК МЫСЛЬ О СОГЛАШЕНИИ

Аннотация

К настоящему времени специфика смехового в художественном мире Леонида Андреева осмыслена не в полной мере. В статье предпринята попытка охарактеризовать природу возникновения смеха, осмыслить ролевую модель участников смеховой ситуации. В основе исследования лежит типологическое соположение идей Анри Бергсона о смехе и произведения Леонида Андреева «Он. Рассказ неизвестного». Работа французского философа раскрывает понимание природы смеха на рубеже веков, учитывая контекст эпохи и резюмируя опыты существующих на тот момент представлений о комическом. В статье предлагается интерпретация рассказа Леонида Андреева, в частности, его понимание смехового, иллюстрирующее тезис А. Бергсона о смехе как мысли о соглашении, где смех выступает не как реакция на комическое, а как способ моделирования собственной картины мира и встраивания в другую систему мира. Автор последовательно рассматривает ситуации, где слышится смех, описывает поведение персонажей. Одним из выводов, к которым приходит автор, является мысль о том, что смех становится признаком квазикультурности определенного социального круга, в котором формула «весело и культурно» воспринимается как концепция жизни. Смех, по мнению А. Бергсона, требующий доли равнодушия, становится единственно верной реакцией в доме Нордена и вытесняет право на другие эмоции. Одновременно с этим, смех играет объединяющую роль: все члены семьи вынуждены смеяться. Однако вынужденный, алогичный смех подменяет истинное понимание жизни ее ритуальной стороной. Любой намек на механизацию, инерцию жизни, согласно философии Бергсона, содержит в себе комизм в скрытом состоянии. Смех в рассказе также маркирует пространство «свой – чужой», и становится способом «общественной выучки», подчиняясь которой герой-рассказчик не только теряет идентичность, но и становится близок к сумасшествию. Таким образом, работа Анри Бергсона «Смех» в приложении к творчеству Леонида Андреева проясняет природу возникновения смеха в творчестве русского писателя.

Ключевые слова

Леонид Андреев; Анри Бергсон; смех; комическое; квазикультурность; рубеж XIX – XX вв., инерция жизни; антимир.

A. V. Mytareva (Nizhniy Novgorod)

LEONID ANDREEV AND HENRI BERGSON: LAUGHING AS A THOUGHT ABOUT AGREEMENT

Abstract

Currently, the specifics of laughter in the artistic world of Leonid Andreev are not fully understood. An attempt to characterize the nature of the occurrence of laughter and to comprehend the model of behavior of participants in a laughter situation is made in the article. The study is based on a typological comparison of Henri Bergson's ideas about laughter and Leonid Andreev's novel "He. A stranger's story". The essay of the French philosopher reveals an understanding of the nature of laughter at the turn of the century, considering the context of the era and summarizing the experiences of the existing ideas about the comic at that time. The article offers an interpretation of Leonid Andreev's novel, in particular his understanding of laughter, illustrating H. Bergson's thesis about laughter as a thought of agreement, where laughter acts not as a reaction to the comic, but as a way of modeling one's own image of the world and integrating into another system of the world. The author consistently examines situations where laughter is heard and describes the behavior of the characters. One of the conclusions that the author comes to is the idea that laughter becomes a sign of the quasi-culturality of a certain social circle, in which the formula "fun and cultured" is perceived as a concept of life. Laughter, according to H. Bergson, which requires a degree of indifference, becomes the only correct reaction in Norden's house and displaces the right to other emotions. At the same time, laughter plays a unifying role: all family members are forced to laugh. However, forced, illogical laughter replaces a true understanding of life with its ritual side. Any hint of mechanization, the inertia of life, according to Bergson's philosophy, contains a hidden comedy. Laughter in the story also marks the space of "friend and foe", and becomes a way of "social training", subject to which the hero-narrator not only loses his identity, but also becomes close to madness. Thus, with the help of Henri Bergson's essay "Laughter" we can better understand the nature of the emergence of laughter in the oeuvre of Leonid Andreev.

Key words

Leonid Andreev; Henri Bergson; laughter; comic; quasi-culturalism; turn of the 19th – 20th centuries; inertia of life; anti-world.

История осмысления смехового как категории насчитывает несколько веков. Сложность прояснения природы смеха объясняется его многоаспектностью, находящейся на стыке психологии, философии, эстетики. С начала XX в. мы наблюдаем разграничение понятий «смех» и «комическое», где первое характеризуется как физиологическая реакция на происходящее, средство коммуникации, а второе относится к категории эстетики. Разработке этого вопроса посвящены работы А. Бергсона, М.М. Бахти-

на, Д.С. Лихачева, В.Я. Проппа, Р.Н. Юренева, С.С. Аверинцева, Л.В. Карасева. Так, Л.В. Карасев помимо устоявшейся традиции рассматривать оппозицию «смех – слезы», противопоставляет смеху понятие стыда [Карасев 1996, 72], что во многом помогает прояснить специфику смеха на рубеже XIX – XX вв. В свою очередь, В.В. Компанец и К.А. Степаненко называют смех «эстетической доминантой картины мира, из которой устранен Бог» [Компанец, Степаненко 2009, 157].

Творчество Леонида Андреева является одним из ярких примеров амбивалентности смеха: с одной стороны, смех дестабилизирует мир, становится маркером его неустойчивости, с другой – смех лежит в основе создания пространства «антимира», враждебного человеку. Структурообразующую и концептуальную функцию смехового начала отмечает также И.И. Московкина [Московкина 2005, 231]. Осмыслению смеха в творчестве Леонида Андреева посвящены работы М.А. Телятник, Л.А. Иезуитовой, И.И. Московкиной, А.П. Руднева. Однако эти исследования в большей степени направлены на описание категории комического, характеристики специфики жанра фельетона и сказки в творчестве Леонида Андреева.

Роль смеха в художественном мире Леонида Андреева еще предстоит описать. Однако уже сейчас тезис о тотальном пессимизме писателя поставлен под сомнение. В своей работе мы предлагаем посмотреть на природу возникновения смеха на материале одного из рассказов Леонида Андреева через призму эссе Анри Бергсона «Смех».

В начале XX в. в журнале «Revue de Paris» была опубликована работа «Смех» французского философа Анри Бергсона. В 1900 г. эта работа издается на русском языке под названием «Смех в жизни и на сцене», в дальнейшем в 1913–1914 гг. в России выходит собрание сочинений в пяти томах в переводе И. Гольденберга и В. Флеровой, где сборник статей «Смех» публикуется в 5 томе вместе с «Введением в метафизику».

Эссе раскрывает понимание природы смеха на рубеже веков, учитывая контекст эпохи и резюмируя опыты существующих на тот момент представлений о комическом.

По мнению Анри Бергсона, поводом для смеха всегда является антропоморфность. Возникновение комической ситуации связывается с реакцией на автоматизм происходящего, где смех свидетельствует об обнаружении этого автоматизма. Как отмечает философ, смех при этом всегда направляется на одного человека, исключенного из круга остальных, и требует определенной доли отстраненности, «анестезии сердца» [Бергсон 1914, 98], поскольку обращается к «чистому разуму» [Бергсон 1914, 98]. Так, смех приобретает общественное значение, где причастность к кругу смеющихся хранит в себе «мысль о соглашении» [Бергсон 1914, 98] и в этом отношении близка к заговору. Первые рецензии на работу А. Бергсона выходят в 1900–1901 гг. [Блауберг 2003, 593]. В «Русской мысли» (1900) в статье «Le rire. Essai sur la signification de comique. Henri Bergson. Paris» представлены основные тезисы трактата А. Бергсона, автор статьи признает значимость работы французского философа, однако не соглашается с ним по ряду тезисов. Так, рецензент пишет о преувеличенном зна-

чении «автоматичности» при возникновении смеха, оспаривает неумение животных смеяться и, наконец, подчеркивает необходимость временной симпатии для создания «комического настроения» [Русская мысль 1900, 422]. Рецензент журнала «Русское богатство» видит в смехе «средство воздействия общественной мысли на неподатливого члена общества» [Русское богатство 1901, 95] и находит интересным мысль о типическом характере изображения героев в комедии, что и составляет основу комического.

На данный момент нет прямого подтверждения того, что взгляды Анри Бергсона были восприняты и освоены Леонидом Андреевым. Однако мы знаем, что А. Бергсон в интервью одной американской газете в 1913 г. признается: «Россия достигла замечательных успехов в литературе. Она создала таких гениев, как Толстой, Тургенев, Достоевский, Горький и Андреев. Но философия там еще не дала чего-либо значительного» [Блауберг 2003, 405]. Мы предполагаем, что сформулированное французским философом понимание природы смеха может быть мотивировано знанием русской литературы, в частности формирующейся литературы эпохи модернизма, для которой осмысление ситуации смеха становится одним из наиболее значимых аспектов развития мысли. Таким образом, нам видится возможным рассмотрение произведений Леонида Андреева в соположении с эссе А. Бергсона. В этом отношении работа Анри Бергсона может быть рассмотрена как один из философских ключей к пониманию смехового в творчестве писателя.

В связи с этим мы предлагаем посмотреть на произведение Леонида Андреева «Он. Рассказ неизвестного», опубликованное в 1913 г., обратившись к системе представлений Анри Бергсона, касающейся природы возникновения смеха. Как нам видится, наблюдение, сделанное Анри Бергсоном в эссе, во многом может послужить ключом к пониманию природы смеха в творчестве Леонида Андреева: «Как бы ни был смех искренен, он всегда таит в себе мысль о соглашении, я сказал бы даже – почти о заговоре с другими смеющимися лицами, действительными или воображаемыми» [Бергсон 1914, 99]. Под соглашением здесь понимается принадлежность к определенному кругу людей, объединенных общими ценностями, правилами.

Так, попадая в мир семьи Нордена, вместе с героем (студентом-репетитором) мы оказываемся в пространстве, которое не только имеет четко очерченные границы: дом, сад, прибрежная линия, линия моря, – но и требует соблюдения особых «культурных норм». «Это будет так весело, так культурно!» [Андреев 2021, 1131] – слова главы семьи, отражающие требования, которым должна соответствовать жизнь дома, обладают определенной степенью формульности и заключают в себе концепцию жизни Норденов (в рассказе А.П. Чехова «Ионыч» (1898) смех тоже становится формой презентации культурности в представлении определенного социального круга: «Туркины принимали гостей радушно и показывали им свои таланты весело»). В основе такого ритуального смеха лежит идея «веселого телесного избытка» [Тамарченко 2008, 238], акцент делается на внешнем выражении эмоций, а не на истинном переживании. Важно заметить, что все присутствующие в доме лишаются индивидуальных черт

и обезличиваются. Они попадают в поле зрения Нордена лишь в момент смеха, когда хозяину дома нужно услышать реакцию в ответ на очередную шутку или анекдот. Действительно, гости и члены семьи исправно соблюдают негласно установленные правила: на обеде мы видим толстого молчаливого немца, «раскрывающего рот только для еды или для смеха», англичанку, хохочущую над анекдотами («так требовали, по-видимому, обычаи дома» [Андреев 2021, 1130]), даже тогда, когда хозяин дома забывал перевести свои анекдоты на английский язык, Мисс Молль, готовую при слове «Танцирен!» танцевать и смеяться. Даже внешность сына Нордена, Володи, условна: «Лицо у него было плоское, белое, почтительное, без бровей; и два большие, светлые, широко расставленные глаза лежали выпукло, как на тарелке» [Андреев 2021, 1130], – что подчеркивает его готовность «предупредительно хохотать» [Андреев 2021, 1130], хотя сам мальчик «никогда не смеялся и даже не улыбался» [Андреев 2021, 1131]. Единственным человеком, который присутствует в доме, но остается вне поле нашего зрения, становится «невидимая» госпожа Норден, которая предпочитает не смеяться и не покидать стен своей комнаты.

Другой героиней, отличающейся от остальных жителей дома, оказывается младшая дочь Нордена. Значимым является эпизод плача «маленькой», которую студент обнаруживает в пустой комнате. Девочка стоит в углу и что-то быстро шепчет плачущим голосом, рядом с ней нет ни Мисс Молль, ни старшего брата. По словам героя, плач был «не в порядке дома». Маленькая – единственный персонаж, способный не только на искреннюю радость, но и на настоящие слезы. Однако мы видим, как она неосознанно начинает подчиняться правилам взрослого мира: девочка ругает себя за шалость и сама встает в угол. Мальчик Володя, уже усвоивший негласные законы дома, после того как ушибся, при виде взрослого быстро принимает вид почтительного ученика и на вопрос репетитора «Отчего ты не плачешь?» отвечает так, как того хочет взрослый: «Я уже плакал» [Андреев 2021, 1131]. Для Володи проявление истинных эмоций мыслится как что-то небезопасное, поэтому, освоив модель поведения, принятую в семье, он научился вести себя, соответствуя ожиданиям взрослых.

Таким образом, мысль о соглашении связана, прежде всего, со способом жизни членов семьи Нордена. За кажущейся нормальностью происходящего, «внешней гармонией форм» [Бергсон 1914, 110] читатель вместе с главным героем обнаруживает уродство происходящего. Прежде всего, это уродство мы находим в попытках Нордена отрицать реальность и бороться с естественным ходом вещей: каждое утро рабочие Нордена железными граблями «сдирают следы минувшего дня и ночи минувшей» [Андреев 2021, 1128] с садовых дорожек. Это усиливает противоестественный и алогичный ход жизни семейства. Обнажая неправивную реальность, а гримасу действительности, представляя ее как систему мира, которую создали для себя герои и на которую согласились. О таком типе изображения замкнутого локуса пишет Н.Д. Тамарченко: «Раскрытие кризисной природы определенного социума (происходит. – А.М.) с помощью

принципиально чуждой ему точки зрения» [Тамарченко 2007, 12]. Смех в этом отношении играет конструирующую роль «микромира» [Тамарченко 2007, 12]. Смех не только очерчивает круг «согласных», но и лежит в основе законов совместной жизни. Внешние атрибуты веселья, «культурной» жизни: танцы, анекдоты, – могут объяснить возникновение смеха, однако принимая во внимание контекст, мы можем говорить о том, что здесь происходит подмена понятий: природа смеха здесь обусловлена не реакцией на комическое, не проявлением витальности, а бессилием героев перед способностью признать и пережить горе и, как следствие, отстраненностью и забвением.

Общество перестает быть обществом в его живом, естественном понимании. Как только появляется намек на инерцию, механизацию, мир приобретает черты маскарада. Происходит то, о чем пишет А. Бергсон: «...обрядовая сторона общественной жизни содержит в себе комизм в скрытом состоянии» [Бергсон 1914, 120], вытесняя при этом жизнь истинную. Смех становится ритуалом, поддерживающим представления о «культурной» нормальной жизни и лишающим жителей дома самостоятельности. Это подтверждает сцена танца: «И эти послушные куколки завертелись; и самая маленькая наивно открыто следила за движениями старших, скрадывая их движения, поднимая ручки и неловко перебирая короткими толстыми ножками. <...> Сама Мисс Молль, наблюдая за детьми, вертелась тупо и туго, как на арене цирка лошадь, поднятая на задние ноги звонкими ударами бича» [Андреев 2021, 1131]. Смех в повести, как и танец, создает ложное представление о веселье и сплоченности семейного круга, способствует восприятию картины мира как инверсированной.

Подтверждение этому мы находим в сцене бала, которую рассказчик сравнивает с ожившим и затанцевавшим платяным шкапом: «Я не помню ни одного лица, ни старого, ни молодого. Очень хорошо помню платье, мужские и женские, черные и цветные <...>» [Андреев 2021, 1143]. Таким мы видим мир Нордена глазами студента. Мир, все элементы которого должны искусственно поддерживать атмосферу веселья. Войти в этот круг можно только приняв правила игры, став носителем смеха. Так смех маркирует состояние «свой – чужой». Герой, от лица которого ведется повествование, в начале своего пребывания в доме держится отстраненно, выпадает из этого круга, тем самым размыкая его и создавая дополнительное напряжение: «Первое время я был серьезен, и Нордена это беспокоило и даже огорчало, – тревожно и близко заглядывая мне в глаза, он удивленно расспрашивал: “Почему вы не смеетесь?”». Хозяину дома удастся «выжать смех» из студента: «<...> я начал хохотать как все, – помню до сих пор конвульсивный, нелепый, идиотский смех, который раздирал мне рот, как удила пасть лошади <...>» [Андреев 2021, 1130]. Такое изображение смеющегося человека, теряющего контроль над собой, подающего неведомой силе, традиционно для творчества Леонида Андреева. Уже в ранних произведениях («Петька на даче», 1899; «Рассказ о Сергее Петровиче», 1900; «Смех», 1901) мы видим, как герой становится носителем смеха, теряя при этом свою идентичность.

Анри Бергсон одной из функций смеха называет общественно значимую роль: человек становится комичен, когда замыкается в себе, то есть выпадает из общественной жизни. В этом случае смех выступает средством «общественной выучки» [Бергсон 1914, 169], избавляет его от рассеянности и мечтательности и возвращает к жизни. Подобное мы встречаем в повести «Он». С одной стороны, смех очерчивает круг людей, с другой – смех в нем является не следствием радости жизни и не реакцией на комическое, а маской, способом поведения, позволяющим идентифицировать себя через принадлежность к определенной группе и занять безопасное место в системе мира. Соглашаясь на смех, герой-рассказчик чувствует, что теряет идентичность, начинает подчиняться желаниям Нордена и установленным в доме правилам: «Помню то мучительное чувство страха и какой-то дикой покорности, когда, оставшись один, совсем один в своей комнате или на берегу моря, я вдруг начинал испытывать странное давление на мышцы лица, безумное и наглое требование смеха, хотя мне было не только не смешно, но даже и не весело» [Андреев 2021, 1130]. В сознании героя смех является символом враждебного, противоестественного мира, законы которого не поддаются логике.

По мнению Анри Бергсона, смех как мысль о соглашении требует от смеющихся определенной доли равнодушия, нечувствительности. Рассказ Нордена о гибели дочери поражает героя своей нелогичностью: с одной стороны, Норден «безжалостно сдирает следы» [Андреев 2021, 1127] произошедшего и перекрашивает лодку, в которой утонула его дочь, в белый цвет, с другой – отмечает камнями место ее гибели. Еще более поражает неуместность интонаций, с которыми глава семьи делится с репетитором своей историей: «А как тонут молодые люди? – улыбнулся Норден. <...> А зачем молодые люди уезжают далеко? – засмеялся Норден» [Андреев 2021, 1128]. Похожий смех мы слышим в эпизоде у окна, когда перед главным героем и Норденом появляется Он. Сам рассказчик отмечает, что «настойчивые просьбы быть веселым и <...> начать смеяться» [Андреев 2021, 1128] становятся способом побороть беспокойство. Так, с помощью смеха жители дома отстраняются от происходящего, освобождаются от «уз объективности» [Теория литературы 2004, 65]. Смех и внешнее веселье замещают память о произошедшем и накладывают запрет на эмоции другого характера. Одновременно с этим главный герой, будучи наблюдателем, человеком, которого лично не коснулась трагедия гибели девочки, оказывается наиболее чувствующим, вовлеченным лицом. Этим объясняется его неспособность реагировать на шутки и предаваться всеобщему веселью в первые дни его пребывания.

Смех – как единственная верная реакция в доме, маркер «культурности» – замещает другие эмоции, кроме страха, и приводит к постепенному помешательству и угасанию студента, лишая его не только воспоминаний, но и сил противостоять укладу дома: «<...> у печали и страха есть свое очарование, и власть темных сил велика над душою одинокою, не знавшей радости <...>, без колебаний отбросил мысль об отъезде и остался для новых страданий» [Андреев 2021, 1139].

Ошибочно было бы заявлять, что герой всецело становится носителем смеха. Рассказчик способен испытывать подлинные эмоции. «Тихие и счастливые часы» наступают во время отъезда главы дома, когда «Норден с его смехом и анекдотами находился в городе» [Андреев 2021, 1140]. Кроме того, принимая участие в предновогодней «искусственно веселой суете», рассказчик отдает себе отчет в механистичности происходящего: смех, который он слышит, напоминает ему «треск раздираемых в отчаянии одежд» [Андреев 2021, 1141], никак не отражающий настоящее настроение членов семьи. Мысль о соглашении, способность к вынужденному смеху становятся причиной внутреннего разлада рассказчика: герой понимает алогичность и безумие происходящего, однако начинает сомневаться в собственной нормальности, так как понимает свою причастность к кругу смеющихся. Смех как мысль о соглашении стать частью определенного круга и, как следствие, отказ от собственной идентичности становится причиной угасания героя, остающейся за границами его понимания: «Разве всегда знают люди, отчего они умирают? Мне нечего ответить, а они все спрашивают и мучают меня ужасно» [Андреев 2021, 1149].

Представление о смехе как мысли о соглашении, по мнению Анри Бергсона, с одной стороны, требует от смеющихся определенной доли равнодушия, нечувствительности к объекту насмешки, с другой – разделения общей системы ценностей, а значит, тяготения к общности. При этом объект насмешки не принимает системы ценностей круга смеющихся, замыкается в самом себе и, как следствие, отчуждается им. Такова природа смеха в рассказе «Он. Рассказ неизвестного», где смех лежит в основе семейного уклада семьи Нордена и является маркером квазикультурности. С молчаливого согласия всех членов семьи смех накладывает запрет на выражение чувств иного характера. Сочетание несовместимых противоположностей: ложная веселость, гибель дочери и смерть жены Нордена – «свидетельствуют о состоянии катастрофы» [Тамарченко 2007, 63]. Атмосфера ложной беззаботности и веселья требует от ее участников должной степени равнодушия к произошедшей и разворачивающейся трагедии. Неуместный и противоестественный смех становится причиной болезненного состояния главного героя, который принимает, но не усваивает до конца правила общежития. Смех в рассказе не только маркирует пространство дома Нордена, но и очерчивает границы дозволенного, а также становится своеобразной стеной непонимания между всеми членами семьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. М.: Альфа-книга, 2021. 1243 с.
2. <Б.п.> Le rire. Essai sur la signification du comique. Henri Bergson. Paris, 1900 // Русская мысль. 1900. Книга XI. Ноябрь. С. 420–422.
3. <Б.п.> Бергсон. смех в жизни и на сцене. Перевод с французского. СПб. 1901 // Русское богатство. 1901. № 5. С. 94–95.
4. Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. СПб.: Издание М.И. Семенова, 1914. 206 с.
5. Блауберг И.И. Анри Бергсон. М.: Прогресс – Традиция, 2003. 670 с.
6. Карасев Л.В. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 221 с.
7. Компанеев В.В., Степаненко К.А. «Смеховые миры» Фридриха Ницше и Велимира Хлебникова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 8. С. 157–161.
8. Московкина И.И. Между «рго» и «сонтга»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина, 2005. 287 с.
9. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики, сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007. 255 с.
10. Тамарченко Н.Д. Смех // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 237–238.
11. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kompaneyets V.V., Stepanenko K.A. “Smekhovyye miry” Fridrikha Nitsshe i Velimira Khlebnikova [“Worlds of Laughter” by Friedrich Nietzsche and Velimir Khlebnikov]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 8: Literaturovedeniye. Zhurnalistika*, 2009, no. 8, pp. 157–161. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Tamarchenko N.D. Smekh [Laughter]. Tamarchenko N.D (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 237–238.

(Monographs)

3. Blauberger I.I. *Anri Bergson* [Henri Bergson]. Moscow, Progress – Traditsiya Publ., 2003. 670 p. (In Russian).

4. Karasev L.V. *Filosofiya smekha* [Philosophy of Laughter]. Moscow, Russian State Humanitarian University Publ., 1996. 221 p. (In Russian).
5. Moskovkina I.I. *Mezhdy "pro" i contra": koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreyeva* [Between "Pro" and "Contra": Coordinates of the Art World of Leonid Andreev], Khar'kov: Kharkiv National University named V.N. Karazin Publ., 2005. 287 p. (In Russian).
6. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka. Problemy poetiki, syuzheta i zhanra* [Russian Story of the Silver Age. Problems of Poetics, Plot and Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2007. 255 p. (In Russian).
7. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Literary Theory]: in 2 vols. Vol. 1: Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [The Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 512 p. (In Russian).

Мытарева Алиса Владимировна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: литература Серебряного века, творчество Леонида Андреева, категория комического, тема смерти, литература рубежа веков;

E-mail: amytareva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-5323-7405

Alisa V. Mytareva,

National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod.

Lecture at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: literature of the Silver Age, the work of Leonid Andreev, the category of the comic, the theme of death, literature of the turn of the century.

E-mail: amytareva@hse.ru

ORCID: 0000-0001-5323-7405

Н.П. Дворцова (Тюмень)

**В.В. КНЯЗЕВ И ЕГО «ДЕДЫ»:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОН-КИХОТСКИХ МОТИВОВ**

Аннотация

Статья посвящена изучению поэтики В.В. Князева в контексте его биографии и прежде всего донкихотского мифа деда поэта К.Н. Высоцкого. Впервые исследуется трансформация донкихотских мотивов (разлад реальности и идеала; книги; жертвенное служение, смерть Дон Кихота и др.), структурирующих тему дедов в поэзии («Двуногие без перьев», 1914; «Красное Евангелие», 1918; «Последняя книга стихов», 1933) и прозе («Деды», 1934) В.В. Князева. Методология исследования является интегративной: мотивный анализ в его классической форме сочетается в работе с биографическим и историко-генетическим подходами. Выявлено, что тема дедов в ее художественном и биографическом аспектах стала одной из доминант творчества В.В. Князева 1900–1930-х гг., позволяющей ему парадоксальным образом сохранять верность «заветам минувшего» в условиях рождения и победы нового мира. Незавершенный роман «Деды» интерпретируется в статье в контексте донкихотского мифа К.Н. Высоцкого как семейный, польско-сибирский, автобиографический по характеру; дедовские «высокие заветы» становятся в произведении константой человеческого. Показано, что донкихотство объединяет героев В.В. Князева разных периодов творчества: от бедняка и дурака до коммунара, ссыльного князя, поэта – «Предтечи Христа, грядущего в огне». Как фигура трагическая и комическая одновременно Дон Кихот В.В. Князева предстает явлением многоликим: осмеянным в 1900–1910-е гг., победителем в 1918 г., побежденным в 1934 г., сохраняя при этом главное – жертвенное служение идеалам, в том числе идеалам книжным с их освобождающей и воскрешающей силой.

Ключевые слова

В.В. Князев; К.Н. Высоцкий; Дон Кихот; донкихотские мотивы; роман «Деды».

N.P. Dvortsova (Tyumen)

**V.V. KNYAZEV AND HIS “DEDY”:
TRANSFORMATION OF QUIXOTIC MOTIFS**

Abstract

The article presents an original research of V.V. Knyazev's poetry in the context of his biography and chiefly the quixotic myth of the poet's grandfather K.N. Vysotsky. The author explores transformation of the quixotic motifs (discord between the ideal and reality; books; sacrificial service, the death of Don Quixote, etc.) structuring the theme of grandfathers in V.V. Knyazev's poetry (“Dvunogiye bez per'yev”, 1914; “Krasnoye Yevangeliye”, 1918; “Poslednyaya kniga stikhov”, 1933) and prose (“Dedy”, 1934). The integrative research methodology combines a biographical approach with a historical-genetic and motif analysis in its classical form. It was found that the theme of grandfathers (Russian “dedy”) in its biographical and literary aspects is one of the dominant features of Knyazev's writings in the 1900–1930s making him paradoxically faithful to the “testaments of the past” during the birth and victory of the new world. The unfinished novel “Dedy” is interpreted in the context of K.N. Vysotsky's quixotic myth as family-related, Polish-Siberian, and autobiographical in nature; the ancestral “moral tenets” equate in the literary work to a human universal. It is shown that quixoticism unites V.V. Knyazev's characters in different literary periods: from the poor man and the fool to the communard, the prince in exile, the poet – “the Forerunner of Christ Coming in Fire”. As a simultaneously tragic and comic figure, V.V. Knyazev's Don Quixote is a multifaceted phenomenon: ridiculed in the 1900s–1910s, the winner in 1918, defeated in 1934, while maintaining the main thing – sacrificial service to ideals, including the literary ones with their liberating and resurrecting power.

Key words

V.V. Knyazev; K.N. Vysotsky; Don Quixote; quixotic motifs; novel “Dedy”.

К постановке проблемы

Роман В.В. Князева (1887–1937) «Деды» (часть первая) вышел в свет под псевдонимом Иван Седых в Ленинграде в 1934 г., незадолго до гибели автора, однако тема дедов возникла уже в начале его творчества и сопровождала его на протяжении всей жизни. Во многом это объясняется биографическими факторами и прежде всего ролью в жизни и судьбе Князева его деда – К.Н. Высоцкого (1836–1886), сына ссыльного поляка Н.М. Высоцкого и первого в уездном сибирском городе Тюмени фотографа, издателя-типографа, литографа, создателя первой городской газеты, родоначальника тюменской рекламы. Отец Князева Василий Иванович (1849–1894), состоятельный купец и книжник, дружил с Высоцким и женился на его дочери Марии Константиновне (1860–1892). После безвременной смерти родителей воспитание Князева взяла на себя его тетка

Людмила Константиновна (1862–1943?), продолжившая книжное дело К.Н. Высоцкого и сохранившая для будущего писателя память о дед. Закономерно, что в ряду многочисленных псевдонимов Князева, помимо Буревестника, Красного звонара и т.п., есть псевдонимы Князев-Высоцкий, Высоцкий Н., В. Теткин и др. [Князев В.В.: биографическая справка].

Статья посвящена исследованию поэтики В.В. Князева в контексте его биографии, точнее, художественным и биографическим аспектам темы дедов, существующей в его творчестве в системе мотивов: К.Н. Высоцкий, ссыльный, Дон Кихот, книги, дурак, бедняк, коммунары, поэт – «Предтеча Христа, грядущего в огне» (смерть / бессмертие / воскресение). При этом исходным, ключевым и системообразующим мотивом в этом ряду является мотив Дон Кихота, что и определяет предмет нашего исследования. Методология исследования является интегративной: мотивный анализ в его классической форме [Гаспаров 1993] сочетается в статье с биографическим и историко-генетическим подходами. Это позволяет выявить трансформацию темы дедов и системы реализующих ее мотивов в творчестве В.В. Князева от 1900-х гг. к 1930-м гг. Материал исследования в работе – роман «Деды», а также поэтические сборники «Двуногие без перьев» (1914), «Последняя книга стихов» (1933) и «Красное Евангелие» (1918), где тема дедов и донкихотские мотивы творчества В.В. Князева представлены, с нашей точки зрения, наиболее полно.

Задача такого рода ставится и решается в науке впервые. Факт этот объясняется прежде всего тем, что творчество В.В. Князева в современной науке является недостаточно изученным, причем это касается преимущественно собственно художественной стороны и поэтики его произведений. Кроме того, интерес к нему исследователей нередко хронологически и географически, точнее, краеведчески (Тюмень, Санкт-Петербург) [Рогачев 1998; Дубенцов 2021] обусловлен. После современников судьба и творчество Князева привлекли особое внимание исследователей в 1990-е гг. [Кушлина 1992; Полонский 1994]. В 2000-е гг. академическая версия его биографии и творчества представлена в биобиблиографическом словаре ИРЛИ РАН «Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги» [Шошин 2005]. В истории русского донкихотства [Багно 2009; Айхенвальд 1982–1984] имя Князева отсутствует. Но для нас важное значение имеет один из выводов в работе Ю.А. Айхенвальда: подчеркивая чрезвычайную многоликость Дон Кихота, он пишет: «Судьба имени-притчи “Дон Кихот” на русской почве такова, что каждый может выбрать себе Дон Кихота по вкусу» [Айхенвальд 1982–1984, II, 410].

К.Н. Высоцкий: донкихотский миф

К.Н. Высоцкий, дед, и В.В. Князев, внук, никогда не видевшие друг друга в реальной жизни, в творчестве (жизнетворчестве) оказались в одном пространстве – пространстве донкихотского мифа. Об этом свидетельствуют как факты биографии, так и типологические связи донкихотских мотивов в их творчестве.

Миф о К.Н. Высоцком – Дон Кихоте создали современники первого тюменского фотографа и издателя Н.М. Чукмалдин и И.А. Калганов. У истоков мифа – творчество художника И.А. Калганова, рисовавшего Высоцкого в образе Дон Кихота. Примечателен тот факт, что портрет Высоцкого – Дон Кихота Калганов создает в цикле рисунков, иллюстрирующих поэму Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», изображая его в ряду странников-правдоискателей [Иллюстрация к поэме...]. Художник, в судьбе которого Высоцкий сыграл важнейшую, спасительную, роль, соединяет в его образе две связанных друг с другом идеи: русского искания правды и русского же донкихотства.

Купец-миллионер и писатель Н.М. Чукмалдин, вместе с которым Высоцкий в 1869 г. выпустил первую тюменскую печатную книгу «Устав Приказчичьего клуба в городе Тюмени», в мемуарных «Записках о моей жизни» (1902) создает многогранный портрет Высоцкого, видя в нем прежде всего «человека с благородной и возвышенной душой». С Высоцким Чукмалдина объединяла страсть к книгам и чтению, которые стали для них путем «к свету и воле». Книжник Высоцкий с его служением высоким идеям был для Чукмалдина «человеком-учителем», способным преображать жизнь вокруг. Вместе с тем в отношении современников к Высоцкому Чукмалдин увидел то, в связи с чем И.С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) писал о комической стороне Дон Кихота, имя которого, по его словам, «стало смешным прозвищем даже в устах русских мужиков» [Тургенев 1980, 334]. «Умер, немногими оплаканный, а большинством забытый и даже осмеянный» [Чукмалдин 1902, 157], – с горечью писал Чукмалдин, подчеркивая разлад между высокими идеями Высоцкого и реальностью, которая не может и не хочет их принять. В сущности, в мифе Чукмалдина о Высоцком как фигуре одновременно трагической и комической можно увидеть истоки мифа о Высоцком как Дон Кихоте Осмеянном. Именно такой образ Дон Кихота создаст В.В. Князев в 1900–1910-е гг.

Донкихотские мотивы в творчестве В.В. Князева 1900–1910-х гг.

В начале творчества Князева донкихотские мотивы целостно представлены в книге «Двуногие без перьев» (1914), где донкихотство показано как важнейший признак этих странных живых существ. Теме Дон Кихота непосредственно посвящены, помимо прочих, четыре стихотворения сборника, образующие своего рода цикл: «Дон Кихот», «Бедняк», «VOX POPULI» и «Трюх-трюх! несется Дон Кихот». Хронологически первым из них является, очевидно, стихотворение «Бедняк» (1907), открывающее важнейшую для Князева тему разлада высоких идей и реальности. Портрет бедняка создан сатирически: «Он весь свой век корпел, уткнувши нос свой длинный / В болото мудрости зело научных врак» [Князев 1914, 29]. История его жизни достойна сожаления: пыли, плесени, паутины архивов, в которых провел жизнь герой, противопоставлены любовь, муки, наслажденья живой жизни. Бесполезна, лишена смысла (этот Дон

Кихот не превращается в Алонсо Кихано Доброго) не только его жизнь, но и смерть: «Он умер и зарыт на грязеньком кладбище / Под черепом его живет теперь червяк» [Князев 1914, 30]. Отметим также, что рефрен «Вот как?», создающий диалогическую ситуацию в тексте и делающий его неоднозначным, заимствован Князевым в стихотворении Беранже «Новый фрак» в переводе В.С. Курочкина [Поэты «Сатирикона» 1966, 342].

Стихотворение «VOX POPULI», печатавшееся также под заглавием «Дурак» (1908), структурно повторяет «Бедняка»: в нем также 4 строфы; рефрен «Вот как? <...> Бедняк! бедняк!..» [Князев 1914, 29], превратившийся в «Вот как? <...> Дурак! дурак!» [Князев 1914, 76], тот же сюжет жизни и смерти героя. Вместе с тем донкихотские мотивы «Бедняка» подверглись здесь существенной смысловой трансформации: негативную характеристику получает здесь не главный герой, а vox populi (глас народа), присвоившего себе право на разоблачение и осмеяние героя. Пыль архивов превратилась здесь в «минувшего заветы», преданность которым помогает герою «страстно бичевать» «царящий в жизни мрак» и «разрушать <...> пером – твердыни самовластья». Кроме того, в стихотворении появилась тема высокого служения и самопожертвования (жертвы) во имя идеалов: герой «часто голодал и был гоним при этом», и «умер он в Обуховской больнице», больнице для бедных [Князев 1914, 76, 77]. Смерть героя воспринимается здесь как часть высокого и жертвенного служения тем, кто не перестает кричать ему: «Дурак! Дурак!». Герой, таким образом, предстает фигурой трагической и комической одновременно.

Мотив жертвенного служения высоким идеалам как проявление подлинной человечности – главный в стихотворении «Дон Кихот», развивающем и углубляющем идеи «Дурака» и представляющем классический князевский образ Дон Кихота Осмеянного. О Дон Кихоте здесь сказано: «На бой в борьбу со злом, с насильем – наипаче / Сутуло сгорбившись, под хохот, вой и свист / Плетется – трюх-трюх-трюх – на водовозной кляче / Мечтатель-альтруист. / Его оружие – высокие заветы, / Прошедшие до нас немую даль веков, – / Но <...> заглушают их базарные куплеты / И хохот дураков» [Князев 1914, 17].

В пословицах и поговорках, собранных Князевым и его дедами, слово «дурак» амбивалентно по смыслу: «Дай дураку простор – наплачешься. – Ни мертвого насмешить, ни дурака научить. – Дураков бьют. – Мертвому вечная память, дураку со святыми упокой. – Дуракам счастье. – Дурак спит, а счастье у него в головах сидит. – Дурак – божий человек» [Князев 1998, 239–240]. Но если Дон Кихот у Князева, действительно, – фигура амбивалентная, то те, кого автор называет дураками – победителями жизни, превратились в однозначное зло. Рефреном стал здесь стих о Дон Кихоте: «Но <...> вслед ему звучит стогласое и злое: “Дурак! Дурак!”» [Князев 1914, 17]. Поэт создает образ мира, в котором торжествуют зло и смерть, а высокие идеи жертвенного служения осмеяны: «Трюх – трюх! Несется Дон Кихот / В поход на кляче... / Народ – хохочет во весь рот, / А мы – тем паче! / <...> Ужасен, гневен и велик / Лик Дон Кихота! / <...> А в отдалении воют псы / И – гложут трупы!» [Князев 1914, 88].

В ряду донкихотских мотивов в сборнике «Двуногие без перьев» также следует назвать мотив книг (Дон Кихот – рыцарь книги), своего рода вариант мотива высоких заветов и антитеза «болоту мудрости». Так, в стихотворении «Озимь» мотив книг связан с символикой зерна и огня, жизни после смерти, воскресения / воскресения: «Есть дивные книги. Полны, как кошницы, / Живым и душистым зерном, / Они воскрешают надежд вереницы / И грудь наполняют огнем» [Князев 1914, 102]. В стихотворении «Колокольный звон» книги – знак свободы и освобождения от рабства: «Кто не хочет быть рабом – / Упирайся в книги лбом» [Князев 1914, 188].

Итак, в сборнике «Двуногие без перьев» возникают три варианта (Бедняк, Дурак, Дон Кихот) образа Дон Кихота Осмеянного, фигуры одновременно трагической и комической. В системе донкихотских мотивов – мотивы разлада реальности и высоких идей, жертвенного служения высоким заветам прошлого (борьбы со злом), жертвенной смерти, воскрешающей и освобождающей силы книг. Все эти литературные мотивы так или иначе совпадают с пространством смыслов, характеризующих жизнь и творчество (жизнетворчество) К.Н. Высоцкого, деда поэта.

«Великий восемнадцатый год»: рождение Дон Кихота

В творчестве Князева первых послеоктябрьских лет (1918–1919) донкихотские мотивы самым тесным образом связаны с важнейшим сюжетом лирики этих лет – сюжетом преобразования (метаморфозы) поэта, из «лакея у господ» (из стихотворения «Поэт» в сборнике «Двуногие без перьев») становящегося поэтом-коммунаром, Красным звонарем и «в великом восемнадцатом году» – «Предтечей Христа, грядущего в огне». Биографический контекст этой метаморфозы – начало работы Князева в «Красной газете» В. Володарского и создание им «Красного Евангелия» (1918).

С нашей точки зрения, история преобразования поэта у Князева есть не что иное, как вариант сюжета рождения Дон Кихота. В романе Сервантеса это сюжет превращения бедного идалго Алонсо Кихано с его фамильным копьём и древним щитом в Дон Кихота Ламанчского. Преобразование поэта напрямую связано с трансформацией созданного им образа мира: в мире зла, смерти и осмеянных идеалов (1900–1910) вновь оживают и торжествуют высокие идеи жертвенного служения («крестного подвига»), воскресения и бессмертия. «В великом восемнадцатом году» Князев, как и А.А. Блок в поэме «Двенадцать» (1918), (выскажем такую гипотезу), обращается к евангельскому сюжету и образу Иисуса Христа. При этом для Князева очевидно (не раз отмеченное в литературе [Унамуно 2002]) родство Дон Кихота и Христа.

В завершённой форме сюжет преобразования поэта представлен в «Последней книге стихов» (1933) в разделе «Вместо предисловия», состоящем из пяти стихотворений. В первом из них «В ответ на травлю» – своего рода предыстория сюжета: «Пока для бар звучал мой стих / Я был – “талантливым поэтом” / Теперь же, судя по газетам, / Мой стих ...увы! – слинял и стих» [Князев 1933, 7]. Само же преобразование поэта («Я ушел навек

к народу – / Победить иль умереть»; «Буду петь народу песни – / До конца» [Князев 1933, 8, 11]) свершается благодаря смысловой трансформации донкихотских мотивов 1900–1910-х гг. и прежде всего мотива свободного («Являсь к коммунарм в газету, / Я вольным понюне остаться сумел» [Князев 1933, 10]) и жертвенного служения идеалам: «Мы – сыны иных полей: / Нам борьба всего дороже, / Идеал – всего милей. / На распятыя мы приносим / Огнекрылые сердца / И наград себе не просим / За колючий терн венца» [Князев 1933, 13].

Важнейшим героем творчества Князева в этот период становится коммунар, в образе которого отчетливо различимы донкихотские черты и который позволяет ему объединить в едином смысловом пространстве историческое прошлое (Парижскую коммуну 1871 г., тему дедов) и настоящее (коммунаров Петрограда 1918 г.). В стихотворении «Ты веришь поэту?» Князев вновь пишет о верности «высоким заветам» дедов и создает метафорический образ К.Н. Высоцкого – коммунара: «Судьбою дарован мне песьельный дар – / Ждала меня слава и деньги у бар, / Но дедову верен завету / (Он был коммунаром – Высоцкий, мой дед), / И славу, и деньги отринул поэт <...> / Товарищ, ты веришь поэту?» [Князев 1933, 9]. Коммунарам, их «крестному подвигу» и бессмертию (смерть – важнейший момент в истории Дон Кихота) посвящены самые известные стихи Князева революционных лет: «Песня коммуны», 1918; «Сын коммунара», 1919; «Бессмертное», 1919 и др. Свободное и жертвенное служение – так Князев определяет и собственную жизнь в этот период: «Не зовусь я коммунаром, / Принося вам песни в дар. / Принимайте так поэта, вверив вышку звонарю. / Без партийного билета / Вашим пламенем горю. / Но когда врагом заклятым / Будет залит наш пожар / Я бок-о-бок стану с братом / Бей! Я тоже коммунар!» [Последняя книга... 1933, 12].

Рождение нового мира для Князева напрямую связано с книгами. Книгой нового мира становится для него «Красное Евангелие» с его вестью о «Втором Царстве – на Земле». «Красное Евангелие» – это экстатические картины Апокалипсиса и смутно прозреваемого Апокатастасиса: «Это голод, отчаянье, мор и война / Чертят в небе свои письмена <...> Два мира борются смертельно <...> И пусть прольются крови реки, – / Они потопят старый мир» [Князев 1918, 18, 20, 57]. У поэта в этой картине гибели-рождения особая роль: «Я не Христос, а лишь Предтеча / Христа, грядущего в огне. / Крещу – огнем свободной песни» [Князев 1918, 36]. Его призыв обращен к каждому: «Очисти душу и – воскресни / Во имя Красного Христа» [Князев 1918, 36].

«Красное Евангелие» Князев создает в форме папирусного свитка, а не бумажной книги. Сам этот факт – не просто художественный прием, знак осведомленности поэта в истории книги, но и свидетельство особого отношения к прошлому в эпоху гибели старого мира, когда смерти противостоит бессмертие, воскресение и жизнь будущего века. При этом бессмертие Князев понимает прежде всего как бессмертие дедов, единство внуков и дедов: «Не нам дрожать над черной бездной / Воскреснет всяк, кто был убит – / Наш гордый шаг, наш шаг железный / В веках грядущих

прогремит. / И внук, ловя громов раскаты / И видя молний письма / Помянет, трепетом объятый / Бессмертных дедов имена!» [Князев 1918, 52]. Очевидно, что в художественном мире Князева в ряду бессмертных дедов рядом с поэтом стоят К.Н. Высоцкий, Дон Кихот и Христос.

Роман «Деды»: Дон Кихот побежденный

В романе «Деды» экзотический стих Князева первых лет революции сменяется реалистической прозой. В предисловии к роману критик и литературовед-марксист Г. Горбачев [Любимова, Розина] пишет: «... первая часть произведения Ивана Седых представляет не только художественную, но и историческую ценность как правдивый показ наиболее темных сторон капиталистически-крепостнического прошлого нашей страны» [Горбачев 1934, 8]. Г. Горбачев ставит произведение Князева в один ряд с романами Мамина-Сибиряка и подчеркивает, что «множество <...> ярких фигур ушедшей “обжирившейся и опивавшейся” России встает перед нами на страницах “Дедов”» [Горбачев 1934, 7].

В системе персонажей романа особую функцию выполняет князь Болеслав Казимирович Лещинский, ссыльный поляк, благодаря истории которого в произведении возникает семейный, польско-сибирский, автобиографический по характеру миф Князева о его дедах. Г. Горбачев, к сожалению, не отметил этот важнейший для романа сюжет, связанный с жизнью польских ссыльных в Сибири и на Урале.

Появление в творчестве Князева романа о дедах есть, очевидно, результат смещения его зрения с глобального – «Второго Царства – на Земле», к локальному, частному – к Сибири и Уралу, к истории своей семьи, собственному детству (один из героев романа – «вихрастый гимназистик» Егорушка Лаптев, внук князя Лещинского). В романе об отношении к дедам и отцам как к абсолютному нравственному камертону на местном диалекте сказано: «отцовщина и дедовщина <...> – обык, а обык – крепче и во много по нашим местам раз святее закона!» [Седых 1998, 101].

Роман «Деды» при всем его автобиографизме не является документальным, в истории князя Лещинского тесно переплелись реальность и вымысел. Сюжет Лещинского, «офицера повстанца, скрученного и выданного русским властям собственными своими крестьянами, <...> лишенного княжеского достоинства и всего своего громадного состояния» и сосланного «в маленький, захудаленький западносибирский городишко Кандалинск» [Седых 1998, 104] не совпадает с историей жизни Н.М. Высоцкого, его детей и внуков [Желтова 2020], но вместе с тем имеет к ним прямое отношение.

В Кандалинске Лещинский жил в «маленькой, полуслепенькой, покосившейся набок полуизбушке-полуземлянке», так что в «босом, в латаной рубахе без пояса и таких же латаных холщовых портках, бледном, взлохмаченном, обросшем волосами и бородой» человеку трудно было узнать блестящего князя Лещинского, говорившего «по-французски, как парижанин, и по-английски, как уроженец Лондона». При этом, как пи-

шет Князев, «живой жизни» Лещинский предпочитал «книги и музыку» [Седых 1998, 105]. В сущности, в образе Лещинского Князев возвращается к типу героев, трагических и комических одновременно, которых в 1900–1910-е гг. он называл бедняками, дураками и Дон Кихотами. Если ссыльный князь Лещинский – Дон Кихот, то он (по крайней мере в первой части романа) – Дон Кихот проигравший, побежденный, хотя и не сломленный.

Важным представляется тот факт, что в образе княгини Марии Сигизмундовны Князев создает героиню, являющуюся, по его словам, противоположностью Лещинскому, в отличие от которого она не прячется от жизни, а, наоборот, «с головой окунается в нее». В Кандалинске княгиня «перезнакомилась – с каждым по отдельности – со всеми членами польской колонии. Она перебивала – у каждой по отдельности – у всех польских женщин. Перецеловала всех ребятешек. Перетормошила их. Осыпала щедрыми подарками» [Седых 1998, 105, 106]. Она начала в городе постройку костела и сумела изменить к лучшему жизнь всей польской кандалинской колонии, влачившей до нее «жалкое полуголодное существование» [Седых 1998, 104]. Более того, войдя в круг местных богатых купцов и промышленников, Мария Сигизмундовна помогла князю стать одним из них.

Нельзя исключать того, что в образе княгини Лещинской с ее деятельной и благородной натурой, с ее способностью менять жизнь к лучшему нашли отражение воспоминания Князева о матери Марии Константиновне, о жизни тетки Людмилы Константиновны. Но очевидным представляется тот факт, что в 1930-е гг. Князев вновь, как и в начале своего творчества, стоял перед проблемой разлада реальности и высоких идей времени. Вторая часть «Дедов» осталась ненаписанной: идеи победили жизнь.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что тема дедов в ее художественном и биографическом аспектах является одной из доминант творчества Князева 1900–1930-х гг. Дедовские «высокие заветы», прошедшие сквозь «немую даль веков», оказываются для поэта константой человеческого в эпоху рождения и торжества идеи «Второго Царства – на Земле». Константой человеческого, с нашей точки зрения, становится для Князева – благодаря своей чрезвычайной многоликости – образ Дон Кихота, черты которого узнаются в таких разных его героях, как бедняк, дурак, коммунар, ссыльный князь, поэт – «Предтеча Христа, грядущего в огне». Каким бы ни предстал у Князева Дон Кихот: осмеянным (1900–1910), победителем (1918) или побежденным (1934) – сутью донкихотства остается высокое жертвенное служение идеалам, в том числе идеалам, возникшим благодаря книгам с их освобождающей и воскрешающей силой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд Ю.А. Дон Кихот на русской почве. Ч. 1–2. Нью-Йорк: Chalidze Publ., 1982–1984.
2. Багно В.Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб.: Наука, 2009. 228 с.
3. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
4. Горбачев Г. Предисловие // Седых И. Деда. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 5–8.
5. Дубенцов Б.Б. Эпизод из биографии В.В. Князева: Расставание с РКП(б) // Петербургский исторический журнал. 2021. № 3. С. 210–219.
6. Желтова О.В. Невольный сибиряк. Высоцкий Николай Матвеевич и его потомки. Н. Новгород: Дятловы горы, 2020. 84 с.
7. Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» № 1: [графический рисунок]. URL: https://library.utmn.ru/dl/Rare_book/Vysotsky/photo/Пуустr.k_роеме_Nekrasova1.pdf (дата обращения: 10.09.2023).
8. Князев В.В.: биографическая справка. URL: http://az.lib.ru/k/knjazew_w_w/text_1931_bio.shtml (дата обращения: 14.09.2023).
9. Князев В.В. Двунogie без перьев. Сатира и юмор. Библиотека «Сатирикона». СПб.: М.Г. Корнфельд, 1914. 238 с.
10. Князев В.В. Красное Евангелие. Свиток первый: А – АЧ. 2-е изд. Петроград: Издание Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов, 1918. 58 с.
11. Князев В.В. Последняя книга стихов: (1918–1930). Избранное. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. 162 с.
12. Князев В.В. Русь. Сборник избранных пословиц, присловов, поговорок и прибауток // Князев В.В., Плотников М.П. Русь: Избранное. Тюмень: СофтДизайн, 1998. С. 202–314.
13. Кушлина О.Б. Князев // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. С. 570–572.
14. Любимова М.Ю., Розина А.Я. Горбачев Георгий Ефимович // Сотрудники РНБ – деятели науки и культуры. Биографический словарь. URL: https://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=806 (дата обращения: 09.06.2024).
15. Полонский Л.В. Как погиб Василий Князев // Распятые / сост. З. Дичаров. Вып. II: Могилы без крестов. СПб.: Всемирное слово, 1994. С. 134–142.
16. Поэты «Сатирикона» / предисл. Г.Е. Рыклина; вступ. ст., биогр. справки, подготовка текста и примеч. Л.А. Евстигнеевой. М.; Л.: Советский писатель, 1966. 364 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
17. Рогачев В.А. Красная речь Василия Князева // Князев В.В., Плотников М.П. Русь. Избранное. Тюмень: СофтДизайн, 1998. С. 4–18.
18. Седых И. Деда // Князев В.В., Плотников М.П. Русь. Избранное. Тюмень: СофтДизайн, 1998. С. 83–200.
19. Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 330–348.
20. Унамуно Мигель де. Житие Дон Кихота и Санчо. СПб.: Наука, 2002. 396 с.

21. Чукумалдин Н.М. Записки о моей жизни / ред. С.Ф. Шарапов. М.: Типо-лит. А.В. Васильева и К°, 1902. 192 с.

22. Шошин В.А. Князев Василий Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. Т. 2. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 217–219.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dubentsov B.B. Epizod iz biografii V.V. Knyazeva: Rasstavaniye s RKP(b) [An Episode from V.V. Rnyazev's Biography: Parting from RCP(b)]. *Peterburgskiy istoricheskii zhurnal*, 2021, no. 3, pp. 210–219. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gorbachev G. Predisloviye [Preface]. Sedykh I. *Dedy* [The Grandfathers]. Leningrad, Izdatel'stvo pisateley v Leningrade Publ., 1934, pp. 5–8. (In Russian).

3. Kushlina O.B. Knyazev [Knyazev]. *Russkiye pisateli. 1800–1917: Biograficheskiy slovar'* [Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1992, pp. 570–572. (In Russian).

4. Polonskiy L.V. Kak pogib Vasiliy Knyazev [How Vasiliy Knyazev Perished]. Dicharov Z. (comp.). *Raspyatyie*. [The Crucified]. Issue II: *Mogily bez krestov* [Graves without Crosses]. St. Petersburg, Vsemirnoye slovo Publ., 1994, pp. 134–142. (In Russian).

5. Rogachev V.A. Krasnaya rech' Vasiliya Knyazeva [The Red Speech of Vasiliy Knyazev]. Knyazev V.V., Plotnikov M.P. *Rus' Izbrannoye* [Ancient Rus. Selected Works]. Tyumen, SoftDizayn Publ., 1998, pp. 4–18. (In Russian).

6. Shoshin V.A. Knyazev Vasiliy Vasil'yevich [Knyazev Vasily Vasilievich]. Skatov N.N. (ed.). *Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poety, drama-turgi: biobibliograficheskiy slovar'* [The Russian Literature of the 20th Century. Prose Writers, Poets, Playwrights: Biobibliographic Dictionary]: in 3 vols. Vol. 2. Moscow, OLMA-PRESS Invest Publ., 2005, pp. 217–219. (In Russian).

(Monographs)

7. Aykhenval'd Yu.A. *Don Kikhot na russkoy pochve* [Don Quixote on Russian Soil]. Part 1–2. New York, Chalidze Publ., 1982–1984. (In Russian).

8. Bagno V.E. “*Don Kikhot*” v Rossii i russkoye donkikhotstvo [“Don Quixote” in Russia and The Russian Quixoticism]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2009. 228 p. (In Russian).

9. Gasparov B.M. *Literaturnyye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka* [Literary Leitmotifs. Essays on the Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 304 p. (In Russian).

10. Zheltova O.V. *Nevol'nyy sibiryak* [The Unwilling Siberian]. Nizhny Novgorod, Dyatlovy Gory Publ., 2020. 84 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Lyubimova M.Yu., Rozina A.Ya. Gorbachev Georgiy Efimovich [Gorbachev Georgiy Efimovich]. *Sotrudniki RNB – deyateli nauki i kul'tury. Biograficheskiy slovar'*. [Employees of the National Library of Russia – Scientific and Cultural Public Figures. Biographical Dictionary]. Available at: https://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=806 (accessed: 09.06.2024). (In Russian).

Дворцова Наталья Петровна,

Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры философии, медиа и журналистики. Научные интересы: русская литература XX в.; книжная культура XVIII–XXI вв.

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

ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

Natal'ya P. Dvortsova,

Tyumen State University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Philosophy, Media and Journalism. Research interests: Russian literature of the 20th century; book culture of the 18–21st centuries.

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

ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

А.А. Николаева (Москва)

ЭВОЛЮЦИЯ ОТНОШЕНИЯ С.А. ЕСЕНИНА К ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ*

Аннотация

В статье комплексно проанализированы поэтические отклики С.А. Есенина 1914–1915 гг. на события Первой мировой войны (1914–1918) и осмысление ее итогов в поэме «Анна Снегина» (1925). Это позволило выявить отношение поэта к явлениям, свидетелем которых он был лично. В раннем творчестве освещены разные аспекты войны: конкретные исторические события в Европе («Галки», «Бельгия», «Греция», «Польша»), удаль русских воинов («Богатырский посвист», «Удалец»), горе матерей и невест («Молитва матери», «Узоры»), проводы рекрутов («По селу тропинкой кривенькой...»), жизнь и судьба деревни («Русь», «Край ты мой заброшенный...», «Занеслися залетною пташкой...», «Поминки»). Если первые поэтические отклики связаны с военными событиями, которые активно обсуждались в обществе и освещались в периодике, а также с верой в успех русской армии, то вскоре главным итогом участия России в Первой мировой войне для Есенина становится смерть воинов, что подчеркнуто мотивами оплакивания убитых, похорон и поминовения. В «Анне Снегиной» спустя семь лет после окончания войны Есенин отметил ее бессмысленность, которая выразилась, главным образом, в массовом убийстве простых людей. Еще один результат войны – появление «уродов и калек» – связан с личными впечатлениями Есенина, проходившего военную службу в составе команды санитаров Полевого Царкосельского военно-санитарного поезда № 143. Гуманистическая позиция поэта проявилась в восприятии войны как противоестественного человеческого природе явления.

Ключевые слова

С.А. Есенин; Первая мировая война; гуманизм; мотивы.

*Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–01239 «От факта к художественному образу – осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов – А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабея», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

**EVOLUTION OF S.A. ESEIN'S ATTITUDE
TO THE FIRST WORLD WAR****

Abstract

The article comprehensively analyzes S.A. Esenin's poetic responses of 1914–1915 on the events of the First World War (1914–1918) and comprehension of its results in the poem “Anna Snegina” (1925), created in the mature period of Esenin's creativity. This made it possible to reveal the poet's attitude to the events that he personally witnessed. Different aspects of the war are indicated in the early works: specific historical events in Europe (“Galki”, “Belgium”, “Greece”, “Poland”), the prowess of Russian soldiers (“Bogatyrsky Posvist”, “The Udalets”), the grief of mothers and brides (“The Mother's Prayer”, “The Patterns”), seeing off recruits (“Through the Village by the Crooked Path...”), the life and fate of the village (“Rus”, “You are My Abandoned Land...”, “Flies Like a Stray Bird...”, “Wake”). The first poetic responses are connected with military events that were actively discussed in society and covered in periodicals, as well as with the belief in the success of the Russian army. Soon the main result of Russia's participation in the First World War for Esenin became the death of soldiers, which is emphasized by the motives of mourning the dead, funerals and wakes. Seven years after the end of the war in “Anna Snegina” Esenin noted its senselessness, which was expressed mainly in the mass killings of ordinary people. Another result of the war is the appearance of “freaks and cripples”. It is associated with the personal impressions of Esenin, who served in the military as part of the orderlies team of the Field Tsarskoye Selo Military Sanitary Train No. 143. The humanistic position of the poet was manifested in the perception of war as a phenomenon unnatural to human nature.

Key words

S.A. Esenin; the First World War; humanism; motifs.

Первая мировая война (1914–1918) оказала огромное влияние на литературную жизнь России. Ее события не оставили равнодушными писателей и поэтов, многие из которых отправились на фронт; вызвали многочисленные отклики в художественной и публицистической литературе.

**The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Scientific Foundation No. 23–28–01239 “From the Fact to Artistic Image – Understanding of the First World War in the Work of Prose Writers and Poets – A.N. Tolstoy, N.S. Gumilyov, V.V. Mayakovsky, S.A. Esenin, I.E. Babel”, <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

С.А. Есенин – свидетель и участник Первой мировой войны – откликнулся на нее целым рядом произведений, написанных в 1914–1915 гг., до прохождения военной службы. 5 апреля 1916 г. Есенин был зачислен в Полевой Царскосельский военно-санитарный поезд № 143 Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны; с 27 апреля по 13 июня в составе поезда совершил две поездки к линии фронта, затем служил в лазарете в Царском Селе. 17 марта 1917 г. в связи с сокращением штата был направлен в распоряжение Воинской Комиссии при Государственной Думе, затем получил направление в школу прапорщиков и ушел из армии [Летопись 2003–2018, I, 344, 354–365, 368–373, 378–379; Летопись 2003–2018, II, 31–32]. В 1925 г. поэт вновь обратился к итогам войны в поэме «Анна Снегина». Осмысление Есениным военных событий в разные периоды его творчества – предмет настоящего исследования.

19 июля 1914 г., когда Германия объявила войну Российской империи, Есенин находился в Ялте. Его впечатления отражены в письмах отцу в Москву. Накануне поэт отплыл на пароходе из Севастополя, а трудностях пути написал по прибытии в Ялту: «Когда вышли из Севастополя, в нас хотели стрелять из миноносца. Все вышло по недоразумению. Наш капитан не ответил на три сигнальные выстрела. Был ветер, на море волны, и не было слышно» [цит. по: Летопись 2003–2018, I, 190]. В начале августа 1914 г. сообщил о сложностях: «Остаться в Ялте опасно, все бегут. Вследствие объявленного военного положения в Севастополе тут жить нельзя. Я бы и сейчас уехал, да нельзя. Все приостановлено. Теперь найму автомобиль до Симферополя со своими товарищами и поедем в Москву. Дела очень плохи. Никуда нельзя съездить» [цит. по: Летопись 2003–2018, I, 190–191]. Согласно воспоминаниям гражданской супруги поэта А.Р. Изрядновой, Есенин неоднократно писал ей из Ялты письма «одно другого грознее» о том, что ему не на что жить: «Пошла к его отцу просить, чтобы вынул его, отец не замедлил послать ему денег...» [Изряднова 1986, 144] (письма Есенина неизвестны; информация о них содержится в воспоминаниях А.Р. Изрядновой [Изряднова 1986]).

Вернувшись в Москву в августе 1914 г., Есенин создал произведения, посвященные Первой мировой войне. Ранние творческие отклики поэта отразили разные аспекты военных событий. Ряд произведений связан с конкретными историческими событиями, происходившими в Европе. Предположительно в сентябре Есенин написал поэму «Галки» (текст не сохранился). По свидетельству Г.Д. Деева-Хомяковского, в «небольшой поэме» автор «отобразил ярко поражение наших войск, бегущих из Пруссии, и плач жен по убитым. <...> Сданная в печать <в журнал “Друг народа”> его поэма “Галки” была конфискована еще в наборе» [Деев-Хомяковский 1986, 149]. Дата и причина цензурного запрещения произведения не установлена, но известно, что Есенин неоднократно предпринимал попытки его издания [Шубникова-Гусева 2019, 53]. Содержательный аспект поэмы связан с поражением русской армии в Пруссии. Интервенция на территорию противника в Восточную Пруссию началась 4 (17) августа 1914 г. и стала серьезным ударом для него, тем более что после пересечения

границы русские войска провели две успешных битвы: 4 (17) августа при Сталлупонене (Шталлупонене), 7 (20) августа – Гумбиннен-Гольдапское сражение. Однако 25 августа немецкие войска начали наступление против русских, и в результате Восточно-Прусская операция завершилась крупным поражением отечественной армии спустя почти месяц после начала 2 (15) сентября 1914 г.

Печальный опыт русской армии привлек внимание Есенина. В поэме, очевидно, автор следовал традиции «Слова о полку Игореве», о чем свидетельствует переключка сюжета (поражение и бегство русских войск), эпизода (плач жен соотносится с плачем Ярославны) и заглавного образа («Боян, по мнению автора “С<лова...”», сравнил бы рус<ских> князей не с соколами, преследующими птиц, а сравнил бы князей вместе с их полками со стадами галок, бегущих, на свою погибель, к Дону Великому. <...> Данное отрицательное сравнение (не соколы, – галки) особенно удачно по отношению к полкам Игоря, которые, подобно галкам, были окружены половцами и разбиты» [Соколова 1995, 19]).

Другие события в Европе поэт отразил в созданных до конца 1914 г. стихотворениях «Бельгия», «Польша» и «Греция», свидетельствующих о высокой гражданской позиции автора. По мнению И.Ф. Герасимовой, анализ этих произведений «позволяет воспринимать их как целостное идейно-художественное триединство, как *триптих*» [Герасимова 2009, 87]. В стихотворении «Бельгия» отмечена немецкая оккупация страны и трагедия бельгийского народа, который одним из первых подвергся натиску германской армии. Безусловно, Есенину были известны многочисленные литературные отклики на происходящее в стране (А.А. Блока, З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсова, Л.Н. Андреева и др. [Герасимова 2010]). Важно отметить иное отношение автора к поражению: если в «Галках» было описано бегство армии, ее невозможность противостоять более сильному противнику, то в «Бельгии» поэт, констатируя разгром страны, подчеркнул ее духовное величие и героизм – сохранявшая нейтралитет страна, проведя в двухдневный срок мобилизацию, оказала серьезное сопротивление интервентам: «Побеждена, но не рабыня, / Стоишь ты гордо без доспех» [Есенин 1995–2001, IV, 74]. Героический пафос присущ и двум сонетам «Греция» и «Польша». В первом из них звучит призыв к Греции определить свою позицию в начавшейся войне, так как многие европейские страны, в том числе упоминаемая в сонете Сербия, к тому времени активно участвовали в боевых действиях (только 29 июля 1917 г. Греция выступила на стороне Антанты); во втором – вера в скорое освобождение от оккупации Царства Польского, входившего в состав Российской империи: «Пускай горят родных краев опушки, / Но слышен звон побед к молебствию костела» [Есенин 1995–2001, IV, 97]. Все стихотворения отличаются обращением к славной истории стран, их культурному достоянию и убежденностью в скором и справедливом возмездии.

В произведениях о Первой мировой войне отражена также вера в успех русской армии, что передано с помощью мотива молодецкой удали и обращения к фольклорной традиции. Поэт признавался: «Резкое различие

со многими петербургскими поэтами в ту эпоху сказалось в том, что они поддались воинствующему патриотизму, а я, при всей своей любви к рязанским полям и к своим соотечественникам, всегда резко относился к империалистической войне и к воинствующему патриотизму. Этот патриотизм мне органически совершенно чужд. У меня даже были неприятности из-за того, что я не пишу патриотических стихов на тему “гром победы раздавайся”, но поэт может писать только о том, с чем он органически связан» [Розанов 1986, 443]. Эта тема звучит в маленькой поэме «Русь» (1914): «мирные пахари» сопоставляются с фольклорными героями («Вот где, Русь, твои добрые молодцы, / Вся опора в годину невзгод» [Есенин 1995–2001, II, 19]). Наиболее ярко она проявляется в стихотворениях «Богатырский посвист» (<1914>) и «Удалец» (<1914–1915>), где отсутствуют антивоенные мотивы или призывы к победе. В основе «Богатырского посвиста» – ориентация на богатырский эпос и былинную традицию; при этом сюжет отражает и современные реалии: русский мужик насвистывает песню, и мощь его свиста, от которой дрожат столетние дубы, пугает немцев, враг в страхе бежит. Таким образом, победу над врагом определяет внутренняя сила, присущая русскому человеку. Финал стихотворения, где отмечена победа русских войск, может быть связан с реальными успехами русской армии [Скороходов 2014, 168], когда в ходе Варшавско-Ивангородской операции русские войска отразили удар противника и перешли в контрнаступление. «Удалец», написанный от лица новобранца, тематически связан с народными рекрутскими песнями о проходах в армию, в стихотворении использована соответствующая фольклору лексика и архаизмы, ритм и использование междометий отсылают к частушечной традиции. Поэт передает воодушевленно-приподнятое состояние новобранца, скрывающего страх перед неизвестностью, показывает его удаль и мужество.

О большой силе народа Есенин писал и в маленькой поэме «Марфа Посадница» (1914): «На войну он <Есенин> отозвался “Марфой Посадницей” – первой революционной поэмой о внутренней силе народной, написанной еще в те дни (сентябрь 1914 года), когда почти все наши большие поэты – исключений мало! – восторженно воспевали внешнюю силу государственную» [Иванов-Разумник 1918, 2]. Отметим и героя маленькой поэмы «Ус» (1914), также посвященной событиям русской истории, который принимает решение уйти из дома, чтобы освободить родной край: «Соберу я Дон, вскручу вихорь, / Полоноу царя, сниму лихо» [Есенин 1995–2001, II, 22]. Еще один герой-защитник – Егорий – появляется в это же время в одноименном произведении, где вновь звучит призыв встать на защиту родины.

Таким образом, уже в первые месяцы войны прослеживается изменение отношения поэта к ее событиям, связанное с реальными историческими фактами: признание поражения отечественной армии сменяется верой в ее скорый успех. Поэт верит в мужество русского воина, восторгается героическим сопротивлением европейских государств.

Вместе с этим в творчестве Есенина второй половины 1914 г. воссозданы реалии военного времени в деревне. В стихотворении «Край ты мой

заброшенный...» (1914) поэт отметил обездоленность («сенокос некошешный») и вымирание деревни, где осталось всего пять изб. Особо Есенин пишет о проводах рекрутов. В «Руси» проводы новобранцев представлены с помощью характерных деталей: «Повестили под окнами сотские / Ополченцам идти на войну. <...> // Собирались мирные пахари / Без печали, без жалоб и слез, / Клади в сумочки пышки на сахаре / И пихали на кряжистый воз» [Есенин 1995–2001, II, 18–19]. В стихотворении подчеркнуто смирение крестьян перед своей участью. Целиком рекрутской теме посвящено стихотворение «По селу тропинкой кривенькой...» (1914). Поэт, в отличие от современников, М.И. Цветаевой («Белое солнце и низкие, низкие тучи...», 1916) и др.), не рассказывал о проводах новобранцев в трагическом ключе. Напротив, он описывал веселый пляс, улыбки стариков и заигрывание рекрутов с «лукавыми девчоночками»; особо подчеркивал исполнение песен: «Рекрута ходили с ливенкой / <...> // Распевали про любимые / Да последние деньки» [Есенин 1995–2001, I, 48]. Стихотворение отразило личные впечатления поэта: известно, что Есенин участвовал в проводах рекрутов, играл на ливенке. В письме секретарю редакции «Нового журнала для всех» А.А. Добровольскому (11 мая 1915 г.) он описал следующий эпизод: «Каждый день хожу в луга и в яр и играю в ливенку. На днях меня побили здорово. <...> Сложил я, знаешь, на старосту прибаску охальную, да один ночью шел и гузынил ее. Сгребли меня сотские и ну волочить. <...> Ливенку мою расшибли. Ну, теперь держись. Рекрута все за меня, а мужики нас боятся» [Есенин 1995–2001, VI, 69]. Об этом же случае поэт сообщил С.М. Городецкому (письмо Есенина неизвестно, сохранился ответ на него: «Очень я смеялся, как ты с ливенкой набуянил» [Сергей Есенин в стихах и жизни 1995, 200]). Когда поэта призывали на военную службу, по свидетельству односельчанина, «в деревне устроили <...> проводы. Гульнули мы тогда напоследок крепко. Понятно, не с радости, а с большого горя. Война к этому времени унесла из константиновских семей уже не одного кормильца. Был вместе с нами и Есенин. Он хорошо передал наше настроение в стихотворении “По селу тропинкой кривенькой...”» [Калинкин 1975, 98–99]. В повести «Яр» (<1916>) Есенин приводит канавушку военного времени, исполняемую под ливенку: «Милый в ливенку играет, / Сам на ливенку глядит, / А на ливенке написано: / В солдатухи итить» [Есенин 1995–2001, V, 74]; в Константинове записывает прибаску: «Погуляйте, ратнички, / Вам последни празднички. / Лошади запряжены, / Сундуки улажены» [Есенин 1995–2001, VII (2), 324]. Мотивы проводов война и связанного с ним плача матерей звучат также в стихотворении «Удалец», маленьких поэмах «Ус» и «Марфа Посадница».

В то же время в творчестве поэта звучат иные мотивы – гибели родного человека, плача по погибшему, связанные с судьбой русской женщины, которые отразились в стихотворениях «Молитва матери» и «Узоры». Здесь трагические события переданы через личное горе – печаль матери и невесты, потерявших на войне сына и жениха. В обоих произведениях подчеркнут героизм воинов, павших смертью храбрых.

В 1915 г. Есенин в творчестве не обращался к военной теме напрямую, но в некоторых произведениях присутствуют мотивы, связанные с военными событиями. Итогом войны для поэта становится массовая гибель воинов, поэтому в лирике становятся ведущими мотивы оплакивания убитых, похорон и поминовения. В стихотворении «Поминки» (<1915>) отражены приметы идущей войны: плач женщин по молодым людям, отсутствие упоминания мужчин на поминках, отпевание сразу нескольких покойников; здесь возникает мотив сиротства [Скороходов 2014, 324–325]. В стихотворении «Занеслися залетною пташкой...», тематически связанном с произведениями 1914 г. (проводы рекрутов; ожидание вестей от родных; оплакивание убитых), развиваются мотивы, звучавшие ранее: «Занеслися залетною пташкой / Панихидные вести к нам. / Родина, черная монашка, / Читает псалмы по сынам» [Есенин 1995–2001, IV, 116]. Если в «Руси» мотив ожидания разрешается получением новостей об успехах родных, подчеркнуто обилие писем с фронта, то теперь все вести в селе одинаковые – «панихидные». Эпитет подчеркивает ведущие для произведения сопряженные мотивы – панихиды и смерти. Мотив молитвы за погибшего сына, связанный с частным горем («Молитва матери»), приобретает обобщенный характер: в рассматриваемом стихотворении усилен мотив поминовения, а в образе матери предстает родина. В стихотворении «Корова» философское звучание приобретает тема смерти телка и материнского горя, возможно, навеянная военными событиями. О народном страдании Есенин также пишет в маленькой поэме «Микола», в которой Господь обращается к святому: «Обойди ты русский край. // Защити там в черных бедах / Скорбью вытерзаный люд. / Помолись с ним о победах / И за нищий их уют» [Есенин 1995–2001, II, 14]. По мысли П.Ф. Юшина, «в незначительной, и казалось бы затерянной среди других, строке поэт именем бога благословлял войну и ратовал за победу русского оружия» [Юшин 1969, 138]. Мотив молитвы здесь приобретает иное звучание, отражает веру в победу.

К осмыслению Первой мировой войны Есенин вернулся в зрелом творчестве – в поэме «Анна Снегина» (1925), события которой начинаются в 1917 г. Повествование ведется от лица поэта Сергея, имеющего автобиографические черты. Рассказчик дезертирует из армии, где он, в отличие от Есенина, принимал участие в боевых действиях. О дезертирстве из армии Временного правительства поэт упоминал в автобиографии 1923 г.: «В революцию покинул самовольно армию Керенского и, проживая дезертиром, работал с эсерами...» [Есенин 1995–2001, VII (1), 13]. Объяснение этого поступка в произведении отражает гуманистический взгляд поэта на войну: «Стрелял я мне близкое тело / И грудью на брата лез. / <...> / И, твердо протискиваясь с пушками, / Решил лишь в стихах воевать» [Есенин 1995–2001, III, 160]. Такая позиция сформировалась у Есенина, свидетеля военных и революционных событий, ранее, в маленькой поэме «Кобыльи корабли» (1919), где он провозгласил: «Буду петь, буду петь, буду петь! / Не обижу ни козы, ни зайца» [Есенин 1995–2001, II, 80].

Вместе с тем в поэме прослеживается и антигуманный взгляд, отражающий социальное неравенство. Неоднократно противопоставлена безопас-

ная жизнь в тылу людей, обладающих значительным состоянием («И ту же сермяжную рать / Прохвосты и дармоеды / Сгоняли на фронт умирать» [Есенин 1995–2001, III, 161]), и подчинение приказам власти простого народа, не желающего воевать (характеристика призванных на службу в «Руси» выражает отношение крестьянства к войне – «мирные пахари»). В ранних поэтических откликах на войну были заявлены причины, побудившие героев к участию в войне: это «беда опасная», о которой узнает мужик в «Богатырском посвисте», или желание молодца («Удалец») показать свою силу и ухарство. Обращаясь в «Анне Снегиной» к описанию событий уже завершившейся войны, Есенин приходит к выводу о ее бессмысленности, отмечает массовую гибель людей. Герой поэмы воюет не ради защиты родины, а «за чей-то чужой интерес», постепенно приходит к осознанию, что он «игрушка, / В тылу же купцы да знать» [Есенин 1995–2001, III, 160]. Заинтересованность власти в продолжении войны подчеркнута использованием лозунгов Временного правительства: «Война “до конца”, “до победы”» [Есенин 1995–2001, III, 161]. Бессмысленность военных действий видят и крестьяне, не случайно у мужиков возникает вопрос к герою: «Кричат нам, / Что землю не троньте, / Еще не настал, мол, миг. / За что же тогда на фронте / Мы губим себя и других?» [Есенин 1995–2001, III, 169].

В поэме, как и в ранних произведениях, звучит мотив смерти воинов: «И сколько зарыто в ямах. / И сколько заруют еще» [Есенин 1995–2001, III, 165], но теперь он затрагивает и жизнь помещиков: Анна Снегина потеряла на войне мужа. С ним также связан и мотив плача по погибшему, и тема женской судьбы без кормильца: «Рыдай не рыдай – не помога... / Теперь он холодный труп...» [Есенин 1995–2001, III, 175]. Но еще более явно в поэме обозначен другой итог участия в военных действиях – нанесение увечий людям, превращение их в калек. Очевидно, что эта тема связана с личными впечатлениями Есенина, служившего санитаром. Известно, что во время поездки к линии фронта поэт неоднократно участвовал в погрузке и выгрузке раненых [см., например: Николаева 2020, 189–190]. Важны воспоминания Е.А. Есениной: «В армии он ездил на фронт с санитарным поездом, и его обязанностью было записывать имена и фамилии раненых. Много тяжелых и смешных случаев с ранеными рассказывал он. Ему приходилось бывать и в операционной. Он говорил об операции одного офицера, которому отнимали обе ноги. Сергей рассказывал, что это был красивый и совсем молодой офицер. Под наркозом он пел “Дремлют плакучие ивы”. Проснулся он калекой...» [Есенина 1986, 42]. В черновом автографе, возможно, отражены вспоминая поэта о службе, герой радуется усадебному пейзажу: «О вишни, мои вы вишни! / Я так вам безумно рад, / Что здесь хоть немного неслышней / Рыданий и стонов солдат» [Есенин 1995–2001, III, 407–408]. Видя красоту природы и осознавая человека ее неотъемлемой частью, рассказчик отмечает противостественность войны и связанного с ней физического уродства: «Как прекрасна / Земля / И на ней человек. / И сколько с войной несчастных / Уродов теперь и калек» [Есенин 1995–2001, III, 165]. В черновике встречается еще один момент, подчеркивающий тему насилия над человеком, – в разговоре с героем мужики интересовались: «За что же

тогда на фронте / Калечат и мучают нас?» [Есенин 1995–2001, III, 410]. В итоговом варианте развивается мотив смерти на войне. Есенин показывает также жизнь изувеченных людей после возвращения с фронта: «...какая-то мразь / Бросает солдату-калеке / Пятак или гривенник в грязь» [Есенин 1995–2001, III, 165], – сопрягая таким образом мотивы уродства и власти.

Итак, отозвавшись на события Первой мировой войны в раннем творчестве, Есенин представил панорамный взгляд на происходящее: его внимание привлекли исторические факты, психология участников военных действий и их близких, изменение жизни в деревне. Но уже в 1915 г. поэт отметил ее главный итог – массовую гибель простых людей. Спустя значительное время после окончания войны эта мысль вновь возникла в поэме «Анна Снегина». Есенин подчеркнул бессмысленность и жестокость войны, ведущие к противоестественным человеческой природе убийствам, нанесению увечий. В этом выразилась гуманистическая позиция поэта и отразился его личный опыт военной службы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова И.Ф. В начале Первой мировой войны (стихотворение С. Есенина «Бельгия» в контексте русской лирики 1914 года) // Проблемы научной биографии С.А. Есенина. М. – Константиново – Рязань: Пресса, 2010. С. 190–204.
2. Герасимова И.Ф. Триптих С. Есенина «Бельгия», «Греция», «Польша» в контексте русской поэзии периода Первой мировой войны // Современное есениноведение. 2009. № 10. С. 79–87.
3. Деев-Хомяковский Г.Д. Правда о Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 147–150.
4. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995–2001.
5. Есенина Е.А. В Константинове // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 28–54.
6. Иванов-Разумник Р.В. Поэты и революция // Скифы: Сб. 2-й. [СПб]: Скифы, 1918. С. 1–5.
7. Изряднова А.Р. Воспоминания // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 144–146.
8. Калинин Н.П. В одном классе // Воспоминания о Сергее Есенине. М.: Московский рабочий, 1975. С. 97–99.
9. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. (7 кн.). М.: ИМЛИ РАН, 2003–2018.
10. Николаева А.А. Новоселицы (Новоселица) // Есенинская энциклопедия. 1895–1925. Вып. 1. Памятные места и литературная география. Константиново: Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, 2020. С. 189–190.
11. Розанов И.Н. Воспоминания о Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 428–444.

12. Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма, документы. М.: Республика, 1995. 607 с.
13. Скороходов М.В. Сергей Есенин: истоки творчества (вопросы научной биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2014. 383 с.
14. Соколова Л.В. Сокол // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 18–21.
15. Шубникова-Гусева Н.И. Утраченные и найденные поэмы, пьесы и драма С.А. Есенина (справочные статьи для «Есенинской энциклопедии») // Современное есениноведение. 2019. № 1 (48). С. 52–54.
16. Юшин П.Ф. Сергей Есенин: Идеино-творческая эволюция. М.: Издательство Московского университета, 1969. 479 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gerasimova I.F. Triptikh S. Esenina “Bel’giya”, “Gretsiya”, “Pol’sha” v kontekste russkoy poezii perioda Pervoy mirovoy voyny [Triptych by S. Esenin “Belgium”, “Greece”, “Poland” in the Context of Russian Poetry During the First World War]. *Sovremennoye eseninovedeniye*, 2009, no. 10, pp. 79–87. (In Russian).
2. Shubnikova-Guseva N.I. Utrachennyye i nenaydennyye poemy, p’yesy i drama S.A. Esenina (spravochnyye stat’i dlya “Eseninskoy entsiklopedii”) [Lost and Unfound Poems, Plays and Drama by S.A. Esenin (Reference Entries for “The Esenin Encyclopedia”)]. *Sovremennoye eseninovedeniye*, 2019, no. 1 (48), pp. 52–54. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gerasimova I.F. V nachale Pervoy mirovoy voyny (stikhotvoreniye S. Esenina “Bel’giya” v kontekste russkoy liriki 1914 goda) [At the Beginning of the First World War (S. Esenin’s Poem “Belgium” in the Context of Russian Lyrics of 1914)]. *Problemy nauchnoy biografii S.A. Esenina* [Problems of the Scientific Biography of S.A. Esenin]. Moscow – Konstantinovo – Ryazan’, Pressa Publ., 2010, pp. 190–204. (In Russian).
4. Deyev-Khomyakovskiy G.D. Pravda o Esenine [The Truth about Esenin]. *S.A. Esenin v vospominaniyakh sovremennikov* [S.A. Esenin in the Memories of Contemporaries]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 147–150. (In Russian).
5. Esenina E.A. V Konstantinove [In Konstantinovo]. *S.A. Esenin v vospominaniyakh sovremennikov* [S.A. Esenin in the Memories of Contemporaries]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 28–54. (In Russian).
6. Ivanov-Razumnik R.V. Poety i revolyutsiya [Poets and Revolution]. *Skify. Sb. 2-y* [Scythians. Collection 2nd]. St. Petersburg, Skify Publ., 1918, pp. 1–5. (In Russian).
7. Izryadnova A.R. Vospominaniya [Memories]. *S.A. Esenin v vospominaniyakh sovremennikov* [S.A. Esenin in the Memories of Contemporaries]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 144–146. (In Russian).
8. Kalinkin N.P. V odnom klasse [In One Class]. *Vospominaniya o Sergeye Esenine* [Memories about Sergey Esenin]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1975, pp. 97–99. (In Russian).

9. Nikolayeva A.A. Novoselitsy (Novoselitsa) [Novoselitsy (Novoselitsa)]. *Eseninskaya entsiklopediya. 1895–1925. Vyp. 1. Pamyatnyye mesta i literaturnaya geografiya* [The Esenin Encyclopedia. 1895–1925. Edition 1. Memorable Places and Literary Geography]. Konstantinovo, S.A. Esenin State Reserve Museum Publ., 2020, pp. 189–190. (In Russian).

10. Rozanov I.N. Vospominaniya o Sergeye Esenine [Memories about Sergey Esenin]. *S.A. Esenin v vospominaniyakh sovremennikov* [S.A. Esenin in the Memories of Contemporaries]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 428–444. (In Russian).

11. Sokolova L.V. Sokol [Falcon]. *Entsiklopediya “Slova o polku Igoreve”* [Encyclopedia of “The Tale of Igor’s Campaign”]. Vol. 5. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1995, pp. 18–21. (In Russian).

(Monographs)

12. Skorokhodov M.V. *Sergey Esenin: istoki tvorchestva (voprosy nauchnoy biografii)* [Sergey Esenin: the Origins of Creativity (Questions of Scientific Biography)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014. 383 p. (In Russian).

13. Yushin P.F. *Sergey Esenin: Ideyno-tvorcheskaya evolyutsiya* [Sergey Esenin: Ideological and Creative Evolution]. Moscow, Moscow university Publ., 1969. 479 p. (In Russian).

Николаева Алла Александровна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, ученый секретарь Есенинской группы. Научные интересы: русская литература, драматургия, театр, модернизм, текстология, поэтика.

E-mail: allanikolaeva27@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4323-5868

Alla A. Nikolaeva,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher, Scientific Secretary of the Esenin Group. Research interests: Russian literature, drama, theatre, modernism, textology, poetics.

E-mail: allanikolaeva27@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4323-5868

Л.Г. Кухней (Москва)

К ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ МАНДЕЛЬШТАМА И ЦВЕТАЕВОЙ: ОТ ДИАЛОГА ПОЭТОВ – К ДИАЛОГУ ТЕКСТОВ

Аннотация

В настоящей статье адресованные друг другу стихотворения Марины Цветаевой и Осипа Мандельштама рассматриваются как единый диалогический комплекс, пронизанный родственной топикой и общими нарративными элементами. Специфика этого диалога в его «сокрытости», энигматичности. В ходе анализа раскрывается механизм смыслопорождения – в контексте лирической адресованности (в присутствии Другого). Показывается, что посвященные друг другу тексты поэтов содержат – помимо лично-биографических – поэтологические и историософские подтексты, выявляемые на культурно-ассоциативном, интертекстуальном и фоносемантическом уровнях. В статье проанализированы общие топосные, хронотопические и мотивно-фабульные паттерны, которые приводят к формированию общего для Цветаевой и Мандельштама двойного образно-сюжетного кода. Так, Цветаева в несобранном цикле посвящений Мандельштаму создает авторский вариант мифа о Поэте, который, проецируясь на реальный образ адресата, одновременно проецируется и на героя Смутного времени – Лжедмитрия. В «московских» посвящениях Мандельштаму, вступая в диалог – не столько с Цветаевой, сколько с ее адресованными ему текстами, подхватывает исторические ассоциации, присутствующие в цветаевских подтекстах, и блестяще их воплощает. При этом неназванное имя Цветаевой становится тайным посвятельным индексом и одновременно шифровальным ключом к сюжету, разыгрываемому одновременно в настоящем и далеком прошлом. Мандельштам выдвигает свою версию событий Смутного времени и предчувствует возможность их повторения в будущем. Имя Цветаевой, по мысли автора статьи, закодировано и в поэтической семантике и фонетике крымского стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», что дает основание увидеть в нем еще одну скрытую адресацию Цветаевой. В заключении статьи показано, что лирическая коммуникация поэтов не ограничилась атрибутированными посвящениями: она продолжилась и после их расставания, но это была уже не переключка «двух голосов», а интертекстуальное эхо текстов.

Ключевые слова

Цветаева; Мандельштам; имплицитный диалог; посвящение; автор и адресат; косвенная коммуникация; подтекст.

L.G. Kikhney (Moscow)

**TO THE LYRICAL COMMUNICATION OF MANDELSHTAM
AND TSVETAEVA: FROM THE DIALOGUE OF POETS
TO THE DIALOGUE OF TEXTS**

Abstract

In this article, the poems of Marina Tsvetaeva and Osip Mandelshtam addressed to each other are considered as a single dialogical complex, permeated with related topics and common narrative elements. The specificity of this dialogue lies in its “concealment” and enigmatism. In the course of the analysis, the mechanism of meaning generation is revealed – in the context of lyrical addressing (in the presence of Another). It is shown that the texts of the poets dedicated to each other contain, in addition to personally biographical, poetological and historiosophical subtexts revealed at the cultural-associative, intertextual and phonosemantic levels. The article analyzes the common topological, chronotopic and motif-plot patterns that lead to the formation of a double figurative plot code common to both Tsvetaeva and Mandelshtam. So, Tsvetaeva, in an unassembled cycle of dedications to Mandelshtam, creates an author’s version of the myth of the Poet, which, projecting onto the real image of the addressee, is simultaneously projected onto the hero of the Time of Troubles – False Dmitry. In the “Moscow” dedications, Mandelshtam, entering into a dialogue – not so much with Tsvetaeva as with her texts addressed to him, picks up the historical associations present in Tsvetaeva’s subtexts, and brilliantly embodies them. At the same time, Tsvetaeva’s unnamed name becomes a secret dedicatory index and at the same time a cipher key to the plot, played out simultaneously in the present and the distant past. Mandelshtam puts forward his version of the events of the Time of Troubles and anticipates the possibility of their repetition in the future. Tsvetaeva’s name, according to the author of the article, is encoded in the poetic semantics and phonetics of Mandelshtam’s Crimean poem “Insomnia. Homer. Tight sails...”, which gives reason to see in it another hidden address by Tsvetaeva. The conclusion of the article shows that the lyrical communication of the poets was not limited to attributed dedications: it continued after their separation, but it was no longer a roll call of “two voices”, but an intertextual echo of the texts.

Key words

Tsvetaeva; Mandelshtam; implicit dialogue; dedication; author and addressee; indirect communication; subtext.

Начнем с того, что эксплицитного диалога, то есть открытого, демаскированного обмена посланиями с полноименными или инициальными посвятительными индексами (как это было принято, например, у романтиков и символистов (см.: [Кихней, Ламзина 2022, 38–56]) у Мандельштама и Цветаевой не было. Известны и достаточно обстоятельно прокомментированы встречи и стихотворные посвящения 1916 г., отражающие

романтические отношения поэтов [Саакянц 1986, 88–101; Швейцер 1988, 155–176; Витт 1997, 24–48; Гаспаров 2001, 628–629; Кудрова 2002, 141–146, Мец 2009, 553–556, 682–683].

Перу Цветаевой принадлежат по крайней мере семь стихотворений, посвященных Мандельштаму (см.: [Саакянц, Мнухина 1994, 600], а именно: «Никто ничего не отнял...», «Собирая любимых в путь...», «Ты запрокидываешь голову...», «Откуда такая нежность?..», «Разлетелось в серебряные дребезги...», «Гибель от женщины – вот знак...», «Приключилась с ним странная хворь...».

В «Истории одного посвящения» сама Цветаева вспоминала «о чудесных днях с февраля по июнь 1916», когда она Мандельштаму «дарила Москву» [Цветаева 1994–1995, IV, 156]. В ее цикле стихов о Москве есть два стихотворения («Из рук моих – нерукотворный град...» и «Мимо ночных башен...»), в которых поэтесса прямо обращается к Мандельштаму, хотя и не называет его по имени.

Первая специфическая черта этих посвящений в том, что Цветаева, обращаясь к возлюбленному, помнит, что он – ее собрат по поэтическому цеху. Более того, она одним росчерком пера показывает разницу их поэтик, отличие его неоклассицистической манеры, от ее стихийного неоромантического стиля:

...Что вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих!
[Цветаева 1994–1995, I, 252].

Примечательно, что и через двадцать лет поэтесса в эссе «Поэт-альпинист» подкрепит классицистическую генеалогию Мандельштама – утверждением, что на его поэзии лежит «след десницы» Державина [Цветаева 1994–1995, V, 440].

Вторая важная особенность цветаевских посвящений нам видится в ипостазировании образа адресата. С одной стороны, этот образ узнаваем, биографичен, вписан в февральско-мартовскую Москву 1916 г. (ср.: «Какого спутника веселого / Прислал мне нынешний февраль» [Цветаева 1994–1995, I, 253]). С другой стороны, в посвящениях отразилась одна из первых попыток Цветаевой запечатлеть архетипические черты *поэта вообще*.

Посвящения изобилуют узнаваемыми деталями мандельштамовского портрета. Ср.: «Ты запрокидываешь голову...», «Чьи руки бережные не жили / Твои ресницы...», «Не первые – эти кудри / Разглаживаю...», «Ах, запрокинута твоя голова, / Полузакрыты глаза...» [Цветаева 1994–1995, I, 253, 254, 259].

Те же особенности облика молодого Мандельштама отмечали современники. Так, Ахматова в «Листках из дневника» запечатлевает его «высоко закинутую голову» и «ресницы в полщеки» [Ахматова 2005, 100]. С. Маковский также упоминает об «откинутой назад» голове, а еще о «мелко-мелко вьющихся» «пушистых рыжеватых» волосах и «птичьей» подпрыгивающей походке [Маковский 1991, 188]. Птичьи сравнения

возникают и у Анастасии Цветаевой. «Горбатость носа, – пишет она, – давала ему что-то орлиное. И была в нем грация принца в изгнании. И была жалобность брошенного птенца» [Цветаева 1984, 557].

Птичьи ассоциации присутствуют и в цветаевских посвящениях. Они становятся орудийными средствами воплощения в живом облике адресата авторского мифа о Поэте как существе не земной, а, скорее, *небесной, серафической* породы. Ср.: «Лети, молодой орел», «Серафим! – Орленок!», «Лебеденок! Хорошо ли тебе лететь?». Заметим попутно, что эта ассоциативная парадигма будет продолжена и доведена до «ангельского» чина в «Стихах к Блоку».

Таким образом, ипостазирование адресата связано с попыткой определения сущности такого явления, как *поэт*, которая, на наш взгляд, впервые предпринимается именно в этих стихах, а далее продолжится в циклах посланий Блоку и Ахматовой, Маяковскому, отражающих разные грани и духовные измерения *поэта*, и завершится в «Стихах к Пушкину».

Для Цветаевой Поэт по своему величию – царствен, по своей сути – бунтарь, смутьян. Поэтом его судьба – в цветаевской онтологии – всегда трагична. Царственность адресата (несомненно, восходящая к пушкинскому: «Ты – царь») в адресациях к Мандельштаму изначально спрятана в подтекст, трагические же ноты обнаруживаются практически сразу. В первом же обращенном к Мандельштаму стихотворении «Никто ничего не отнял!..» сквозь нежную тональность прощания перед предстоящей разлукой вдруг проступает предчувствие крестного пути адресата, – и... лирическая героиня / Цветаева благословляет *этот* путь (ср.: «На страшный полет крещу вас...») [Цветаева 1994–1995, I, 252].

Профетическая тональность еще более усиливается в стихотворении «Гибель от женщины. Вот знак...». Откуда в мадригалных посвящениях Цветаевой эти трагически-пророческие ноты? Резонно следующее объяснение: поэту как существу бунтарской этиологии и ангельской природы трудно ужиться в мире дольнем: отсюда мотив обреченности на смерть.

Провиденциальная интенция этих стихов получает новое обоснование, если увидеть в несобранном цикле посвященных Мандельштаму стихов потаенный сюжет, связанный с Москвой Смутного времени, Лжедмитрием и Мариной Мнишек.

Мы полагаем, что у Цветаевой изначально возникают параллели: она – Марина Мнишек; Мандельштам – Дмитрий Самозванец. Ведь именно эти исторические герои в московском топосе воплощают семантику царственности и одновременно крамолы. Параллель *Цветаева – Мнишек* мотивируется тождеством имен и памятью о собственных польских корнях (бабушка, М.Л. Бернацкая, принадлежала к польскому аристократическому роду). Параллель *Мандельштам – Самозванец* мотивируется причастностью Мандельштама, родившегося в Варшаве, к Польше, а также некоторым портретным сходством. Так, Осип (вспомним описание С. Маковского!) был рыжеват и кудреват. А вот характеристика Самозванца, данная В.О. Ключевским: «Молодой человек, роста ниже среднего, некрасивый, рыжеватый, неловкий, с грустно-задумчивым выражением лица, он в сво-

ей наружности вовсе не отражал своей духовной природы: богато одаренный, с бойким умом, <...> с живым, даже пылким темпераментом» [Ключевский 1988, 30–31]). Важно, что и сама Цветаева, судя по стихотворению 1917 г. «Когда рыжеволосый самозванец...», хорошо знала исторический облик Самозванца, равно как и историю его возвышения и падения.

Итак, указанные параллели подспудно присутствуют уже в первых цветаевских посвящениях Мандельштаму: адресант и адресат неувлимо начинают двоиться. Так, в стихотворении «Ты запрокидываешь голову...» Цветаева называет себя и спутника «торжественными чужестранцами», проходящими «городом родным», что проецируется на «чужеродность» Марины Мнишек и Лжедмитрия, приехавших покорять Москву.

Далее. Лирическая героиня спрашивает спутника: «...по каким терновалежиям / Лавровая тебя верста...», – и тут же обрывает себя. Речь здесь, скорее всего, идет о скитаниях и лишениях на пути к царствованию Дмитрия – то ли царевича, то ли Самозванца... (к идентификации героя вернемся позже). Этот вопрос отнести к Мандельштаму можно с большой натяжкой, ибо ни о каких «терновалежиях» в более или менее благополучной жизни поэта до 1916 г. не было и речи. Стало быть, лирическая героиня также ипостазирована: это и Цветаева, и Марина Мнишек. В финальных строфах эта двойственность героев проступает еще определеннее:

В тебе божественного мальчика, –
Десятилетнего я чту.

Помедлим у реки, полошущей
Цветные бусы фонарей.
Я доведу тебя до площади
Видавшей отроков-царей.
[Цветаева 1994–1995, I, 254].

Начинает двоиться также и образ лирической героини. Так, в стихотворении «Еще и еще песни...» (которое, по нашему мнению, также следует причислить к имплицитным посвящениям Мандельштаму) возникают спорадические отсылки к «апокалипсическим» эпизодам Смутного времени (в том числе и о «воскрешении» царевича Дмитрия!) – как бы отраженным в экзотических восклицаниях Марины Мнишек: «Мне солнце горит – в полночь! <...> Мне мертвый восстал из праха! / Мне страшный свершился суд! / Под рев колоколов на плаху / Архангелы меня ведут» [Цветаева 1994–1995, I, 257]. Косвенная адресация Мандельштаму просматривается в аллюзиях на его эсхатологические мотивы (в частности, на «черное солнце») в стихах 1915 – начала 1916 г.

В следующем стихотворении, уже явно атрибутированном как посвящение Мандельштаму, мы видим одну из трагических кульминаций сюжета Смутного времени. Цветаева имитирует сцену гадания – предостережение вещуньи Лжедмитрию:

Гибель от женщины. Вот знак
На ладони твоей, юноша.
Долу глаза! Молись! Берегись! Враг
Бдит в полночи.
[Цветаева 1994–1995, I, 258].

Есть большой соблазн прочесть это стихотворение как визионерское прозрение трагической участи Мандельштама. Возможно, поэтически-женственная интуиция Цветаевой уловила в адресате нечто («ретивость»? «упрямство»?), что предопределило его будущий конфликт с внешним миром (ср.: «Не спасет ни песен Небесный дар, / Ни надменнойший вырез губ...» [Цветаева 1994–1995, I, 258]).

Но не забудем об исторической оптике истолкования этого текста. В таком случае «гибель от женщины» – отсылка к роковой роли Марины Мнишек в судьбе Самозванца. Предостережение «Враг / Бдит в полночи» – намек на боярский заговор против него (возглавленный Василием Шуйским).

И далее следует предсказание трагического конца, содержащее конкретные исторические детали: Дмитрия Самозванца, выпрыгнувшего в окно в попытке спасения, действительно взяли «голыми руками»:

Ах, запрокинута твоя голова,
Полузакрты глаза – что? – пряча.
Ах, запрокинется твоя голова –
Иначе.

Голыми руками возьмут – ретив, упрямя! –
Криком твоим всю ночь будет край звонок!
Растреплют крылья твои по всем четырем ветрам,
Серафим! – Орленок! –
[Цветаева 1994–1995, I, 259]

Предпоследний стих – двойная отсылка к Лжедмитрию. По одной из исторических версий – принятой кстати, Пушкиным (см. его трагедию «Борис Годунов»), – подлинное имя Лжедмитрия – Григорий Отрепьев. Цветаева в стихотворении 1917 г. – «Гришка-вор тебя не оплячил...» – называет это имя. В таком случае, в предпоследнем стихе не случайно возникает корневое сходство: *рас-треплют* = *От-трепьев*, подкрепленное анафонической гомологией (ср.: *растреплют... крылья... четырем ветрам*), отражающей звуковой ореол фамилии и (отчасти) имени Самозванца. Кроме того, предпоследний стих – намек на посмертное развеивание его праха. Именно так описывает П.Н. Краснов гибель Лжедмитрия в «Очерках истории Войска Донского»: «Вооруженная толпа 17-го мая 1606 года ворвалась в Кремль, растерзала Лжедмитрия и прах его *развеяла по четырем ветрам*» (курсив наш. – Л.К.) [Краснов 2007].

Эта двойная оптика – отражения в адресате царевича Дмитрия, а в лирической героине-авторе – Марины Мнишек – передалась и Мандельштаму, что в полной мере воплотилось во втором из его «московских» посвящений.

Всего мандельштамовских посвящений Цветаевой, по единодушному мнению комментаторов [Гаспаров 2001, 628; Мец 2009, 553], три – «В разноголосице девического хора...», «На розвальнях, уложенных соломой...», «Не веря воскресенья чуду...». Примечательно, что их коммуникативная интенция еще более завуалирована, чем у Цветаевой.

Особенно это относится к двум «московским» посвящениям, поводом и темой которых послужили все те же совместные прогулки по Москве, воспетые Цветаевой. Но у Мандельштама эти прогулки историософски преобразуются.

Стихотворение «В разноголосице девического хора...», посвященное Московскому кремлю, достаточно подробно прокомментировано, в частности, О. Роненом [Ронен 1991, 13–14]. Примечательно, что этот текст мог бы украсить архитектурную подборку Мандельштама, встав в один ряд с такими стихотворениями, как «Notre Dame», «Айя София», «На площадь выбежав, свободен...», в пространстве которых поэт дает еще и историю их создания. И в подтексте «Разноголосицы...» также спрятана мысль о генезисе описываемого автором Успенского собора, о его русско-итальянской родословной. Известно, что итальянский архитектор А. Фиораванти, построивший этот собор, опирался на опыт русских зодчих, строителей Успенского храма во Владимире.

Однако нетрудно заметить, что сквозь архитектурную образность проступают женственные черты, ассоциируемые с обликом спутницы Мандельштама: «И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой. / <...> И пятиглавые московские соборы / С их итальянскою и русскою душой / Напоминают мне явление Авроры, / Но с русским именем и в шубке меховой» [Мандельштам 2009, 295]. Имя адресата, как указал О. Ронен [Ронен 1991, 13], зашифровано в топониме Флоренция (в переводе – цветущая), отсылающем к генеалогии этого храма: «Успенье нежное – Флоренция в Москве» [Мандельштам 2009, 295].

Аналогичный прием кодирования адресата использован и во втором «московском» посвящении – «На розвальнях, уложенных соломой...». Но в нем Мандельштам усложняет шифровку. Исторические эпохи здесь начинают двиться, время слоится: прошлое проступает сквозь настоящее, раздвигая границы последнего. Прогулки по городским улицам оборачиваются путешествием в прошлое: герои «проваливаются» в Москву Смутного времени, конца XVI – начала XVII вв. И если учесть подтексты цветаевских посвящений, прокомментированные нами выше, то «На розвальнях...» закономерно воспринимается как коннотативный ответ адресату, включение в тайный диалог текстов.

Что же касается внешней коммуникации Мандельштама – с читателем, то представляется следующее. Поэт, расставляя определенные знаки

внутри строфы, как бы предлагает читателю собрать их в смысловое целое – по собственному разумению. Так, если читатель, ориентируясь на современность, знает, что спутницу героя-адресанта зовут Марина, то этот антропоним для него станет ключом к историческому измерению стихотворения, воссоздающему драматическую картину Московской Смуты.

Если же читатель, изначально сориентированный на события Смутного времени, догадается, благодаря разбросанным по тексту образам-индексам (Углич, царевич, Рим, дети, играющие в бабки), что герои стихотворения – Дмитрий Самозванец и Марина Мнишек, то обратным ходом он расшифрует, что неназванная спутница Мандельштама – Марина Цветаева. В обоих случаях образ и имя Цветаевой вызывают аналогию с Мариной Мнишек, а лирическое «я» соответственно ассоциируется с Дмитрием Самозванцем, что в корне трансформирует стихотворную фабулу.

Прогулка по Москве Мандельштама и Цветаевой оборачивается роковым путешествием их лирических двойников («меня везут без шапки», «связанные руки затекли»). Образ Самозванца, которого везут на казнь, ассоциативно (опять-таки по смежности имен) притягивает к себе другой сюжет Смутного времени: «А в Угличе играют дети в бабки...». Эта ассоциация в смысловом конструировании текста выполняет двойную функцию. Во-первых, отсылка к угличевскому топосу объясняет причину возникновения феномена Лжедмитрия. А во-вторых, топоним *Углич* в сочетании с мотивом *игры детей в бабки* – прямая отсылка к темной и таинственной смерти малолетнего царевича Дмитрия, который был убит (а по официальной версии умер, поранив себя ножичком во время игры в свайку или кичку) в 1591 г.

М.Л. Гаспаров, комментируя это стихотворение, пишет: «...по Москве везут то ли убитого в Угличе Дмитрия на погребение, то ли связанного Лжедмитрия на казнь» [Гаспаров 2001, 629]. Но первое предположение грешит логической неточностью: если везут мертвого царевича Дмитрия, то как у него могут затечь «связанные руки» и «страшно» онеметь тело? И в целом его идентификация с лирическим героем (*alter ego* автора) и его спутницей (ср.: «мы ехали...», «меня везут...») вызывает сомнение.

В финале стихотворения содержится намек на иное авторское истолкование исторических событий того времени. Обратим внимание, что Мандельштам пишет: «*Царевича* везут...» [Мандельштам 2009, 92]. Мы полагаем, что Мандельштаму была известна версия о том, что человек, которого историки называют Лжедмитрием, на самом деле был царевичем Дмитрием. В частности, эту версию выдвигал такой крупнейший историк, как Н.И. Костомаров, который полагал, что царевича Дмитрия «легче было спасти, чем подделать» [Костомаров 1864, 60]. Вместо него во время покушения погиб другой мальчик, в то время как царевича спасли и тайно переправили в Польшу. Этот слух, по мнению В.О. Ключевского, и стал причиной Смуты: «Теперь (в 1604 г. – Л.К.) разнеслась громкая весть, что агенты Годунова промахнулись в Угличе, зарезали подставного ребенка, а настоящий царевич жив и идет из Литвы добывать прародительский престол. Замутились при этих слухах умы у русских людей, и пошла Смута»

[Ключевский 1988, 26]. Версию о спасении царевича разделяли в конце XIX – в начале XX в. такие историки, как А.С. Суворин [Суворин 1906] и К.Н. Бестужев-Рюмин [Бестужев-Рюмин 1898].

В таком случае получается, что «на розвальнях <...> везут» именно царевича Дмитрия, вспоминающего об углическом детстве и покушении на него во время игры. Парадокс в том, что его, истинного царевича, уже объявили Лжедмитрием, и вскоре «худые мужики и злые бабы» [Мандельштам 2009, 92] свершат над ним самосуд.

Предлагаемое прочтение не только восстанавливает логику лирического сюжета, но и усугубляет профетический трагизм стихотворения, как бы предсказывающего насильственную смерть через два с половиной года другого царственного отрока и всей императорской семьи.

Через ассоциативную сцепку образов в стихотворении спускается тревожная атмосфера московской Смуты и кристаллизуется мотив неминуемой гибели. Московская тема, в свою очередь, связана с мессианской концепцией России.

Русскую историю (и – одновременно – свой роман с Цветаевой) Мандельштам осмысливает в духе соловьевской триады («три свечи», «три встречи»). Подспудно в стихотворении вырастает образ Москвы – третьего Рима, коррелирующий с сформированной в XVI в. концепцией переноса «центра мира» в столицу Русского государства (ср. с формулировкой старца Филофея: «Москва – третий Рим, а четвертому не бывать!»). Но Мандельштам берет от этой формулировки синтаксический каркас и сопоставляет его с римской семантикой: «Четвертой не бывать! А Рим далеко / И никогда он Рима не любил» [Мандельштам 2009, 92]. То есть, по сути дела, в третьей строфе речь идет не о трех Римах, а о трех встречах, имеющих явную биографическую подоплеку (встреча в Коктебеле летом 1915 г., в Петрограде зимой 1915/16 и в Москве в феврале 1916-го). Та же трюйственность проецируется и на «встречи» Лжедмитрия с Мариной Мнишек, и – шире – на его взаимоотношения с католицизмом и папством.

Мандельштам имитирует в этом стихотворении механизм развертывания стихотворной ткани посредством сцепления образных ассоциаций, то всплывающих из подсознания, то снова уходящих в него. Любопытное подтверждение этого – финальный образ «рыжей соломы», казалось бы, относящейся к розвальням. Вместе с тем этот образ в сочетании с мотивом «поджога» склуживается в картину посмертной расправы над Дмитрием / Лжедмитрием. Во-первых, Самозванец, по свидетельству историков (см. выше ссылку на Ключевского) был рыжеволосым. И, во-вторых, тело его сожгли и, «смешав пепел с порохом, выстрелили им из пушки в ту сторону, откуда Самозванец пришел в Москву с великолепием! Ветер развеял бранные остатки» [Карамзин 2009, XI, IV].

Если вернуться в Москву 1916 г., то можно ощутить за всеми этими ассоциативными планами экзистенциальную тревогу автора, его предчувствие будущей, еще большей, смуты в России. Мандельштам предугадывает, что надвигающаяся смута грозит гибелью лично *ему*. На это указывает амбивалентная игра с субъектно-объектной идентификацией героя: «меня

везут» / «царевича везут». На это указывает и ранняя редакция первого стиха, в котором вместо эпитета «уложенных» было: «осыпанных». «Осыпанных» – содержит почти точный фонетический абрис имени автора. Случайность ли это? Если вспомнить привязанность Мандельштама к фоновсемантическим играм с собственным именем [Кихней 2016, 223–237], то можно предположить, что выбор эпитета – тоже своего рода криптограмма... Однако стилистически этот вариант не устроил Цветаеву, и она предложила замену эпитета, который и был канонизирован.

Мотив «смуты» атрибутирует еще одно «косвенное» посвящение Мандельштама, также написанное под впечатлением прогулок с Цветаевой по Москве. Мы имеем в виду стихотворение «О, этот воздух, смутой пьяный...», в котором, во-первых, феномен смуты (соединенной с русским дионисийством), обретает имя (ведь в стихотворении «На розвальнях...» это понятие не называлось); во-вторых, ощущение надвигающейся смуты переносится в современность: «Качают шаткий “мир” смутьяны».

Цветаева откликнулась на это мандельштамовское посвящение стихотворением «Дмитрий! Марина! В мире...». Вполне вероятно, что оба текста создавались синхронно, поскольку тема эта, судя по рассмотренным выше обоюдным посвящениям, очевидно, была предметом бесед и вытекающей из них лирической рефлексии обоих поэтов. Синхронность подтверждается авторскими датировками: под стихотворением Цветаевой стоит пометка: 29, 30 марта 1916 г. [Цветаева 1994–1995, I, 267]; первая редакция «На розвальнях, уложенных соломой...» датируется мартом того же года [Мец 2009, 553].

Мы видим, что Цветаева поддерживает и конкретизирует версию Мандельштама о подлинности Дмитрия. Так, она воспроизводит ситуацию «узнавания» царицей-инокиней Марфой в Самозванце своего сына. Ср.: «Сама инокиня / Признала сына! / Как же ты – для нас не тот!» [Цветаева 1994–1995, I, 266].

Имплицитный диалог текстов проявляется и в переключке других образов, ср., например, у Мандельштама: «И теплятся в часовне три свечи» [Мандельштам 2009, 91], и у Цветаевой: «За вас в соборе Архангельском / Большая свеча горит» [Цветаева 1994–1995, I, 267]. А главное, Цветаева выводит на поверхность скрытое у Мандельштама отождествление ее имени с именем Мнишек: «Марина! Царица – Царю / <...>. Во славу твою грешу / Царским грехом гордыни. / Славное твое имя / Славно ношу» [Цветаева 1994–1995, I, 267].

Последняя романтическая встреча двух поэтов, как вспоминает сама Цветаева, состоялась в июне 1916 г., когда, приехав к ней в Александров, Мандельштам внезапно сорвался оттуда в Коктебель, где он пишет последнее адресованное ей стихотворение – «Не веря воскресенья чуду...», знаменующее конец их романа. После отъезда за границу Цветаева и Мандельштам не переписывались. Но в 1931 г. Цветаева (в ответ на недостойные мемуары Г. Иванова) пишет эссе «История одного посвящения», в

котором воссоздает обаятельный, немного чужаковатый образ поэта, вспоминая его последний приезд и комментирует упомянутое посвящение.

Выдвинем версию, что Мандельштам познакомился с этим текстом, более того: откликнулся на него в стихах. Эссе Цветаевой мог передать поэту – через Н.Я. Мандельштам (несколько раз приезжавшую из Воронежа в Москву в 1935 г.) – И. Эренбург. Он, как известно, дружил с обоими поэтами и в 1920–30-х гг. привозил из Парижа в Москву произведения Цветаевой. М. Белкина, описывая собранные к концу 1930-х гг. А.К. Тарасенковым произведения Цветаевой (в основном, перепечатанные на машинке), пишет, что их «везли Эренбург, Екатерина Павловна Пешкова, знакомые, знакомые знакомых» [Белкина 2008, 36], и далее упоминает в этом собрании Тарасенкова «Историю одного посвящения» [Белкина 2008, 40].

Однако наше доказательство основано не только на означенной вероятности передачи цветаевского эссе его главному персонажу, но и на текстовых совпадениях и параллелях. В «Истории одного посвящения» есть воспоминание, вызванное финальными строками стихотворения «Не веря воскресенья чуду...» («Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок» [Мандельштам 2009, 93]). Цветаева вспоминает о том, как она, перебирая на коктейльском берегу «не песок даже, радужные камешки» [Цветаева 1994–1995, IV, 149], говорит Волошину, что выйдет замуж только за того, кто угадает, что ее любимый камень – сердолик. На что Волошин иронически замечает: «Марина! (Вкрадчивый голос Макса) – влюбленные, как тебе может быть уже известно, – глупеют. И когда тот, кого ты полюбишь, принесет тебе (сладчайшим голосом)... булыжник, ты совершенно искренне поверишь, что это твой любимый камень!» [Цветаева 1994–1995, IV, 149].

У Мандельштама в «Воронежских тетрадах» находим стихотворение, в котором воспроизводится та же ситуация перебирания коктейльских камешков:

...В опале предо мной лежат
Морского лета земляники –
Двуискренние сердолики...
[Мандельштам 2009, 207].

Однако Мандельштам отдает предпочтение булыжнику, а не милому сердцу Цветаевой сердолику или агату:

Но мне милей простой солдат
Морской пучины – серый, дикий,
Которому никто не рад.
[Мандельштам 2009, 207].

Трудно представить, что это стихотворение возникло вне контекста мысленного диалога с Цветаевой после прочтения ее эссе.

Вместе с тем и в цветаевских стихах после окончания романа слышится долгое эхо посвящений Мандельштама. Это эхо помогает распознать

первую, скрытую и, возможно, подсознательную адресацию поэта Марине Цветаевой в их первую коктебельскую встречу.

Мы имеем в виду стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», написанное Мандельштамом летом 1916 г. и знаменующее, по нашей версии, первый импульс любовного влечения, некое предчувствие любви, осознание ее властной силы.

При внимательном чтении в этом стихотворении можно заметить зашифрованное в тексте имя Цветаевой, его не столько анаграмматические, сколько криптографические индексы, рассыпанные по второй и третьей строфам. Анафоническое родство Гомера и моря подтверждается косвенным их восхождением к неназванной, а, точнее, переведенной (с итальянского) лексеме *amore*: «И море, и Гомер – всё движется любовью» [Мандельштам 2009, 84]. Любовь / *amore* (итал.) / *amor* (лат.) – их общий «корень» (*tertium comparationis*) и одновременно их общая движущая сила. Итальянский язык возник здесь не случайно: Мандельштам в то время в Коктебеле, по свидетельству очевидцев, читал Данте [Dante Alighieri 1890], заимствованного в библиотеке М. Волошина.

Любовь, как «третье соединяющее» и «сокрытый двигатель» моря и Гомера, – отсылка к финалу «Божественной комедии», однако не к оригиналу, ибо в оригинале в последней терцине (ср.: «*Aquel que mueve el sol y las*» [Dante Alighieri 1890, 582]) речь идет Боге, буквально о «Том, кто движет солнцем и звездами» (перевод наш. – Л.К.), а вовсе не о любви. Предположительно, Мандельштам обратился к переводу Д. Минаева, у которого, как и впоследствии у М. Лозинского, Тот (то есть Бог) переводится как Любовь (ср.: «...Тогда мои желания и волю / Я отдал произволу той любви, / Которой солнце движется и звезды» [Данте 1879, 305]).

Мандельштам переиначивает эту цитату: у него любовью движется «и море, и Гомер». Почему *Гомер* «движется любовью» – понятно, это отсылка к причине и завязке троянской войны. Но почему – *море*? Дело в том, что на перекрестье этих повторяющихся в тексте лексем – *моря и Гомера* – возникает анафонический звукообраз – *Марина*. Подчеркнем, что здесь имеет место не анаграмма, а именно анафония, то есть такая «форма звуковой организации, при которой звуковой состав того или иного слова-темы воспроизводится в тексте не полностью» [Пузырев 1995, 20].

Вместе с тем перед нами одновременно и криптограмма, поскольку звуковой состав слова-темы «Марина» имплицирован, и для его дешифровки необходимы экстралингвистические сведения. Таковыми в данном случае является не только потенциальная адресация к Цветаевой, но и само происхождение ее имени: древнеримское *Марина* в переводе с латинского, как известно, – «морская». Но не всем известно, что это имя этимологически связано с постоянным эпитетом Венеры: *Venus Marina* (см.: [Никонов 1988, 81–82]).

И поскольку Марина – одно из имен античной богини любви (Венеры / Афродиты), то понятно, почему не только Гомер, но и море «движется любовью». Кроме того, расшифровка этой ономастической криптограммы объясняет, почему в «Бессоннице...» «на головах мужей божественная

пена». Это, конечно, та морская пена, из которой родилась богиня любви, по чьей воле «ахейские мужи» плывут «в чужие рубежи».

Имеет ли здесь место бессознательная шифровка имени Цветаевой, или же автор намеренно создает криптографический текст, имплицитный его зарождающее чувство? Трудно дать однозначный ответ на этот вопрос... Во всяком случае, когда Мандельштам в заключительном посвящении Цветаевой пишет: «Нам остается только имя...» [Мандельштам 2009, 93], то становится понятным, что *имя* для него – и есть тот пропуск в вечность (в вечность памяти), то «воскресенья чудо», которое без имени невозможно. И соположение мотива имени с мотивом «черного и глухого» моря как бы возвращает нас к стихотворению «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» – первому (тайному? бессознательному?) посвящению Цветаевой.

Выскажем предположение, что и Цветаева это стихотворение относила на свой счет, о чем свидетельствуют переключки с ним в ее последующей лирике. Так, как бы продолжением «Бессонницы...» предстает стихотворение Цветаевой 1920 г. «Кто создан из камня, кто создан из глины...», в котором она прямо ассоциировала себя с *Venus Marina*: «...Мне имя – Марина / Я брeнная пена морская <...> / В купели морской крещена / <...> Я с каждой волной воскресаю» [Цветаева 1994–1995, I, 534–535].

В другом стихотворении – «Всё круче, всё круче...» (1921) – находим еще одну отсылку к мандельштамовской «Бессоннице...». Ср. у Мандельштама: «...Сей поезд журавлиный <...> / Как журавлиный клин в чужие рубежи...» [Мандельштам 2009, 84], и у Цветаевой: «Как дерево-машет-рябина / В разлуку. / Во след журавлиному клину. / Стремит журавлиный...» [Цветаева 1994–1995, II, 26]. У Цветаевой, как и у Мандельштама, этот образ выступает в функции сравнения, причем лексема «журавлиный» повторена дважды.

Подводя некоторые итоги нашим наблюдениям, заметим, что особой чертой поэтической коммуникации обоих поэтов является ярко выраженная установка на имплицитность диалога, предполагающая уход общения в иное, более глубокое измерение.

Эта имплицитность по-разному проявляется в поэтике корреспондентов. У Цветаевой завуалированность адресации связана, с одной стороны, с романтическим характером их отношений, а с другой стороны, – с поисками архетипических черт поэта, предполагающих выявление в конкретном и, по сути дела, узнаваемом физическом и духовном облике адресата (с точным вычленением его поэтической генеалогии) общих и одновременно исключительных черт психотипа «поэта вообще», предвидения его трагической судьбы, обусловленной его гениальностью и принадлежностью к сословию поэтов.

По сути дела, Цветаева в своих адресациях творит миф о возлюбленном Поэте, проецируя на него архетипы царя / смутьяна / чужеродца, на перекрестье которых склбляется образ Дмитрия Самозванца. Одновременно

поэтесса и на себя примеряет роли возлюбленной, пророчицы, героини Смутного времени – полу-царицы, полу-мятежницы.

У Мандельштама имплицитный характер посвящений определяется иными интенциями. Перед нами разновидность внутреннего диалога, недоговоренности и эллиптические умолчания которого объясняются именно рематическим характером внутренней речи. Думается, что на его адресации можно спроецировать следующее суждение Л.С. Выготского:

«В устной речи возникают эллизии и сокращения тогда, когда подлежащее высказываемого суждения заранее известно обоим собеседникам. Но такое положение – абсолютные и постоянный закон для внутренней речи. Мы всегда знаем, о чем идет речь в нашей внутренней речи. Мы всегда в курсе нашей внутренней ситуации. Тема нашего внутреннего диалога всегда известна нам. Мы знаем, о чем мы думаем. Подлежащее нашего внутреннего суждения всегда наличествует в наших мыслях» [Выготский 1999, 342].

С этим связана черта поздней поэтики Мандельштама, которую он охарактеризовал как мышление «опущенными звеньями». Эта черта, на наш взгляд, начинает проявляться именно в этот период, в частности, в посвящениях М. Цветаевой.

Поэт вырабатывает особую технику, рассчитанную на читательскую эрудицию, ассоциативные и подсознательные механизмы восприятия и памяти, в том числе и исторической. Этот прием позволяет ему расширить и углубить семантический ареал посвящений, каждое из которых превращается в «шкатулку с тройным дном». Прибегая к криптографической манере письма, Мандельштам шифрует образ и имя адресата, которое становится ассоциатом архитектурных или исторических образов. Он подхватывает потаенный цветаевский сюжет, в котором она – Марина Мнишек, а он – царевич Дмитрий. Но главным героем сюжета, разыгранного им, оказывается историческое время – с вплетенными в нее людскими судьбами. Причем конкретное время обретает свойства всевремени, в котором оказываются стянуты, как бы наложены друг на друга разные времена – прошлое и настоящее, сквозь которые проступает архетип одних и тех же «людей и положений».

Самое поразительное, что этот смоделированный поэтом эон станет матрицей и будущего: через два десятилетия Мандельштама, как и царевича Дмитрия (из его стихотворения), повезут со связанными руками через всю Москву в тюрьму. Стихи имеют свойство сбываться...

Знаменательно, что по окончании личных отношений, с завершением романа мы видим, что поэтическая коммуникация не прекращается. Однако мы уже имеем дело не с имплицитным диалогом поэтов, а с имплицитным диалогом текстов, при котором наиболее характерные, знаковые образы из посвящений и металитературных текстов становятся рецептивным материалом для построения своих произведений, оказывающихся своего рода лирическим эхом Другого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алигьери Д. Божественная комедия / пер. Д. Минаева. Т. 3. Рай. Лейпциг: Издательство М.О. Вольфа, 1879. 320 с.
2. Ахматова А. Листки из дневника <О Мандельштаме> // Ахматова А. Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. М.: Русский путь, 2005. С. 99–134.
3. Бестужев-Рюмин К.Н. Письма Константина Николаевича Бестужева-Рюмина о Смутном времени. СПб.: С.Д. Шереметев, 1898. 80 с.
4. Витт С. «Поэты» Марины Цветаевой: Попытка анализа и история одного посвящения // *Russica Aboensia* 2. День поэзии Марины Цветаевой: Сб. статей. Abo / Turku, 1997. S. 24–48.
5. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
6. Гаспаров М.Л. Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. С. 604–710.
7. Карамзин Н.М. История государства Российского. М.: Эксмо, 2009. 1020 с.
8. Кихней Л.Г. Эхо имени: лично-именные анаграммы и криптограммы в поэзии Мандельштама // *Русская литература*. 2016. № 3. С. 223–237.
9. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Стихотворный диалог В. Брюсова и А. Белого: между текстом и жизнью // *Язык и культура*. 2022. № 60. С. 38–56.
10. Ключевский В.О. Курс русской истории. Сочинения: в 9 т. Т. 3. М.: Мысль, 1988. 416 с.
11. Костомаров Н.И. Кто был первый Лжедмитрий. СПб.: Типография В. Безобразова и К^о, 1864. 63 с.
12. Краснов П.Н. История донского казачества. Очерки истории Войска Донского. М.: Яуза; Эксмо, 2007. 576 с.
13. Кудрова И. Жизнь Марины Цветаевой до эмиграции. Документальное повествование. СПб.: Звезда, 2002. 312 с.
14. Маковский С. Осип Мандельштам // *Октябрь*. 1991. № 1. С. 188–192.
15. Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
16. Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 517–735.
17. Никонов В.А. Ищем имя. М.: Советская Россия, 1988. 125 с.
18. Пузырёв А.В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления. М.: Институт языкознания РАН; Пенза: ПГПУ им. В.Г. Белинского, 1995. 378 с.
19. Ронен О. Осип Мандельштам // *Литературное обозрение*. 1991. № 1. С. 3–18.
20. Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910–1922) М.: Советский писатель, 1986. 352 с.
21. Саакянц А., Мнухин Л. Комментарии // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1994. С. 494–530.
22. Суворин А.С. О Димитрии Самозванце: Критические очерки. СПб.: А.С. Суворин, 1906. 221 с.
23. Цветаева А. Воспоминания. М.: Советский писатель, 1984. 767 с.

24. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995.
25. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. Париж: Синтаксис, 1988. 538 с.
26. Alighieri D. La divina Comedia di Dante Alighieri. Firenze: G. Barbera, 1890. 604 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kihney L.G., Lamzina A.V. Stikhotvornyy dialog V. Bryusova i A. Belogo: mezhdu tekstom i zhizn'yu [Poetic Dialogue between V. Bryusov and A. Bely: between Text and Life]. *Yazyk i kul'tura*, 2022, no. 60, pp. 38–56. (In Russian).
2. Kikhney L.G. Ekho imeni: lichno-imennyye anagrammy i kriptogrammy v poezii Mandel'shtama [Echo of the Name: Personally-nominal Anagrams and Cryptograms in Mandelshtam's Poetry]. *Russkaya literatura*, 2016, no. 3, pp. 223–237. (In Russian).
3. Makovskiy S. Osip Mandel'shtam [Osip Mandelshtam]. *Oktyabr'*, 1991, no. 1, pp. 188–192. (In Russian).
4. Ronen O. Osip Mandel'shtam [Osip Mandelshtam]. *Literaturnoye obozreniye*, 1991, no. 1, pp. 3–18. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Gasparov M.L. Kommentarii [Comments]. Mandel'shtam O. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow, AST Publ.; Kharkov, Folio Publ., 2001, pp. 604–710. (In Russian).
6. Mets A.G. Kommentarii [Comments]. Mandel'shtam O. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [The Complete Works and Letters]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, pp. 517–735. (In Russian).
7. Saakyants A., Mnukhin L. Kommentarii [Comments]. Tsvetayeva M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. V. 1. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994, pp. 494–530. (In Russian).
8. Vitt S. “Poety” Mariny Tsvetayevoy: Popytka analiza i istoriya odnogo posvyashcheniya [“Poets” by Marina Tsvetaeva: An Attempt at Analysis and the History of One Dedication]. *Russica Aboensia 2. Den' poezii Mariny Tsvetayevoy: Sb. statey* [Russica Aboensia 2. Marina Tsvetaeva's Poetry Day: Collection of Articles]. Abo / Turku, 1997, pp. 24–48. (In Russian).

(Monographs)

9. Karamzin N.M. *Istoriya gosudarstva Rossiyskogo* [History of Russian Government]. Moscow, Eksmo Publ., 2009. 1020 p. (In Russian).
10. Klyuchevskiy V.O. *Kurs russkoy istorii. Sochineniya* [The Course of Russian History. Works]: in 9 vols. Vol. 3. Moscow, Mysl' Publ., 1988. 416 p. (In Russian).
11. Kostomarov N.I. *Kto byl pervyy Lzhedmitriy* [Who Was the First False Dmitry]. St. Petersburg, Tipografiya V. Bezobrazova i K^o Publ., 1864. 63 p. (In Russian).
12. Krasnov P.N. *Istoriya donskogo kazachestva. Ocherki istorii Voyska Donskogo* [History of the Don Cossacks. Essays on the History of the Don Army]. Moscow, Yauza Publ., Eksmo Publ., 2007. 576 p. (In Russian).

13. Kudrova I. *Zhizn' Mariny Tsvetaeyevoy do emigratsii. Dokumental'noye povestvovaniye* [The Life of Marina Tsvetaeva before Emigration. Documentary Storytelling]. St. Petersburg, Zvezda Publ., 2002. 312 p. (In Russian).
14. Nikonov V.A. *Ishchem imya* [We Are Looking for a Name]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1988. 125 p. (In Russian).
15. Puzyryov A.V. *Anagrammy kak yavleniye yazyka: Opyt sistemnogo osmysleniya* [Anagrams as a Phenomenon of Language: Experience of Systemic Comprehension]. Moscow, Institute of Linguistics RAS Publ., Penza, PSPU named after. V.G. Belinsky Publ., 1995. 378 p. (In Russian).
16. Saakyants A. *Marina Tsvetaeva: Stranitsy zhizni i tvorchestva (1910–1922)* [Marina Tsvetaeva: Pages of Life and Creativity (1910–1922)]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1986. 352 p. (In Russian).
17. Shveytser V. *Byt i bytiye Mariny Tsvetaeyevoy* [Life and Being of Marina Tsvetaeva]. Paris, Sintaksis Publ., 1988. 538 p. (In Russian).
18. Suvorin A.S. *O Dimitrii Samozvantse: Kriticheskiye ocherki* [About Demetrius the Pretender: Critical Essays]. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1906. 221 p. (In Russian).
19. Vygotskiy L.S. *Myshleniye i rech'* [Thinking and Speech]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 352 p. (In Russian).

Кихней Любовь Геннадьевна,

Московский университет имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы. Научные интересы: акмеизм как художественная система; поэзия А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева; поэзия и проза XX в. в онтологическом, мифопоэтическом и коммуникативно-жанровом аспектах.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Lyubov G. Kikhney,

Moscow University 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. Mandelshtam, N. Gumilyov; poetry and prose of the 20th century in ontological, mythopoetic, and communicative and genre aspects.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Бао Тинтин (Санкт-Петербург)

ПАРОДИЯ НА СИМВОЛИЗМ А. БЛОКА В ПРОЗЕ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО

Аннотация

В аналитической книге М. Зощенко «На переломе» А. Блок метафорично назван «печальным рыцарем», символизирующим кризис индивидуализма и образ «неживого человека». Эти характеристики затем пародируются в повести «М.П. Синягин (Воспоминания о Мишеле Синягине)», обозначают животное начало и безжизненность. Любопытно, что типы «зверя» и «неживого человека» парадоксально сплетены, совместимы с образами «мечтателя» и «лишнего человека». В повести мотивы забвения и памяти занимают важное место в описании душевной драмы интеллигента, причем они даны в экзистенциальной ситуации и в то время, когда в человеке проявлены «животное» и «неживое». Мотив любви является важным компонентом формирования сюжета. Герой под влиянием эстетики символизма А. Блока стремится к таинственности и иллюзорности любви, влюбляясь в Симочку и Изабеллу, которые символизируют Незнакомку и Прекрасную даму, но женские образы чередуются по мере переживания героем кризиса индивидуализма. Такой эмоциональный поворот является пародией М. Зощенко на блоковскую тему любви. Пародия нередко является способом литературной борьбы, способствующей развитию литературных форм. Пародия на символизм А. Блока, наряду с реминисценциями из биографии поэта и отсылкой к его идентичности с интеллигенцией, содержит скрытые размышления М. Зощенко о проблематике литературного наследования, о творческом потенциале интеллигенции и направлении развития послереволюционной литературы.

Ключевые слова

Пародия; символизм; кризис индивидуализма; А.А. Блок; М.М. Зощенко.

**PARODY OF A. BLOK'S SYMBOLISM IN THE PROSE
BY MIKHAIL ZOSHCHENKO**

Abstract

In M. Zoshchenko's analytical book "At the Turning Point" A. Blok is metaphorically called a "sad knight", symbolizing the crisis of individualism and the image of a "lifeless person". These semantics then serve as the parodied object in "M.P. Sinyagin (Memories of Michel Sinyagin)" and denote animality and lifelessness. Curiously, the types of "beast" and "lifeless person" are paradoxically intertwined, compatible with the images of the "dreamer and the "superfluous person." In "M.P. Sinyagin (Memories of Michel Sinyagin)" there is a lot of discussion about the problem of memories. The motifs of oblivion and memory occupy an important place in the description of the spiritual drama of intellectuals, and they are given in an existential situation and at a time when "animal" and "non-living" are manifested in a person. The motif of love is an important component in the formation of the plot. The hero, under the influence of the aesthetics of Blok's symbolism, strives for the mystery and illusory nature of love, falling in love with Simochka and Isabella, who represents the Stranger and the Beautiful Lady, female images alternate as the hero experiences a crisis of individualism. This emotional turn is Zoshchenko's parody of Blok's theme of love. Parody is often a method of literary struggle that contributes to the evolutionary development of literary forms. The parody of Blok's symbolism, along with reminiscences from the poet's biography and a reference to his identity of the intelligentsia, contains Zoshchenko's hidden reflections on the problems of literary inheritance, the creative potential of the intelligentsia and the direction of development of post-revolutionary literature.

Key words

Parody; symbolism; crisis of individualism; A. Blok; M. Zoshchenko.

Имя А.А. Блока в литературном наследии М.М. Зощенко встречается не реже, чем имена Н.В. Гоголя и А.П. Чехова. Самым ранним аналитическим материалом Зощенко о Блоке считается книга «На переломе» (1919–1920), где Блок метафорически назван «печальным рыцарем», символизирующим кризис индивидуализма и образ «неживого человека». Приводим отрывок из книги: «Вся почти литература наша современная о них, о безвольных, о неживых или придуманных. Гишпиус, Блок, Ал. Толстой, Ремизов, Ценский – все они рассказывают нам о неживых, призрачных, сонных людях» [Зощенко 2015, 31].

Во втором варианте «На переломе» происходит изменение отношения автора к поэту. В разделе «Кризис индивидуализма» параграф «Трагический рыцарь» заменен параграфом о творчестве М. Арцыбашева, раздел «На переломе», содержащий анализ поэмы «Двенадцать», переименован в «Побежденный индивидуализм». Внесенные коррективы позволяют

говорить о дискуссионном отношении Зошенко к Блоку – от неположительной оценки кризиса индивидуализма к одобрению победы над индивидуализмом. Наблюдение показывает, что Зошенко, наверное, замечает у Блока идею пути, имеет в виду творческую эволюцию от культа индивидуализма к его преодолению, «от личного к общему, от уединенной созерцательности к восприятию широкого круга действительности» [Максимов 1981, 29].

Художественная реализация темы пути частично проявлена в «сменах-чередованиях женских образов – от Прекрасной Дамы (ее реализация, феноменология) до Катьки из «Двенадцати» [Максимов 1981, 29], от облика «ангела» до «ведьмы» по фазам: «“Прекрасная дама”, “Незнакомка”, увя “знакомая” многим» [Белый 2011, 381]. Мотив метаморфозы женщин красной нитью проходит почти через три периода идейно-художественных исканий Блока, через его эстетику символизма.

В стадии *тезиса* идеологическое наполнение Прекрасной дамы обозначает романтическое стремление к мировой гармонии и космосу под влиянием философии души мира / вечной женственности В.С. Соловьева. В периоде *антитезиса* мир представляется хаосом. Прекрасная дама во многих стихах оказывается земной женщиной и воплощением тьмы. В фазе *синтеза* особенностью эстетики является *демистификация* – изображение Прекрасной дамы в образе реальной женщины Катьки и появление «человека “общественного”» [Блок 1963, 344]. Мотив любви носит постепенно демистификационный характер: от устремленности к утопической гармонии (Прекрасная дама), через сомнение (Незнакомка) к признанию действительности, противостоящей фантазии (Катька).

По поводу темы блоковской любви, обнаруженной в первых двух фазах, Зошенко делает иронические замечания в книге «На переломе»: «Много раз был поэт в “розовых цепях” у женщин: и у Прекрасной Дамы, и у Незнакомки... А в блеклые весенние ночи, когда так все таинственно, казалось поэту, что он влюблен не в простую обычную женщину, а в принцессу, да и эта принцесса не принцесса, а мечта, греза, виденье бесплотное» [Зошенко 2015, 34].

Пародия на эстетику блоковского символизма, тяготеющего к таинственности и иллюзорности любви, разработана в повести «М.П. Синягин (Воспоминания о Мишеле Синягине)».

Герой – как бы эпигон Блока – «много понимал, любил красивые безделушки и поминутно восторгался художественным словом. Он сильно любил таких прекрасных, отличных поэтов и прозаиков, как Фет, Блок, Надсон и Есенин <...>. И в особенности, конечно, под влиянием исключительно гениального поэта тех лет А.А. Блока» [Зошенко 2008, 274–275].

Из повествования мемуариста мы узнаем, что под влиянием Блока Мишель влюблен в неизвестную женщину. Цитируем стих, выражающий влюбленность Мишеля в таинственную даму:

Оттого-то незнакомкой я люблюсь. А когда
Эта наша незнакомка познакомится со мной,

Неохота мне глядеть на знакомое лицо,
 Неохота ей давать обручальное кольцо...
 [Зощенко 2008, 278–280].

Свадьба Мишеля с Симочкой представляет собой пародию на тему блоковской любви. Симочка – противоположный Прекрасной даме образ, названный героем «провинциальной курочкой». Комический свадебный сюжет резко противопоставлен стремлению героя к возвышенной красоте. Диссонанс между идеалом и реальностью скорее ироничен, чем трагичен, это доказывает, что любовь Мишеля покоится на химерической основе, из этого проистекает еще мотив унижения.

В сравнении с Симочкой Изабелла в начале сюжета более близка к Прекрасной даме. Однако женские образы не статичны, а подвижны на сюжетном уровне: их восприятие развивается по изменениям психологического состояния героя. Во время духовного кризиса Мишеля Симочка представляется Прекрасной дамой (теперь Симочка становится символом космоса и гармонии), Изабелла – незнакомкой и «гадиной и корыстной канальей» [Зощенко 2008, 310]. Эмоциональный поворот от восхищения Прекрасной дамой к осознанию факта является пародией Зощенко на блоковскую тему любви. При описании встречи Мишеля и Симочки автор, выступая в роли жестокого разоблачителя, детально рассказывает читателю о старости героини. Это, кажется, намеренная попытка автора уничтожить все химерические надежды. Интертекстуальное включение блоковского женского образа служит напоминанием о влиянии старой культуры дворянства на интеллигенцию, о несостоятельности фантазии в жестокой реальности.

Пародия «направлена не только на, но и против прототекста, удачная пародия является действенным способом литературной борьбы, которая способствует эволюционному развитию литературных форм и жанров» [Лушников 1995, 66]. Пародия на блоковскую эстетику содержит скрытые размышления Зощенко о проблематике литературного наследования, о творческом потенциале интеллигенции и направлении развития после-революционной литературы. Поэтому, на наш взгляд, внутренней мотивацией повести «М.П. Синягин (Воспоминания о Мишеле Синягине)» является поиск нового типа художественного творчества, отражающего современную жизнь. Высокая оценка Зощенко реалистического изображения революции в поэме «Двенадцать» дана как некая надежда на новое направление в литературе: «А. Блок написал поэму “Двенадцать” о новом Петербурге, о Петербурге после октября 17-го года. И в этой героической поэме казалось все новым, от идеи до слов. <...> Тут уже новые слова, новое творчество, и не оттого, что устарели совершенно слова, и мысли, и идеи наши, нет, оттого, что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть – пролетарское» [Зощенко 2015, 39–40]. Открытие поэтом нового содержания и новой формы литературы, по мнению Зощенко, предлагает возможность развития пролетарской литературы в ситуации, когда современная литературная молодежь пребывает в творческом

упадке, трафаретно подражая старым формам и прежнему строю речи, из которых ушло основание – сама реальная жизнь.

Критическое отношение Зощенко к старой культуре прослеживается в письме к М. Горькому: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали о цветках и птичках...» [Зощенко 2015, 144]. Подчеркиваем, что Зощенко не отрицает укрепление связи с классической традицией и сам берет питательную почву у Гоголя, Чехова и др. Авторское неодобрение состоит в формальном перенесении классического произведения без адаптации к требованиям эпохи, по его словам, «у нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой, главным образом, предмет искусства – психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию потому, что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось» [Зощенко 2015, 72]. Будучи активным участником дискуссий о направлении развития новой литературы, Зощенко пишет статьи «Основные вопросы нашей профессии», «Литература должна быть народной», «О литературном искусстве» и т.п. Суть этих статей можно свести к социально-практической значимости литературы: создание для современных читателей новой литературы, интегрирующей художественный опыт прошлого в современную деятельность, новая литература должна «формировать то, что не сформировано прежней литературой», «построить такой мир и такую речь, которые не то что были бы тождественны с подлинной жизнью», она должна быть рассчитана «на читателя нашего времени, а не на читателя, умершего до революции» [Зощенко 2015, 78]. В новой литературе должен быть создан «сильный и цельный новый человек» [Томашевский 1990, 23].

В книге «На переломе» присутствует обсуждение крайностей индивидуализма, характерных для современной литературы. Первая из них относится к животному началу в человеке – «“все позволено”, радость его жизни – в искании утех и наслаждений». Противоположная крайность представлена в типе «неживого человека», связанного с образом Блока; его характеристикой являются «пустота, смертная тоска и смерть» [Зощенко 2015, 31]. Эти два типа персонажей созвучны образам «зверя» и «неживого человека», они позже получают продолжение и развитие в «Мишеле Синягине».

В художественном мире Зощенко животное начало нередко означает свойства, эмоции, реакции, связывающие человека с животным миром, такое определение исходит из оппозиций: зверь – человек, животное – человеческое, инстинкт – разум, природа – культура. Животное начало (или образ «зверя») имеют следующие черты:

1. варварство. «...В этой стране полудиках варваров, где за человеком следят, как за зверем» [Зощенко 2018, 50];

2. приобретение чувства животных и животного инстинкта, склонность к нецивилизованному укладу жизни. «Ему уже рисовались картины, как он живет в полузаваленной землянке, среди грязи и нечистот, и как ползком, как животное, на четвереньках вылезает из своей норы и отыскивает пищу» [Зощенко 2018, 78];

3. внешний и физический животный поступок, такой как бесцельное бегство, обгрызание ногтей. Эти поступки обычно представляют собой некую аутоагрессию вследствие невроза, ответную реакцию на стрессовую ситуацию и проявление инстинкта смерти. Например, Мишель временно, «как волк, бегал по своей комнате, кусая и грызя свои ногти» [Зощенко 2018, 312]. При невыносимом отчаянии герой подсознательно пытается чем-то заместить внутреннее напряжение;

4. маниакальные жесты, крики, подражание звукам животных вместо речи. Душевное страдание и тревога в этом контексте лишают персонажей способности высказаться вербально, взамен того – молчание. Тетка Мишеля «порхала по комнате и, подбегая к зеркалу, гримасничала и кривлялась, посылая неизвестно кому воздушные поцелуи» [Зощенко 2018, 300];

Другой тип – «неживой» человек, типичными свойствами которого является:

1. пассивность, безжизненность и воля к смерти. «Он лежал в рыхлом снегу. Сердце его переставало биться. Ему казалось, что он умирает» [Зощенко 2018, 36];

2. выпадение из социальной системы, превращение в «лишнего» человека. Мишель после революции переживает безработицу, утрату имущества, семьи, любви и окончательно превращается в «лишнего» человека;

3. погружение в грезу и проявление безжизненности. Согласно наблюдениям Т.В. Кадаш, ««неживые» люди лишены чувства реальности. Мир, в котором они живут, – в значительной мере мир иллюзорный» [Кадаш 1995, 37]. Опираясь на это утверждение, добавим, что на «неживого» интеллигента накладывается и образ «мечтателя»;

4. духовное оцепенение и сознательное избегание воспоминаний о прошлом. «Спокойствие и ровное душевное состояние не покидали Мишеля. Он как бы потерял старое представление о себе. И, приходя домой, ложился спать, не думая ни о чем и ни о чем не вспоминая» [Зощенко 2018, 311–314];

Показано, что образы «зверя» и «неживого человека» совместимы с образами «мечтателя» и «лишнего человека».

В повести «М.П. Сиягин (Воспоминания о Мишеле Сиягине)» немало рассуждений о проблеме воспоминаний. *Мотивы забвения и памяти* занимают важное место в описании душевной драмы интеллигентов, причем они даны в экзистенциальной ситуации и в то время, когда в человеке проявлены «животное» и «неживое». Память о прошлом вызывает животный инстинкт и животный поступок, а забвение – символ безжизненности, «утраты знания о мире» (А. Блок).

За мучением интеллигентов как будто слышно страдание самого писателя: «Мне мешали воспоминания. Я постоянно помнил какие-то вещи» [Зощенко 2015, 289].

Для Зощенко преобразование жизни и человека – важная литературная задача. Писатель всегда с высокой литературной ответственностью желает, чтобы литература могла оказывать воздействие на нравственную жизнь и выполнять свою функцию «социальной педагогики» (М. Горький). В его

прозе актуальна идея социалистической перестройки внутреннего мира человека. Зощенко пытается стать социальным реалистом, по его мнению, помимо метода реалистического изображения действительности понятие социалистического реализма включает в себя и целеустремленность автора, вовлекающую читателя в круг «социалистических идей», «работу над сознанием читателя, вовлечение читателя в данную тему и идею» [Зощенко 2015, 64].

Кроме того, биография Мишеля описана в мемуарном жанре в хронологическом порядке. Автор стремится придать повести эффекты документальности и объективности. В мемуарном жанре важные социальные события обычно проецируются на историю отдельной личности, оказывая значительное влияние на траекторию человека. Мемуары и биографические произведения предоставляют возможность понять и воссоздать прошлое, в них отражаются эпохи и определенные поколения людей. Зощенко сознательно стилизует «Воспоминания о Мишеле Синягине» под мемуары, возможно, желая показать, что интеллигенты, подобные Мишелю, были типичны для своего времени и что их трагедия имела реальную социальную основу. Нужно также добавить, что в самом обращении к мемуарам есть ирония. Повествователь создает биографию не героя, великого поэта, а маленького человека, неудачника. М.О. Чудакова пишет: «В своей частной жизни герой действует как бы под диктовку блоковской поэзии» [Чудакова 1979, 188]. Жизнь и творчество Блока превращается в имплицитный интертекст, оправдывающий трагизм судьбы Мишеля. Любопытно, что «тему гибели старой России Зощенко сталкивает каждый раз с философией Блока» [Чудакова 1979, 188]. Блок становится представителем интеллигенции переходного периода, когда остро вставала проблематика кризиса существования и преобразования интеллигентской прослойки.

Блок назван А.В. Луначарским «последним крупным художником русского дворянства» [Луначарский 1963, 465], и это небезосновательно. Поэт живет во времена великих потрясений и «переоценки всех ценностей» [Магомедова 2017, 139]. Типичными чертами эпохи являются острейшие противоречия, идеологические конфликты, судорожная борьба за старое и страстное влечение к новому [Максимов 1981, 17]. «Переломность и кризисность этого периода остро переживалась современниками Блока» [Магомедова 2017, 140]. Стихи Блока фиксируют трансформацию эпохи, охватывая такие темы, как развитие литературных направлений, смена мировоззрения и эстетических систем, преобразование человека и жизни в новое время, духовные искания и выбор пути интеллигенции. Биография Блока становится материалом исследования внутреннего мира интеллигенции в период культурно-исторического перехода. Пародия на символизм, наряду с реминисценциями из биографии Блока и отсылкой на его идентичность интеллигенции, вносит в текст Зощенко многоплановую конструкцию смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. 412 с.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Письма. 1898–1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. 772 с.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Стихотворения. 1897–1904. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. 716 с.
4. Зощенко М.М. Конец рыцаря печального образа // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 34–42.
5. Зощенко М.М. Литература должна быть народной // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 67–74.
6. Зощенко М.М. О языке // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 77–78.
7. Зощенко М.М. Основные вопросы нашей профессии // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 62–66.
8. Зощенко М.М. Переписка Зощенко с Горьким. 1927–1936 гг. // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 139–150.
9. Зощенко М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. Сентиментальные повести. М.: Время, 2008. 640 с.
10. Зощенко М.М. Трагедия индивидуализма. Борис Зайцев // Мих. Зощенко: Pro et contra, антология. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 27–32.
11. Кадаш Т.В. «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 36–38.
12. Луначарский А.В. Александр Блок // Луначарский А.В. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1963. С. 464–496.
13. Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово: КемГУ, 1995. 82 с.
14. Магомедова Д.М. «Крушение гуманизма» А. Блока и «Закат Европы» О. Шпенглера: источники и параллели // Новый филологический вестник. 2017. № 2. С. 139–152.
15. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.
16. Томашевский Ю.В. Вспоминая Михаила Зощенко. Л.: Художественная литература, 1990. 512 с.
17. Томашевский Ю.В. Лицо и маска Михаила Зощенко. М.: Олимп, 1994. 368 с.
18. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. 200 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kadash T.V. “Zver” i “nezhivoy chelovek” v mire rannego Zoshchenko [“Beast” and “Inanimate Man” in the World of Early Zoshchenko]. *Literaturnoye obozreniye*, 1995, no. 1, pp. 36–38. (In Russian).

2. Magomedova D.M. “Krusheniye gumanizma” A. Bloka i “Zakat Evropy” O. Shpenglera: istochniki i paralleli [“The Collapse of Humanism” by A.A. Blok and “The Decline of Europe” by O. Spengler: Sources and Parallels]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 2, pp. 139–152. (In Russian).

(Monographs)

3. Belyy A. *Masterstvo Gogolya: issledovaniye* [Gogol’s Mastery: Research]. Moscow, Knizhnyy Klub Knigovek Publ., 2011. 412 p. (In Russian).

4. Chudakova M.O. *Poetika Mikhaila Zoshchenko* [Mikhail Zoshchenko’s Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 200 p. (In Russian).

5. Lushnikova G.I. *Intertekstual’nost’ khudozhestvennogo proizvedeniya* [Intertextuality of a Work of Fiction]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 1995. 82 p. (In Russian).

6. Maksimov D.E. *Poeziya i proza Al. Bloka* [Poetry and Prose by A. Blok]. Leningrad, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1981. 552 p. (In Russian).

7. Tomashevskiy Yu.V. *Litsa i maska Mikhaila Zoshchenko* [The Face and Mask of Michael Zoshchenko]. Moscow, Olimp Publ., 1994. 368 p. (In Russian).

8. Tomashevskiy Yu.V. *Vspominaya Mikhaila Zoshchenko* [Remembering Mikhail Zoshchenko]. Leningrad, Khudozhestvennaya literature Publ., 1990. 512 p. (In Russian).

Bao Tintin,

Санкт-Петербургский государственный университет.

Аспирант кафедры истории русской литературы.

Научные интересы: русская литература, творчество М.М. Зощенко, теория интертекстуальности.

E-mail: btt4896@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4000-5503

Tingting Bao,

Saint Petersburg State University.

Postgraduate student.

Research interests: Russian literature, the works of M. Zoshchenko, theory of intertextuality.

E-mail: btt4896@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4000-5503

М.С. Щавлинский

И.А. БУНИН И ЕГО ЭПОХА В ЦИКЛЕ МЕМУАРНЫХ ОЧЕРКОВ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ

Аннотация

В статье проанализированы очерки В.Н. Буниной 1920–1930-х гг. Всего В.Н. Бунина опубликовала 15 очерков (1927–1936), а затем долгое время не печаталась. В статье изложена история публикации текстов, а также их взаимосвязь с очерками 1950–1960-х гг. и с двумя книгами мемуаристики «Жизнь Бунина» и «Беседы с памятью». Очерки 1920–1930-х гг., на наш взгляд, можно разделить на два цикла: 1) о себе и семье 2) о бунинском окружении. Первый цикл текстов основан на объемной неопубликованной автобиографической рукописи В.Н. Буниной, где мемуаристка описала свое детство, отрочество, юность и уделила внимание гимназической среде. Второй цикл текстов посвящен литературной среде середины 1900–1910-х гг., и окружению И.А. Бунина. Мы предлагаем расценивать этот неопубликованный материал и очерки о писателях бунинского окружения как своеобразный ненаписанный автобиографический текст под заглавием «Жизнь Муромцевой-Буниной», где тексты о собственной жизни мемуаристки можно назвать «Жизнью Муромцевой», а тексты, описывающие литературную среду, в которую попадает В.Н. Бунина с момента начала совместной жизни с Буниным – «Жизнью Буниной». В статье мы преимущественно фокусируемся на очерках о бунинском окружении: «Л.Н. Андреев», «С.А. Найденов», «Юшкевич», «Московские “Среды”», «Piccola Marina». На наш взгляд, все эти очерки формируют общий цикл, объединены единым замыслом, общими героями: И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, общим социально-литературным пространством – московским литературно-художественным кружком «Среда». Очерки также содержат ряд сквозных сюжетов, фрагментарно проявляющихся в разных текстах. Отдельное внимание уделено очерку про Д.Н. Овсяннико-Куликовского как «срединному» тексту между «Жизнью Муромцевой» и «Жизнью Буниной».

Ключевые слова

И.А. Бунин; В.Н. Муромцева-Бунина; газетные очерки; цикл; «Беседы с памятью», Л.Н. Андреев; московские «Среды»; Д.Н. Овсяннико-Куликовский.

**I.A. BUNIN AND HIS ERA IN THE CYCLE OF MEMOIR ESSAYS
BY V.N. MUROMTSEVA-BUNINA**

Abstract

The article analyzes V.N. Bunina's essays of the 1920–1930. In total, V.N. Bunina published 15 essays (1927–1936), and then did not publish for a long time. The article outlines the history of the publication of the texts, as well as their relationship with the essays of the 1950–1960 and with two books by the memoirist “Bunin’s Life” and “Conversations with Memory”. The essays of the 1920–1930, in our opinion, can be divided into two cycles: 1) about herself and her family 2) about the writers around Bunin. The first cycle of texts is based on the voluminous unpublished autobiographical manuscript of V.N. Bunina, where the memoirist described her childhood, adolescence, youth and paid attention to the gymnasium environment. The second cycle of texts is devoted to the literary environment of the mid-1900–1910, and to I.A. Bunin’s entourage. We suggest to regard this unpublished material and the essays about the writers of Bunin’s entourage as a kind of unwritten autobiographical text under the title “The Life of Muromtseva-Bunina”, where the texts about the memoirist’s own life can be called “Muromtseva’s Life” and the texts describing the literary environment into which V.N. Bunina finds herself from the moment she begins her life with Bunin – “Bunina’s Life”. In this article we mainly focus on the essays about Bunin’s environment: “L.N. Andreev”, “S.A. Naidenov”, “Iushkevich”, “Moscow ‘Sreda’”, “Piccola Marina”. In our opinion, all these essays form a common cycle, united by a single idea, common heroes: I.A. Bunin, L.N. Andreev, common social and literary space – the Moscow literary and artistic circle “Sreda”. The essays also contain a number of cross-cutting plots, that appear fragmentally in different texts. Special attention is paid to the essay about D.N. Ovsyaniko-Kulikovskiy as a “middle” text between “Life of Muromtseva” and ‘Life of Bunina’.

Key words

I.A. Bunin; V.N. Muromtseva-Bunina; newspaper essays; cycle; “Conversations with memory”, L.N. Andreev; Moscow “Sreda”; D.N. Ovsyaniko-Kulikovskii.

Для начала обратимся к хронологии публикации газетных очерков конца 1920-х – 1930-х гг. В 1927 г. В.Н. Бунина публикует в эмигрантской газете «Возрождение» (Париж) первый очерк-некролог «Памяти С.А. Иванова» [Бунина 1927]. Далее почти два года В.Н. Бунина ничего не публикует. Только в декабре 1928 г. в эмигрантской газете «Последние новости» (Париж; в этой газете опубликованы почти все очерки, далее – ПН) появляется очерк «Л.Н. Андреев» [Муромцева 1928] с подзаголовком «Отрывки воспоминаний». В феврале 1929 г. с таким же подзаголовком опубликован очерк «С.А. Найденов» (ПН) [Муромцева 1929b]. Позднее

публикуется очерк «Piccola Marina» (ПН) [Муромцева 1929с], тематически связанный с предыдущими очерками, последним очерком 1929 г. становится очерк «Овсяннико-Куликовский» (ПН) [Муромцева 1929а], очерк тоже выходит с подзаголовком «Отрывки воспоминаний».

В 1930 г. В.Н. Бунина опубликовала 4 очерка: «Юшкевич» (ПН) [Муромцева 1930d] – снова с подзаголовком «Отрывки воспоминаний», очерк «Кондаков» (ПН) [Муромцева 1930b], приуроченный к пятилетней годовщине со дня смерти академика (в машинописи [РАЛ. MS 1067/18. Л. 6.] очерк также содержит подзаголовок «Отрывки воспоминаний»), и два историко-литературных текста: первый посвящен московским «Средам» (ПН) [Муромцева 1930с], а второй персонально А.И. Эртелю [Муромцева 1930а], опубликован в эмигрантской газете «Россия и славянство» (Париж; см. также [Щавлинский 2023]). После этого интенсивность публикации падает.

В 1931 г. В.Н. Бунина написала всего два очерка: «У Старого Пимена» [Муромцева 1931b] (снова в газете «Россия и славянство», Париж) и «С.А. Муромцев» (ПН) [Муромцева 1931а]. В 1932 г. опубликован один очерк «Заморский гость» (ПН) [Муромцева 1932] и два взаимосвязанных очерка в 1933 г.: «Москвичи» (ПН) [Муромцева 1933b] и «Завещание» (ПН) [Муромцева 1933а]. После 1933 г. В.Н. Муромцева не публикует новых текстов (возможно, в связи с Нобелевской премией Бунина на это нет времени и в этом отпадает финансовая необходимость, а также, вероятно, В.Н. Бунина помогала мужу в подготовке полного собрания сочинений для издательства «Петрополис» и выполняла необходимую редакторско-корректорскую работу). Только в 1936 г., и вновь по случаю смерти близкого человека, В.Н. Муромцева публикует очерк-некролог: «Умное сердце» (ПН) [Муромцева 1936], посвященный О.А. Шмелевой. Таким образом, серия очерков длиной почти в десять лет (1927–1936) начинается и заканчивается некрологом.

Позднее, в 1950–1960-х гг. В.Н. Бунина вновь начала публиковать очерки и книги. В 1954–1955 гг. в эмигрантской газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк) Бунина публикует очерки о поездке к родственникам И.А. Бунина и про места, где прошли его детство, отрочество, юность: «У Буниных в Ефремове» (1954. 28 ноября), «Глотова» (1955. 12 июня), «Первые впечатления от Васильевского» (1955. 7 августа), «Будни в Васильевском» (1955. 28 августа). Эти очерки почти без изменений войдут в книгу «Беседы с памятью». В 1958 г. опубликована книга «Жизнь Бунина» (Париж), в которой В.Н. Бунина рассказала биографию Ивана Алексеевича с 1870 по 1906 гг. (до года их знакомства). Стоит отметить, что некоторые фрагменты очерков 1920–1930-х гг. перепечатаны в книге с минимальной правкой.

Еще до издания «Жизни Бунина» началась работа над будущей книгой «Беседы с памятью» (опубликована после смерти), в рамках которой В.Н. Бунина продолжила биографию И.А. Бунина с момента их знакомства. Об этом В.Н. Бунина упоминала в письме к Г.Н. Кузнецовой от 19 апреля 1956 г.:

Есть у меня тетрадка, где записаны места, в которых мы <Бунины> жили до эмиграции. Но это уже для второй книги, которую, как Вы знаете, я озаглавлю «Беседы с памятью». Я думаю, что треть из нее уже написана, многое можно взять из моих фелетонов, (на)печатанных в «Последних новостях». [Бунин 2014, 343]

Изначально очерки (будущие главы книги) публиковались самостоятельно в эмигрантских журналах «Новый журнал» (Нью-Йорк; далее НЖ) и «Грани» (Франкфурт-на-Майне). В 1960 г. опубликованы: «Наши встречи» (НЖ. 1960. № 59), «Новая жизнь», «Путь до Святой Земли»; В Палестине» (НЖ. 1960. № 60), «Сирия, Галилея, Египет» (Грани. 1960. № 47; № 48). В 1961 г. опубликован очерк «Встречи с писателями в 1907–08 гг.» (1961) [Муромцева-Бунина 1961a] – последний очерк, который вышел в печать при жизни В.Н. Буниной. Оставшиеся очерки публиковались после ее смерти и перенесены в книгу без изменений с незначительной редакторской правкой: «Италия» (НЖ. 1961. № 64) [Муромцева-Бунина 1961b], «Возвращение домой» (Грани. 1962. № 52) и «1910 год» [Бунина-Муромцева 1963] (Грани. 1963. № 53) – это последняя глава (очерк) книги, соответствующая авторскому замыслу. Вера Николаевна хотела довести книгу до 1918 г. [Муромцева-Бунина 1989, 487], однако в «Беседах с памятью» представлен еще один очерк: «То, что я запомнила о Нобелевской премии» (НЖ. 1962. № 67), он был найден, подготовлен к журнальной публикации Л.Ф. Зуровым и позднее включен в книгу 1989 г. А.К. Бабореко как последняя глава «Бесед с памятью». В «Беседах с памятью» Бунина придерживается хронологического принципа, тем не менее, неравномерность и нецелостность повествования бросаются в глаза.

В конце 1959 – начале 1960 г. к В.Н. Буниной с предложением издать ее готовящиеся к печати очерки отдельной книгой, обратилась американская издательница П. Тэйлор (издательство «Чайка», Нью-Йорк). Согласно сохранившейся переписке, переговоры прошли хорошо (РАЛ. MS. 1067/7099–7110). Журнальные публикации первых очерков будущей книги «Наши встречи» (НЖ. 1960. № 59, март) и «Новая жизнь» (НЖ. 1960. № 60, июнь) содержали примечание:

Главу «Наши встречи» из книги «Беседы с памятью» В.Н. Муромцевой-Буниной мы печатаем с любезного разрешения нью-йоркского издательства «Чайка», которое скоро выпустит эту книгу. Copyright © 1960 by Vera N. Muromtseva-Bunina [Муромцева-Бунина 1960a, 127; Муромцева-Бунина 1960b, 166].

Однако В.Н. Буниной не понравились правки и предложения, которые выдвигала П. Тейлор. В письмах от 28 апреля (РАЛ. MS. 1067/7107) и 23 августа 1960 г. (РАЛ. MS. 1067/7108) издательница советовала «подсократить» очерки и включить в текст выдержки из стихотворений Бунина: «читателю хотелось бы несколько чаще встречаться на страницах Ваших воспоминаний с самим Иваном Алексеевичем» (РАЛ. MS. 1067/7107;

РАЛ. MS. 1067/7108) В итоге в августе–сентябре 1960 г. В.Н. Бунина вернула аванс и отказалась от публикации [см. подробнее: Бунин 2014, 506].

Впервые книга «Беседы с памятью» частично была опубликована в 84-ом томе (в 2-х кн. Кн. 2) «Литературного наследства» (М.: Наука, 1973) (с предисловием А.К. Бабореко). Опубликованы три главы: «Наши встречи», «Встречи с писателями 1907–1908 гг.» и «Италия» (С. 159–220). Целиком книга [Муромцева-Бунина 1989] издана уже после смерти Буниной, А.К. Бабореко подготовил окончательный вариант книги и написал предисловие. Стоит упомянуть ряд современных переизданий книги (М.: Вагриус, 2007), (М.: Прозаик, 2019), в которых представлен реальный комментарий.

В архиве В.Н. Буниной сохранилась объемная рукопись так называемых «ранних» «Бесед с памятью» (рукопись озаглавлена «Беседы с памятью»). Это автобиографический текст о детстве, отрочестве, юности и гимназическое среде – о жизни до встречи с И.А. Буниным, – который В.Н. Бунина начала писать в 1930–1940-е гг. Как показывает Е.Р. Пономарев, «ранние» «Беседы с памятью» создавались под сильным впечатлением от романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» [Пономарев 2022, 164–167], также текст рукописи, по всей видимости, читал и правил И.А. Бунин [Пономарев 2022, 159–160]. Часть неопубликованного материала «ранних» «Бесед с памятью» была использована В.Н. Буниной при публикации очерков, это становится очевидным при первом же сравнении. Очерки: «С.А. Муромцев» [Муромцева 1931a], «Овсяннико-Куликовский» [Муромцева 1929a], «Москвичи» [Муромцева 1933b], «Завещание» [Муромцева 1933a], «У Старого Пимена» [Муромцева 1936] – автобиографичны. В них, помимо образа заявленных главных героев, представлен образ юной Веры Муромцевой. Бунина апеллирует к личным детским, отроческим и юношеским воспоминаниям (годам, проведенным в гимназии, институте), что позволяет заявить о цикле автобиографических очерков – о текстах из «жизни Муромцевой». Однако подробный анализ этих очерков станет предметом другой статьи.

«Поздние» (известные, опубликованные) «Беседы с памятью», наоборот, предназначены описать «жизнь с Буниным» или «жизнь Буниной». В очерках 1920–1930-х гг.: «Л.Н. Андреев», «С.А. Найденов», «Piccola Marina», «Овсяннико-Куликовский», «Юшкевич», «Кондаков», «Московские “Среды”», «Заморский гость» – помимо заявленных героев, всегда рассказывают про Бунина. Многие из этих очерков и вовсе объединены единым подзаголовком «Отрывки воспоминаний». Тематическое единство и связность очерков отражаются на их генезисе и жанровых особенностях. На наш взгляд, эти очерки тоже создают отдельный цикл.

Газетные очерки 1920–1930-х гг., если рассмотреть их в единстве, делятся на два цикла 1) о себе и семье 2) о бунинском окружении. Таким образом, перед нами своеобразная «Жизнь Муромцевой-Буниной», которая строго делится на две части: «Жизнь Муромцевой» – тексты о себе и семье

и «Жизнь Буниной» – тексты о бунинском окружении. Далее в статье мы сосредоточимся на «Жизни Буниной».

Рассмотрим очерк «Овсянико-Куликовский. Отрывки воспоминаний» как пример пограничного и связующего текста. Текст состоит из отрывков воспоминаний и делится на 4 части, в которых изложены встречи Буниной с лингвистом и литературным критиком Д.Н. Овсянико-Куликовским. Первая встреча случилась, когда Овсянико-Куликовский оказался в гостях у Муромцевых и еще «очень юная» Вера слушала литературные беседы о Чехове за обедом [Муромцева 1929а, 2]. Затем Овсянико-Куликовский согласился поехать вместе с Муромцевыми в Большой театр на «Кармен», куда также отправилась Вера (вероятно, событие произошло в 1899–1901 гг.). Вторая и третья встречи происходили уже в годы, когда В.Н. Муромцева стала гражданской женой И.А. Бунина: дата второй встречи в столовой Елпатьевских указана в машинописи: 25 сентября 1910 г. (РАЛ. MS 1067/57. Л. 3) [см. также: Летопись 2017, 54], третья встреча была в московской гостинице «Лоскутная» 28 октября 1912 г. в день чествования И.А. Бунина по случаю 25-летия литературной деятельности [Летопись 2017, 306].

Четвертая «встреча» – длительный период соседства в Одессе, начиная с июля 1918 г. [Летопись 2017, 943] и до эмиграции в феврале 1920 гг. Этот «отрывок воспоминаний» напрямую связывает очерк про Овсянико-Куликовского с очерком о другом академике, с которым Бунины сблизились в это же время в Одессе – Н.П. Кондаковым [Муромцева 1930b]. Интересно, что в архиве В.Н. Буниной сохранились отдельные листы машинописи статьи «Кондаков», где также указан подзаголовок «Отрывки воспоминаний» (РАЛ. MS 1067/18. Л. 6.), что дополнительно связывает оба текста в рамках одного цикла. Можно предположить, что очерк «Кондаков» в какой-то степени уже писался с опорой на очерк «Овсянико-Куликовский». Оба текста содержат упоминания о дискуссиях того времени, в том числе про русский народ. Любопытна и противоположность позиций, Овсянико-Куликовский:

«Нападал на Чехова и Бунина, что они изображали народ так “черно”. Верил, что Россия, перенеся тяжелые потрясения, оправится и что русский народ найдет в себе силу, чтобы снова быть великим...» [Муромцева 1929а, 3].

Текст про Кондакова, напротив, содержит множество упоминаний о том, как Бунин и Кондаков уничижительно высказываются о русском народе. [Муромцева 1930b, 4; см.: Щавлинский 2022а; Щавлинский 2022b]. Оба академика в этот период работают над своими мемуарами, о чем упоминает Муромцева [Муромцева 1930b, 4; Муромцева 1929а, 3].

Интересно, что в машинописи «Кондакова» также упомянут Овсяннико-Куликовский, что снова свидетельствует о косвенной связи этих текстов:

«Кондаков осуждал Овсяннико-Куликовского, что тот во время своей заграничной командировки с недостаточным усердием занимался наукой, а стал увлекаться социализмом и писать по литературе» [РАЛ. MS 1067/43. Л. 6.].

Оба очерка, на наш взгляд, включены в цикл текстов «Жизни Буниной». Об этом свидетельствует не только общий подзаголовок, но и нарративная стратегия: буквально описание отрывочных воспоминаний, связанных между собой только личностью рассказчика и личностью героя рассказа. Важно и то, что все «Отрывки воспоминаний» связаны с И.А. Буниным, он становится постоянным действующим лицом очерков, героем, который всегда подразумевается по умолчанию – неотъемлемой частью «Жизни Буниной».

Очерки «Наши встречи» и «Встречи с писателями в 1907–08 гг.» [Муромцева-Бунина 1960а; Муромцева-Бунина 1961а] основаны сразу на нескольких очерках 1920–1930-х гг.: «Л.Н. Андреев» (1928) [Муромцева 1928], «С.А. Найденов» (1929) [Муромцева 1929b] и «Юшкевич» (1930) [Муромцева 1930d], часть текста из последнего очерка вошла в очерк «1910» [Бунина-Муромцева 1963]. Интересно и то, что главными героями всех очерков становятся Леонид Андреев и литературный кружок «Среда». В очерке «Л.Н. Андреев» В.Н. Бунина вспоминает о знакомстве с писателем:

Здоровается со мной с милой, ласковой улыбкой. Я предлагаю ему чаю и наливаю очень крепкого, уже знаю, что он пьет «деготь». / Сразу завязываю оживленный разговор, сначала о Горьком, о Капри... [Муромцева 1928, 2]

Примечательно, что вначале очерка В.Н. Бунина обозначает свою незаинтересованность в Андрееве-писателе, ей любопытен только его образ и трагическая судьба [Муромцева 1928, 2]. Однако, учитывая большой объем воспоминаний о Л.Н. Андрееве (Андреев второй самый упоминаемый писатель после Бунина во всех очерках), это не совсем так. В очерке упоминается несколько произведений Андреева («Царь Голод», «Дни нашей жизни», «Анатэма», «Океан»), чтения которых (в разные годы) проходили в литературных кружках и салонах (московская «Среда», дом Добровых). Бунина передает общие впечатления и настроения Андреева после публичных чтений и обсуждений; рассказывает о беседах Бунина и Андреева; попутно рисует образы разных литераторов, которых встречает в компаниях: С.С. Голоушева, Скитальца, М.К. Куприной, Е.П. Летковой-Султановой. Кроме того, упоминаются разные личные и литературные

события в жизни Андреева: уход от Горького и его издательства «Знание» в издательство «Шиповник», увлеченность писателя проектом финской дачи, любовь к северной природе в противовес «слишком веселой природе» Капри (символический уход от Горького) – почти все эти темы возникают в следующих очерках о писателях бунинского окружения.

Упомянутая в «Л.Н. Андреев» встреча Буниных на Капри с Горьким и Андреевым становится центральным сюжетом очерка «Piccola Marina» [Муромцева 1929с]. Текст посвящен дому Горького, который напоминает литературную школу, где молодые литераторы непрерывно учатся, пишут и обсуждают произведения друг друга; частично об этом рассказано и в очерке «Италия» из «Бесед с памятью», там В.Н. Бунина называет эти литературные занятия «школой пропагандистов» под предводительством Горького и Луначарского [Муромцева-Бунина 1961b, 214]. Однако обращение, уже в «Piccola Marina» к Андрееву, в очередной раз показывает, как интересен был этот писатель В.Н. Буниной и как тесно переплетены между собой очерки:

Дверь распахивается, и входит Андреев. Горький встает, делает шаг навстречу, и оба падают друг другу в объятия. Не преувеличиваю: они замирают так минуты на три... Потом Андреев здоровается с остальными, тратя на каждого все меньше и меньше времени [Муромцева 1929с, 4].

Еще детальнее эта сцена встречи Горького и Андреева описана в единственной машинописи «Piccola Marina» (РАЛ. MS 1067/72. Л. 1.), что, на наш взгляд, вновь указывает на важнейшее место этого эпизода в очерке. В сохранившемся отрывке рукописи (РАЛ. MS 1067/70) тоже приводятся только беседы между Буниным, Горьким и Андреевым. Уход Андреева из горьковского издания «Знание» в издательство «Шиповник» (причина ссоры между писателями), как пишет В.Н. Бунина, не обсуждается. Несмотря на попытки И.А. Бунина, «говорили обо всем, кроме “Знания”» (РАЛ. MS 1067/70. Л. 1.). Таким образом, эта ссора становится сквозным сюжетом, фрагменты которого мы обнаруживаем в разных очерках. Это, на наш взгляд, дополнительно связывает тексты между собой и позволяет говорить о цикле очерков.

Следующий очерк «С.А. Найденов» короткий и сосредоточен, в первую очередь, на главном герое и его литературной биографии. Часть очерка, посвященную литературной биографии в слегка переработанном виде В.Н. Бунина опубликовала в «Жизни Бунина» (глава 6, параграф 6). Другая часть, в которой представлены воспоминания о Найденове В.Н. Бунина изложила в очерках «Наши встречи» и «Встречи с писателями в 1907–08 гг» [Муромцева-Бунина, 1961a] из «Бесед с памятью» [Муромцева-Бунина, 1960a]. В этом газетном очерке вновь упомянуты Бунин, Андреев, Скиталец, Горький, Чехов:

Помню, как он смеялся, когда вспоминал, как однажды Бунин с Телешовым, идя по фойе Художественного театра, столкнулись с Горьким, Андреевым, и Скитальцем в поддевках и сапогах, и как Бунин спросил их с идиотским видом тоном Коко из «Плодов Просвещения»: / – Вы кто? Охотники? [Муромцева 1929b, 4]

Примечательно, что этот фрагмент воспроизведен и в «Жизни Бунина», но со слов Телешова [Муромцева-Бунина 1958, 140], тогда как в «Наших встречах» со слов Найденова [Муромцева-Бунина 1960a, 148–149].

Очерк «Юшкевич» буквально продолжает очерк об Л.Н. Андрееве с первых слов:

Петербург. «Северная гостиница». Вечер. Собираемся в гости к Андрееву. За окнами, сквозь кисею падающего снега, в ярком свете фонарей, сверкает тяжкий памятник Александру III. [Муромцева 1930d, 2]

В первой половине очерка приводится эпизод посещения андреевской «Среды» (петербургский аналог московских «Сред» [Литературные объединения 2004, 21]). Рассказано, как Муромцева знакомится с матерью Андреева – А.Н. Андреевой, А.С. Серафимовичем, С.Ю. Копельманом и С.С. Юшкевичем. Далее передан спор о современной литературе, который начал Юшкевич. Заканчивается эпизод уличным разговором между Иваном Алексеевичем и Верой Николаевной, в котором они обсуждают Юшкевича и Серафимовича. Однако, в машинописи (РАЛ. MS 1067/10) сохранилась расширенная версия эпизода, фрагменты которой представлены в очерке «Л.Н. Андреев», что указывает на изначальную тесную связь двух очерков: вновь упомянута финская дача, тяжесть жизни в Петербурге, продолжается история «предательства» «Знания» и предпочтения ему «Шиповника». Следующие отрывки воспоминаний о Юшкевиче сосредоточены только на нем и на одесских встречах вплоть до эмиграции Буниных (февраль 1920 г.).

В другой машинописи, где представлен этот же текст об Андрееве, но в сокращенном виде, есть интересная заметка на полях: «То, что выброшено “П<оследними>. Н<овостями>.”, пригодится для книги» (РАЛ. MS 1067/9. Л. 1.). Эта запись относится к будущим книгам: «Жизни Бунина», «Беседы с памятью» и позволяет вновь указать на взаимосвязь очерков.

По всей видимости, вспоминая различных литераторов бунинского окружения, В.Н. Бунина осознала необходимость описать литературно-социальное пространство, в котором происходило множество событий, представленных в очерках – литературное объединение «Московские “Среды”». Интересно, что это первый очерк Буниной, который содержит

не только субъективные воспоминания, мысли и чувства мемуаристки, но и историко-литературную справку о том, как создавалась «Среда» и кто стоял у ее истоков. В дальнейшем очерк с незначительными изменениями опубликован в «Жизни Бунина» (глава 5, параграф 6) и в главах о встречах с писателями из «Бесед с памятью».

И.А. Бунин и его брат Ю.А. Бунин принимали участие в разных литературных организациях Н.Д. Телешова. Сразу после знакомства с писателем в конце 1897 г. – начале 1898 г. [Летопись 2011, 234] Бунины примкнули к литературному объединению «Парнас» (1886–1899) [Литературные объединения 2004, 166–167]. Кружок «Среда» был основан в 1898 г. (просуществовал до 1916 г.), собрания проходили на квартире Телешова. Основная задача, которую преследовали участники – откровенное обсуждение и критика еще неопубликованных литературных произведений друг друга. [Подробнее о «Среде» и «молодой» «Среде» (1910–1919), которой руководил Ю.А. Бунин, см.: Литературные объединения 2004, 125–126, 226–231]. В очерке В.Н. Бунина после описания истории создания «Среды» переходит к известным ей ярким моментам:

Чехов, уезжая в последний раз за границу и предчувствуя, что уже больше не вернется, при прощании сказал Телешову: «Умирать еду. Поклонитесь от меня “Среде”. Хороший народ у вас подобрался». Горькому тоже очень нравились эти «товарищеские собрания», Андреев был привязан к ней особенно и, кажется, почти все свои вещи провел через нее, не раз говорил, что без ее благословения боится выпускать что-нибудь в свет. Он или лично читал на «Среде» свои произведения или присылал их – и из-за границы, и из Петербурга, из Финляндии. Впрочем, я не знаю ни одного участника «Среды», не любившего ее, – так бывало на ней всегда хорошо, просто и весело [Муромцева 1930с, 4].

Далее Бунина описывает свое первое посещение «Среды» – чтения «Иуды Искарюта» Л.Н. Андреева в отсутствие автора. Упоминает известный эпизод, как однажды Рахманинов и Шаляпин устроили импровизированный концерт на «Среде», раскрывает «шуточные» адреса всех постоянных участников. Интересно, что хоть Бунина «со следующей осени <1908 г.> <...> не пропустила ни одной «Среды», когда мы <с И.А. Буниным> бывали в Москве» [Муромцева 1930с, 4], упоминает она преимущественно только собрания, где обсуждали произведения Л.Н. Андреева, иногда заходит речь о встречах, на которых обсуждались произведения Бунина. Вероятно, для нее это были самые яркие впечатления. В число таких событий входит воспоминание об исключении Серафимовича, происходившее в последние годы существования «Среды» [Муромцева 1930с, 5].

Впервые Бунина говорит о Серафимовиче в очерке «Юшкевич», приводит историю знакомства с писателем и сразу же обозначает свою антипатию к нему:

– Юшкевич нравится мне, – заметил И.А. – Он всегда несет и с Дона и с моря, но человек талантливый, живой, органический, а вот Серафимовича терпеть не могу. Обратила ты внимание на его лошадиные зубы? [Муромцева 1930d, 3]

В очерке «Московские “Среды”» причины антипатии дополняются – Серафимович был изгнан из «Среды» за свою пропагандистскую работу на большевиков. В одном сборнике с ним также отказались печататься авторы из «Книгоиздательства писателей». Из-за исключения Серафимович начал публичную кампанию против «Среды» и литературное объединение закрыли. Таким образом, перед нами еще один сквозной сюжет, который дополнительно связывает очерки.

Тогда Серафимович открыл в «Известиях» целый поход против членов правления и редакторов книгоиздательства, даже все их имена напечатал и не просто, а в разбивку, столбиком [Муромцева 1930c, 5].

В машинописи (РАЛ. MS 1067/23), где записаны дополнительные отрывки воспоминаний, не вошедшие в очерк, преимущественно истории, связанные с Андреевым или Буниным, но также упомянуто заседание молодой «Среды», на котором «очень досталось Ауслендеру» (РАЛ. MS 1067/23. Л. 6.), есть объемная запись, посвященная Юшкевичу, не вошедшая в очерк о нем. Эти фрагменты из машинописи вновь указывают на сильную взаимосвязь всех очерков «Жизни Буниной».

Очерк «Заморский гость» – еще одно личное яркое впечатление Буниной, на этот раз от знакомства с Э. Верхарном. Очерк отличается от других знакомств с литераторами «Среды», т.к. В.Н. Бунина «поехала без И.А.» [Муромцева 1932, 3]. Встречу с бельгийским поэтом устраивал Литературно-художественный кружок по инициативе В.Я. Брюсова, но и это событие В.Н. Бунина связывает с историей «Среды»:

После лекции в одной из гостиных Кружка начинается банкет в честь поэта. Его везут ужинать, сажают за стол, накрытый покоем человек на сто, и тут, к моему большому смущению, Мамонтов просит меня сесть по левую сторону <от> Верхарна – по правую же сиди свояченица Брюсова <...>. Я сначала отказываюсь, но меня уговаривают, указывают на то, что я должна как бы представлять от «Среды», – известного в то время московского литературного кружка, – и я в конце концов соглашаюсь. [Муромцева 1932, 3]

Пожалуй, связанным только формально и по касательной с очерками о московской «Среде» и ее представителях, можно назвать очерк про А.И. Эртеля [Муромцева 1930a]. Хотя Бунина и упоминает его как посетителя собраний «Среды» [Муромцева 1930c, 4], лично она не успела с ним познакомиться, об этом узнаем из машинописи статьи (РАЛ. MS 1067/1. Л. 1.) Там же, в машинописи, В.Н. Бунина обращается с призывом

переиздать произведения Эртеля. Очерк, посвященный ему, – биографическая статья, содержащая личную критическую оценку его произведений. Видимо, творчество и биография А.И. Эртеля очень интересовало семью Буниных, т.к. И.А. Бунин в 1929 г. опубликовал статью про Эртеля (ПН, 1929. 14 февраля), а позднее, незначительно переработав ее, включил в книгу «Воспоминаний» (Париж: Возрождение, 1950). Очерки об Эртеле супругов Буниных – достаточно любопытный сюжет, вероятно указывающий и на возможное предложение коллегам-писателям и издателям, создать литературное «житие» Эртеля (появившийся в это время в эмиграции жанр) [см.: Пономарев 2004], а также переиздать произведения забытого писателя. При сравнении статей Бунина и Буниной, общий их генезис и единый замысел становится очевидным [см. подробнее: Щавлинский 2023].

Таким образом, очерки: «Piccola Marina», «Л.Н. Андреев», «С.А. Найденов», «Юшкевич», «Московские “Среды”» и «Заморский гость» В.Н. Муромцевой имеют общий генезис, сквозных персонажей, перетекающие сюжеты, единый нарратив и объединены общей идеей: описать бунинскую эпоху и литературно-социальную среду, свидетелем которой была В.Н. Бунина. Работа с очерками и архивом В.Н. Буниной, позволяет продемонстрировать творческую кухню писательницы и увидеть, как формируется замысел будущих «Беседы с памятью», учитывая, что эти первые публикации позднее в переработанном виде войдут в книгу. Представленная эпоха в очерках цикла «Жизнь Буниной», в том числе, встраивается в общий нарратив эмиграции 1920–1930-х гг. о потерянной России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунина В.Н. Памяти С.А. Иванова // Возрождение. 1927. 19 февр. № 627. С. 3.
2. Бунина-Муромцева В.Н. Беседы с памятью: 1910 год // Грани. 1963. № 53. С. 61–70.
3. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. III. «Когда переписываются близкие люди...»: Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун. 1934–1961 / науч. ред. серии О.А. Коростелев и Р. Дэвис; сост., подгот. текста, научный аппарат Е.Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопровод. ст. Е.Р. Пономарева. М.: Русский путь, 2014. 713 с.
4. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина: В 2 т. / сост. С.Н. Морозов. Т. 1. 1870–1909. Москва: ИМЛИ РАН, 2011. 944 с.
5. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина: В 2 т. / сост. С.Н. Морозов. Т. 2. 1910–1919. Москва: ИМЛИ РАН, 2017. 1181 с.
6. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: словарь / сост. М. Шруба, науч. ред. А.И. Рейтблат. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 440 с.

7. (а) Муромцева В.Н. Александр Иванович Эртель: К 75-летию со дня его рождения // Россия и славянство. 1930. 19 июля. № 86. С. 3.
8. (а) Муромцева В.Н. Завещание // Последние новости. 1933. 28 апр. № 4419. С. 2.
9. Муромцева В.Н. Заморский гость // Последние новости. 1932. 29 авг. № 4177. С. 3.
10. (b) Муромцева В.Н. Кондаков (к пятилетию со дня его смерти) // Последние новости. 1930. 21 февр. № 3257. С. 4.
11. Муромцева В.Н. Л. Н. Андреев: Отрывки воспоминаний // Последние новости. 1928. 11 дек. № 2820. С. 2–3.
12. (b) Муромцева В.Н. Москвичи // Последние новости. 1933. 18 марта. № 4378. С. 4.
13. (с) Муромцева В.Н. Московские «Среды» // Последние новости. 1930. 5 июля. № 3391. С. 4–5.
14. (а) Муромцева В.Н. Овсяннико-Куликовский: Отрывки воспоминаний // Последние новости. 1929. 24 сент. № 3107. С. 2–3.
15. (а) Муромцева В.Н. С.А. Муромцев (к годовщине открытия первой Думы) // Последние новости. 1931. 9 мая. № 3699. С. 2–3.
16. (b) Муромцева В.Н. С. А. Найденев: Отрывки воспоминаний // Последние новости. 1929. 3 февр. № 2874. С. 4.
17. (b) Муромцева В.Н. У Старого Пимена // Россия и славянство. 1931. 14 февр. № 116. С. 3–4.
18. Муромцева В.Н. Умное сердце // Последние новости. 1936. 24 июля. № 5600. С. 5.
19. (d) Муромцева В.Н. Юшкевич: Отрывки воспоминаний // Последние новости. 1930. 16 янв. № 3221. С. 2–3.
20. (с) Муромцева В.Н. Piccola Marina // Последние новости. 1929. 26 мая. № 2986. С. 4.
21. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. 1870–1906. Париж: [Б.и.], 1958. 171 с.
22. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина, 1870–1906; Беседы с памятью / сост., предисл., и примеч. А.К. Бабореко. М.: Советский писатель, 1989. 507 с.
23. (а) Муромцева-Бунина В.Н. Беседы с памятью: Встречи с писателями в 1907–08 гг. // Новый журнал. 1961. № 63 (март). С. 173–203.
24. (b) Муромцева-Бунина В.Н. Беседы с памятью: Италия // Новый журнал. 1961. № 64 (июнь). С. 205–220.
25. (а) Муромцева-Бунина В.Н. Беседы с памятью: Наши встречи // Новый журнал. 1960. № 59 (март). С. 127–156.
26. (b) Муромцева-Бунина В.Н. Беседы с памятью: Новая жизнь // Новый журнал. 1960. № 60 (июнь). С. 166–178.
27. Пономарев Е.Р. «Беседы с памятью» В.Н. Муромцевой-Буниной: неизвестная книга о детстве и юности // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 158–169.
28. Пономарев Е.Р. Россия, растворенная в вечности: жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111.

29. (a) Щавлинский М.С. Н.П. Кондаков и Бунины в Одессе // Язык. Культура. Коммуникация: изучение и обучение. Сборник научных трудов VI Международной научно-практической конференции (20–21 октября 2022 г., г. Орел, ОГУ имени И.С. Тургенева). Орел: ОГУ имени И.С. Тургенева, Издательство «Картуш», 2022. С. 235–243.

30. (b) Щавлинский М.С. Н.П. Кондаков и Бунины в эмиграции // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 144–157.

31. Щавлинский М.С. Несправедливо забытый писатель: статья В.Н. Муромцевой об А.И. Эртеле // сб. ст. LVII международной научно-практической конференции «Eurasiascience», (15 октября 2023 года, Москва). Москва: Научно-издательский центр «Актуальность РФ», 2023. С. 181–184.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ponomarev E.R. “Besedy s pamiat’yu” V.N. Muromtsevoy-Buninoy: neizvestnaya kniga o detstve i yunosti [V.N. Muromtseva-Bunina’s “Conversations with Memory”: Unknown Book about Childhood and Youth]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no 4 (63), pp. 158–169. (In Russian).

2. Ponomarev E.R. Rossiya, rastvorennaya v vechnosti: zhanr zhitiynoy biografii v literature russkoy emigratsii [Russia, Dissolved in Eternity: the Genre of Hagiographic Biography in the Literature of Russian Emigration]. *Voprosy literatury*, 2004, no 1, pp. 84–111. (In Russian).

3. (b) Shchavlinsky M.S. N.P. Kondakov i Buniny v emigratsii [N.P. Kondakov and the Bunins in Emigration]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no 4 (63), pp. 144–157. (In Russian)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. (a) Shchavlinsky M.S. N.P. Kondakov i Buniny v Odesse [N.P. Kondakov and the Bunins in Odessa]. *Yazyk. Kul’tura. Kommunikatsiya: izucheniye i obucheniye. Sbornik nauchnykh trudov VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (20–21 oktyabrya 2022 g., g. Orel, OGU imeni I.S. Turgeneva)* [Language. Culture. Communication: Learning and Teaching. Collection of Scientific Papers of the 6th International Scientific and Practical Conference (October 20–21 2022, Orel, Orel State University Named after I.S. Turgenev)]. Orel, OGU imeni I.S. Turgeneva, Kartush Publ., 2022, pp. 235–243. (In Russian)

5. Shchavlinsky M.S. Nespravedlivo zabytyy pisatel’: stat’ya V.N. Muromtsevoy ob A.I. Ertele [The Unfairly Forgotten Writer: Article by V.N. Muromtseva about A.I. Ertel’]. *LVII Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya telekonferentsiya “Eurasiascience”, (15 noyabrya 2023 goda, Moskva)* [LVII International Scientific and Practical Teleconference “Eurasiascience”, (November 15, 2023, Moscow)]. Moscow, Nauchno-izdatel’skiy tsentr “Aktualnost’ RF” Publ., 2023, pp. 181–184. (In Russian).

(Monographs)

6. Shruba M. (Ed., Comp.), Reitblat A.I. (Ed.). *Literaturnyye ob'yedineniya Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov: slovar'* [Literary Associations of Moscow and St. Petersburg 1890–1917: A Dictionary]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2004. 440 p. (In Russian).

Щавлинский Максим Станиславович,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии наук (Москва).

Младший научный сотрудник, аспирант. Научные интересы: история русской литературы конца XIX–начала XX вв., И.А. Бунин, литература русского зарубежья, литература путешествий.

E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5156-8999

Maksim S. Shchavlinsky,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow).

Junior Researcher, Post-graduate student. Research interests: history of Russian literature of the late 19th – early 20th centuries, I.A. Bunin, literature of the Russian emigration, travel literature.

E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5156-8999

В.В. Королева, А.Р. Притомская (Владимир)

ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС В ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА «ДЬЯВОЛИАДА»

Аннотация

Статья продолжает ряд исследований, связанных с анализом гофмановской традиции в русской литературе. Творчество М.А. Булгакова рассматривается как значимый этап в развитии «гофмановского текста русской литературы». С помощью методологии «гофмановского комплекса» в повести М.А. Булгакова «Дьяволиада» (1923) выделяются элементы поэтики Э.Т.А. Гофмана, а также анализируется их трансформация в художественном мире русского писателя. Делается вывод о том, что черты гофмановской поэтики в повести «Дьяволиада» Булгакова проявляются в обращении к гофмановской стилистике (разрушительная ирония и гротеск), в проблеме механизации человека и общества, которая реализуется в мотивах кукольности, приеме оживления неживого и подмены живого неживым (создается при помощи синекдохи, говорящих фамилий, звуковых и анималистических метафор, цветовой символики) и инфернального зеркального комплекса (образы-символы глаз, зеркала и стекла), который помогает создать гротескный образ канцелярии-ада и образ Кальсонера (восходит к гофмановским образам Дапертутто, Копеллиуса и др.). Традиции Гофмана в повести Булгакова также связаны с осмыслением проблемы двойничества и категории безумия, которые актуализируются в результате нарушения хода объективного времени в сознании персонажа (темпоральный слом), находящегося в ситуации сильного эмоционального потрясения, под влиянием которого восприятие реальности характеризуется особым фантастическим типом мышления, когда объективные законы мироустройства и логики нарушаются, а мировосприятие главного героя раздваивается (переплетение реального и ирреального).

Ключевые слова

Э.Т.А. Гофман; М.А. Булгаков; «гофмановский комплекс»; «гофмановский текст русской литературы»; темпоральный слом; оппозиция живое-неживое; гротеск; безумие; разрушительная ирония; кукольность; двойничество.

**THE HOFFMAN COMPLEX IN M.A. BULGAKOV'S NOVELLA
"THE DIABOLIAD"**

Abstract

The article continues a series of studies related to the analysis of the Hoffmann tradition in Russian literature. The work of M.A. Bulgakov is considered as a significant stage in the development of the "Hoffmann text of Russian literature". Using the methodology of the "Hoffman complex" in M.A. Bulgakov's novella "The Diaboliad" (1923), elements of E.T.A. Hoffman's poetics are highlighted, and their transformations in the artistic world of the Russian writer are analyzed. The conclusion is made that the features of Hoffmann's poetics in Bulgakov's story "The Diaboliad" are manifested in an appeal to Hoffmann's style (destructive irony and grotesque), in the problem of mechanization of man and society, which is realized in the motives of puppetry, in the use of techniques of the living the inanimate and substituting the living for the inanimate (created using techniques of synecdoche, charactonyms, sound and animalistic metaphors, color symbols) and infernal mirror complex (images-symbols of eyes, mirrors and glass), which helps to create a grotesque image of the chancellery-hell and the image of Kalsoner (goes back to the Hoffmann images of Dapertutto, Copellius). Hoffmann's traditions in Bulgakov's story are also associated with understanding the problem of duality and the category of insanity, which are actualized as a result of a violation of the course of objective time in the mind of a character (temporal rift) who is in a situation of an emotional shock, under the influence of which the perception of reality is characterized by a special fantastic type of thinking, when the objective laws of the world order and logic are violated, and the perception of the world is bifurcated which leads to the appearance of a duality (the interweaving of real and unreal).

Key words

E.T.A. Hoffman; M.A. Bulgakov; "Hoffman complex"; "Hoffman text of Russian literature"; temporal rift; the living – inanimate opposition; grotesque; destructive irony; puppetry; duality.

Э.Т.А. Гофман (1776–1822) – немецкий романтик, оказавший значительное влияние на русскую литературу. В России творчество Гофмана достигло пика своей популярности в 30–40-е гг. XIX в., так как в этот период произведения немецкого писателя не только читали, но и использовали в качестве образца фантастического, ужасного и одновременно ироничного в литературе, что способствовало формированию на рубеже XIX–XX вв. «гофмановского текста русской литературы» [Королева 2020], который включает в себя ряд макрокомпонентов: сюжеты, образы, проблематика и стилистика, характерные для писателя, которые мы называем «гофмановским комплексом», мифологизированный образ самого Гофмана (имя – миф), а также мифологизированные образы его героев. [Королева 2015, 2016а, 2016b, 2019, 2020].

«Гофмановский текст русской литературы» представляет собой открытую, развивающуюся систему. В своем развитии он проходит несколько этапов: «домифологический» (1930–1940-е гг. XIX в.), – первичная рецепция гофмановских текстов, когда в художественных произведениях русских писателей заимствуются цитаты, образы; мифологический (конец XIX в. – начало XX в.), который характеризуется появлением в русской литературе устойчивых образов, архетипов и мифологем, восходящих к гофмановскому творчеству; этап трансформации гофмановского мифа (начало XX в.), связанный с активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем.

Формирование «гофмановского текста русской литературы» усложняется параллельным влиянием традиции Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Погорельского, В.Ф. Одоевского, И.С. Тургенева и других русских писателей, в произведениях которых поэтика Э.Т.А. Гофмана была переосмыслена, что делает выделение гофмановской традиции проблемным. В связи с этим актуальным становится использование идейно-тематического «гофмановского комплекса», который помогает конкретизировать устойчивые образы, сюжеты, проблематику и стилистику, характерные для Гофмана, нашедшие отражение в русской литературе конца XIX в. – начала XX в.

«Гофмановский комплекс» ярко проявляется и становится литературным приемом в эпоху Серебряного века, так как круг проблем, образов и стилистических приемов, характерных для творчества Э.Т.А. Гофмана, а именно, синтез искусств («Крейслериана I»), романтическая ирония и гротеск («Золотой горшок», «Крошка Цахес» и др.), психологизм, основанный на размышлении о природе двойничества («Эликсиры дьявола»), осмысление проблемы механизации жизни и человека, проявившейся у Э.Т.А. Гофмана в образах-символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека («Автоматы», «Принцесса Брамбилла» и др.), зеркальный комплекс, который включает образы-символы зеркала, глаз, оппозицию «живое» – «неживое» («Песочный человек»), исследование двойственности души человека и глубинные процессы, протекающие в ней, становятся особенно актуальными для многих писателей.

На рубеже XIX–XX вв. «гофмановский комплекс» обнаруживается в творчестве многих русских писателей: в произведениях малой прозы (циклы рассказов Гиппиус «Зеркала» (1898), Брюсова «Земная ось» (1901–1907)), в рассказе Белого «Рассказ № 2» (1902), а также в ранних произведениях Андреева: «Мысль», «Смех», «Стена» (1898–1903) и др.), одновременно «гофмановский комплекс» становится важным литературным приемом в модернистском романе (Брюсов «Огненный ангел» (1907), Белый «Петербург» (1911–1912), Сологуб «Мелкий бес» (1905–1907), Мережковский «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901)) [Королева 2016а, 2016б, 2019, 2020].

Переосмысление гофмановской традиции – одна из тенденций в развитии русской литературы, которая сохранилась и после революции 1917 г. Об этом свидетельствуют театральные эксперименты того време-

ни, например, постановка в 1920 г. А. Таировым в Камерном театре пьесы-фантазии по мотивам новеллы Гофмана «Принцесса Брамбилла», а также появление творческих объединений писателей под влиянием гофмановского творчества, ярким примером которых стали «Серapiroновы братья». Членами объединения были Л. Лунц, И. Груздев, М. Зощенко, В. Каверин, Н. Никитин, Е. Полонская и др. Черты гофмановской поэтики прослеживаются в творчестве и других писателей и поэтов этого периода, например, В. Маяковского, А. Чайнова, Е. Шварца.

М.А. Булгаков становится одним из авторов, продолживших гофмановскую традицию в XX в., пришедшую в его творчество как напрямую от немецкого романтика, так и опосредованно, через творчество русских писателей, на которых Гофман оказал влияние: русская романтическая повесть (В. Одоевский, А. Погорельский, Б. Полевой и др.), творчество Н.В. Гоголя [Иванова 2016, 65–70], Ф.М. Достоевского, а также русскую символистскую прозу (Брюсов, Белый, Сологуб и др.) и произведения А. Чайнова.

О Гофмане и Булгакове, безусловно, в критике уже писали. В.И. Гусев обнаруживает следы «высокого романтизма» в творчестве Булгакова [Гусев 1979, 33]. П.Р. Абрагам отмечает сходство фантастики Булгакова (в романе «Мастер и Маргарита») и Гофмана [Абрагам 1989]. М.Б. Ладыгин [Ладыгин 1981] обращается к сопоставлению образных систем писателей, устанавливает типологическое сходство героев (роман «Мастер и Маргарита» и «Принцесса Брамбилла»). Л.Н. Дарьялова также отмечает общность художественного мышления Гофмана и Булгакова: диалогичность, благодаря которой раздробленность, фрагментарность бытия «перетекает» в сложную, но целостную гуманистическую концепцию мира [Дарьялова 1994]. И.Л. Галинская и Е. Хилькевич исследуют гофмановскую новеллу «Золотой горшок» и роман Булгакова «Мастер и Маргарита». В.Б. Соколов говорит о сходстве «Эликсиров дьявола» и «Мастера и Маргариты», а М.О. Чудакова обращает внимание на тождественность такой техники, как неразрывное переплетение реального и фантастического миров у Гофмана и Булгакова. Влияние Гофмановской традиции на творчество русского писателя отмечалось и зарубежными исследователями, например, А. Гедрих пишет: «*Hoffmann wird von der sowjetischen Führung abgelehnt, aber ein Autor wie Michail Bulgakow zeigt, daß er keineswegs in Vergessenheit gerät*» [Hädrich 2001, 14]. Попытка более детально рассмотреть влияние гофмановского творчества на Булгакова предпринимается в диссертации Н.В. Новиковой «Романтическая традиция Э.Т.А. Гофмана в творчестве М.А. Булгакова» (1999).

Известно, что русский писатель сам проводил параллели между своими произведениями и творчеством Э.Т.А. Гофмана, например, в письме к жене от 6-7 августа 1938 г. он описывает ситуацию чтения друзьям статьи И.В. Мимирского «Социальная фантастика Гофмана», сознательно опуская фамилию писателя. По свидетельству Булгакова, слушатели были убеждены, что речь идет о нем самом: «Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она поразит

тебя так же, как и меня. Я прав в “Мастере и Маргарите”!» [Булгаков 1989–1990, II, 233].

Рукописи Булгакова также указывают на интерес русского писателя к творчеству Э.Т.А. Гофмана: авторские пометки относятся к особенностям художественной манеры, стиля (сочетание реального с фантастическим, вымышленного с действительным), многообразию форм сатирического изображения реальности у немецкого романтика (от добродушного юмора до уродливого гротеска). Так, в фельетоне «Столица в блокноте» (1922 г.) встречаем: «...за спиной молодого человека, без всякого сигнала с его стороны (большевицкие фокусы!), из воздуха соткался милиционер. Положительно, это было гофмановское нечто...» [Булгаков 1989–1990, II, 262].

В целом исследователи преимущественно подчеркивают влияние Гофмана на роман «Мастер и Маргарита», в то время как в раннем творчестве Булгакова гофмановская традиция также проявляется ярко, на что указывает А.Б. Ботникова: «Сатирический гротеск и фантастика – художественные принципы Гофмана – были излюбленными средствами булгаковской прозы, начиная от “Дьяволиады” и “Роковых яиц” ...» [Ботникова 1977]. Актуальность нашей работы связана с использованием нового подхода, который основан на попытке рассмотреть гофмановские традиции в рассказе Булгакова «Дьяволиада» (1923) как комплекс устойчивых сюжетов, образов, проблематики и стилистики, характерных для немецкого писателя («гофмановский комплекс»). Такой подход позволяет не только системно увидеть гофмановскую традицию в рассказе, но и проследить ее трансформацию. Кроме того, данное исследование позволяет внести вклад в изучение специфики развития «гофмановского текста русской литературы» в период 20–30-х гг. XX в.

Согласно нашей гипотезе, черты гофмановской поэтики в повести «Дьяволиада» Булгакова проявляются в обращении к гофмановской стилистике (разрушительная ирония и гротеск), проблеме механизации общества и человека, которая реализуется в мотивах кукольности, использовании приема оживления неживого и подмены живого неживым (создается при помощи синекдохи, говорящих фамилий, анималистических метафор, цветовой символики и inferнального зеркального комплекса (образы-символы глаз, зеркала и стекла)) и создании образа Кальсонера, разрушающего душевную цельность героя (восходит к гофмановским образам Дапергутто, Копеллиуса и др.). Гофмановские традиции в повести Булгакова также связаны с осмыслением проблемы двойничества и категории безумия («темное безумие»), которые актуализируются в результате нарушения хода объективного времени в сознании персонажа (темпоральный слом). Герой повести Коротков испытывает сильное эмоциональное потрясение, связанное с отказом в советском обществе от идеи Бога, что приводит его, как «маленького человека», оказавшегося без опоры в современном мире, к духовному кризису, в результате чего мировосприятие главного героя раздваивается (переплетение реального и ирреального).

В повести Булгакова «Дьяволиада» ведущей проблемой становится механизация общества и человека в переходную эпоху, когда в России

происходят преобразования в политике, обществе и мировоззрении, что обнажает социальные болезни и несовершенства государственной системы. Эта проблема была актуальна для самого М.А. Булгакова, который болезненно переживал не только смену социального строя, но и резкие перемены в повседневной жизни. В его дневниках и письмах того периода читаем: «Питаемся с женой впроголодь» (26 февраля 1922 г.) или «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем» (9 февраля 1922 г.). В апреле 1922 г. Булгаков пишет сестре Надежде: «Я веду такой каторжный образ жизни, что не имею буквально минуты. <...> Опять начинается мой кошмар. <...> Топить перестали в марте. ... Вероятно, на днях сделают попытку выселить меня. <...> Кавардак» [Булгаков 1989–1990, II, 414]. Внешний мир стал для Булгакова враждебным, лишенным логики и смысла местом, где трагедия человеческой судьбы предстает абсурдно комичной, так как в новой России обновление соседствует с разрушением: «...налаживание жизни и полная ее гангрена» [Булгаков 1989–1990, II, 46]. В своем дневнике (декабрь 1924 года) Булгаков записывает: «Ничто не двигается с места. Все съела советская канцелярская, адова пасть. Каждый шаг, каждое движение советского гражданина – это пытка, отнимающая часы, дни, а иногда месяцы» [Булгаков 1989–1990, II, 414].

Болезненное столкновение с нестабильностью исторического процесса в повести Булгакова приводит к возникновению в сознании главного героя Короткова, находящегося в ситуации сильного эмоционального потрясения, *темпорального слома*, под которым подразумевается разрушение естественного течения объективного (исторического) времени, возникающего в результате социальных, экономических, политических и других факторов, которые ведут к смещению привычных хронологических границ. Данное явление накладывает неизгладимый отпечаток на сознание человека, что приводит личность к выпадению из времени, а вместе с ним и пространства, когда он оказывается в ситуации безмерности.

Для описания темпорального слома Булгаков использует художественный метод Гофмана, основанный на двойственности мира, акценте на предметную вещественность, а также сочетании сатирического гротеска и фантастики, которые возникают на стыке реального и ирреального пластов повествования. Булгаков в повести «Дьяволиада» исследует, как психика человека адаптируется к новому укладу, а сознание человека противостоит крушению привычного порядка. Попытка осмыслить новые реалии устаревшими категориями приводит к появлению фантастического восприятия мира у Короткова, отчего новое и неизвестное (психика маркирует это как угрожающее) предстает как дьявольское, бесовское, абсурдное, гротесковое и ужасное. Этот процесс становится фатальным для сознания Короткова, который будучи «маленьким человеком» не способен в короткий срок отказаться от религиозного мировосприятия, поэтому воспринимает новый мир перевернутых ценностей, как царство сатаны. Не зря Коротков хочет укрыться от новой реальности в монастыре, как символе христианства («Уйду в монастырь!» [Булгаков 1989–1990, V, 50]). Верующий протагонист постоянно взывает к Богу, что только

укрепляет его разрыв с новым, атеистическим временем («Боже!» [Булгаков 1989–1990, V, 23], «Господи!» [Булгаков 1989–1990, V, 42]), «Царица небесная!» [Булгаков 1989–1990, V, 44])). Все происходящее в России для Булгакова – чертовщина (отсюда и название – «Дьяволиада»), поэтому герои отличаются бездушностью и отсутствием сострадания (элардство люстринового, жестокость Кальсонера, равнодушие милиционера).

Мотив отказа от Бога, духовного переворота обнаруживается также и в творчестве Гофмана. Главный герой романа «Эликсиры дьявола» Медардус под влиянием дьявольского напитка мечется между христианскими моральными ценностями и новой идеей сверхчеловека, которая подстегивает его гордыню и толкает на преступления. Мотив гофмановского эликсира появляется и в «Дьяволиаде»: Коротков пьет церковное вино, которое усиливает проявления демонического в его жизни.

Следствием темпорального слома в сознании булгаковского Короткова становится безумие. Осмысление категории безумия является также характерным элементом гофмановской поэтики. В произведениях немецкого романтика прослеживается оппозиция «темного» и «светлого» безумия. Если «светлое» безумие способствует творческому раскрепощению, приоткрывает завесу идеального мира для героя («Золотой горшок», «Щелкунчик и Мышиный король»), то «темное» – разрушает человека, приводит его к гибели («Песочный человек», «Обет», «Эликсиры дьявола»). Булгаков решает проблему безумия в повести «Дьяволиада» по-своему: в отличие от Натанаэля («Песочный человек»), упавшего с башни в безумном припадке, вызванном давлением новой механизированной эпохи с ее обитателями: двойниками Коппелиусом-Копполой, куклой Олимпией и Спаланцани, финал булгаковской повести не имеет негативной коннотации. Инфернальные силы, которые пытаются схватить Короткова, вызывают у героя желание подняться выше над сатанинским хаосом, поэтому он оказывается на крыше ресторана. Движение Варфоломея заканчивается, однако, не финальным падением, а полетом, то есть движением вверх – «он подпрыгнул и взлетел вверх», «серое упало вниз, а сам он поднялся вверх» [Булгаков 1989–1990, V, 57]. Это впечатление усиливает и Кальсонер, выбежавший из часов, и обратившийся в петуха (образ петуха в христианской культуре символизировал Воскресение души верующего). В сознании Короткова этот полет выглядит как спасение, он воспаряет над землей, т.е. приближается к Богу.

Для описания мира, каким его видит обезумевший Коротков, Булгаков прибегает к приему разрушительной иронии, который восходит к Гофману. В ранний период творчества немецкого романтика ирония носила созидательный характер. Так в цикле рассказов «Серапионовы братья» Гофман говорит о важности роли созидательной иронии в произведении, помогающей соединить фантастику с реальностью. Но в его поздних произведениях она трансформируется в разрушительную иронию. По словам А.Б. Ботниковой, «в “Повелителе блох” “высокий план” уже пропитан разрушительной иронией» [Ботникова 1977, 165]. По мнению Д.Л. Чавчанидзе, главное отличие гофмановской иронии от иронии других романтиков

в том, что страшная действительность у Гофмана неотделима от жизни человека, потому он обречен на трагизм: «Реальный мир, враждебный, игнорирован, но и идеальный по сути дела развенчан» [Чавчанидзе 1967, 348].

В русской литературе в эпоху Серебряного века в большей степени нашла отражение разрушительная ирония (А. Блок, А. Белый, А. Андреев, В. Брюсов, Ф. Сологуб и др.), так как она помогала выразить болезненные переживания личности, спровоцированные проблемами в обществе. По словам И.Н. Ивановой, «символистская ирония <...> жестче, беспощаднее и по своей интонации скорее сопоставима с позднеромантической (Гейне, Гофман, Лермонтов)» [Иванова 2006, 11]. Брюсов считает, что разрушительная ирония стала частью современного мира, и она угрожает его целостности. Причину ее появления А. Блок видит в девятнадцатом веке, «который бросил на живое лицо человека глазетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин; металлический век» [Блок 1963, 345]. Эта традиция была продолжена и Булгаковым, ирония которого, по мнению Л.Б. Менглиновой, возникает как реакция на несовершенство современного мира и «несовместимость мечты о царстве “разума, добра, справедливости”» и реальности [Менглинова 1988, 74].

Разрушительная ирония в повести «Дьяволиада» проявляется в кукольности персонажей, восходящей к Гофману («Песочный человек», «Щелкунчик и Мышиный король», «Автоматы») и изображении *живого* как *неживое*. Однако Булгаков идет дальше Гофмана: оппозиция *живое* – *неживое* получает новые формы воплощения. Например, он использует прием синекдохи при описании персонажей, чтобы подчеркнуть их обезличенность: Кальсонер замещается в тексте изображением спины: «квадратная спина мелькнула» [Булгаков 1989–1990, V, 33], «спина растворилась» [Булгаков 1989–1990, V, 33]; или головы «человеческий шар слоновой кости» [Булгаков 1989–1990, V, 40], «лысына-скорлупа» [Булгаков 1989–1990, V, 44]. В облике персонажей часто присутствует неестественная геометричность: «квадратный карлик», «квадратная спина» и т.д.

Протагонист различает людей лишь по второстепенным признакам: «толстун», «в золоченых пуговках», «матовая» женщина – «светлая» женщина и т.д. Кукольность персонажей подчеркивают и их фамилии, которые, как и у Гофмана («Королевская невеста») создают иронический эффект: Гитис, Персифанс, Собеский-Соцвосский, Мушка. Оппозиция *живое* – *неживое* проявляется и в анималистических метафорах, с помощью которых изображаются коллеги Короткова: «змеей зашипел Скворец» [Булгаков 1989–1990, V, 31], «пискнул Гитис» [Булгаков 1989–1990, V, 31], «кукарекнул секретарь», «ловил листки с урчанием» [Булгаков 1989–1990, V, 50].

Кроме того, персонажи у Булгакова издают звуки, характерные для некоторых предметов: протагонист «прозвенел» [Булгаков 1989–1990, V, 30], «прохрустел осколками голоса» [Булгаков 1989–1990, V, 31]), звучал, как «разбитый о каблук бокал» [Булгаков 1989–1990, V, 31], «хрустально звякнула Лидочка» [Булгаков 1989–1990, V, 31], Кальсонер звучит как

«медь» [Булгаков 1989–1990, V, 31], издает «кастрюльные звуки», «медные звуки» [Булгаков 1989–1990, V, 27], оглушает «чугунным голосом» [Булгаков 1989–1990, V, 29], тогда как неодоушевленные предметы звучат «по-человечески»: «дверь в кабинет взвыла» [Булгаков 1989–1990, V, 28], «закричала мотоциклетка» [Булгаков 1989–1990, V, 32], «дверь спела визгливо» [Булгаков 1989–1990, V, 41], «лестница застонала» [Булгаков 1989–1990, V, 54], и т.д. Даже физически персонажи Булгакова ведут себя неестественно, как куклы: «Тело Пантелеймона упало с табурета и покатилося по коридору» [Булгаков 1989–1990, V, 31]. Гротескно выглядит и Дыркин, «выскочивший на пружинке из-за стола» [Булгаков 1989–1990, V, 57], как черт из табакерки, абсурдно озлобленный и жестокий начальник, терроризирующий своих подчиненных. Герои у Булгакова имеют также неживой, кукольный цвет лица: в повести появляются «золотистая» [Булгаков 1989–1990, V, 43], «светлая» [Булгаков 1989–1990, V, 33], «смуглая матовая» [Булгаков 1989–1990, V, 47] женщины, толстый клерк «превратился из розового в желтого» и затем сменил «розовую окраску на серенькую» [Булгаков 1989–1990, V, 51], а «мраморный» Ян Собеский-Соцвосский имеет «гипсовую улыбку» [Булгаков 1989–1990, V, 45].

Предметы окружающего мира теряют свою значимость и получают семантику игрушек: например, пожарная машина представляется Короткову детской [Булгаков 1989–1990, V, 56], а выстрелы летят – «елочными хлопущками» [Булгаков 1989–1990, V, 54]. Этот игрушечный мотив часто использовался и Гофманом в таких новеллах, как «Приключение в Новогоднюю ночь», «Щелкунчик и Мышиный король». Однако у немецкого романтика игрушки оживают в сознании героев, демонстрируя контраст между миром фантазии (*живым*) и миром реальным (*неживым*). У Булгакова же наоборот, настоящие предметы приобретают кукольность, демонстрируя нелепость мира реального.

Значимым элементом гофмановской поэтики в «Дьяволиаде» становится гротеск, который сочетает в фантастической форме ужасное и смешное, безобразное и возвышенное, что помогает вскрыть противоречия действительности. Для Гофмана гротеск стал способом через необычное контрастно «подсветить» обыденное («Песочный человек», «Каменное сердце» и др.). Булгаков же прибегает к такому приему, чтобы выделить парадоксы новой реальности, лишенной духовности. Он изображает переходную эпоху через призму сознания протагониста как перевернутый мир, гротескный в своих проявлениях. Например, показательна сцена в кабинете «синего», когда он достает из ящика стола сложенного, как лист бумаги секретаря, лишённого личности и человеческой души работника канцелярии. В той же сцене машинистки вдруг начинают танцевать канкан в гирляндах из документации, словно на сцене или в музыкальной шкатулке.

С помощью приема гротеска Булгаков изображает и государственный аппарат. Любое учреждение в повести – это царство бессмысленной бюрократии, крючкотворства и самоуправства, где факт кражи удостоверения личности, нужно подтверждать самим удостоверением личности. Этот мотив также обнаруживается и в гофмановской традиции. Напри-

мер, главный герой новеллы Гофмана «Повелитель блох» Перигринус Тис становится жертвой полицейского произвола. Его обвиняют в похищении незнакомой девушки, основываясь на показаниях свидетелей, которые видели, будто бы он вносил ее в свой дом. Советник Кнаррпант видит в этих фактах состав преступления, а слова из дневника Тиса: «сегодня я был, к сожалению, в убийственном настроении», он трактует как сожаление человека с преступными наклонностями о том, что «ему не удалось совершить убийство» [Гофман 1997, 424].

Булгаков, критикуя бюрократию, создает гротескный образ канцелярии – ада, где коридоры служебных зданий выглядят, как полутемное пространство без выхода. На каждом шагу Короткова поджидает люстриновый старичок, который обладает пугающей внешностью и напоминает оживший труп («Что-то странное, зловещее мелькнуло в синих глазных дырках старика. Странна показалась и улыбка, обнажавшая сизые десны» [Булгаков 1989–1990, V, 36]).

Значимым символом в этом контексте становится гротескный образ лифта – пасти, которая поглощает Кальсонера и увозит вниз, что ассоциируется с сошествием в ад («Проскакав зал, он <...> увидел открытую пасть освещенного лифта. <...> Пасть принимала квадратную одеяльную спину и черный блестящий портфель» [Булгаков 1989–1990, V, 34]). Образ Устадов ассоциируется с сюжетом Страшного суда. Попадая в «преисподнюю», Коротков также меняет направление своего движения. Если до своего увольнения (по тексту 25 сентября) он передвигается по горизонтали: работа – дом, то с увольнением протагонист передвигается по вертикали: верх – низ. Учреждение словно пытается утянуть Короткова на дно («Коротков оказался в тупом полутемном пространстве без выхода. Бросаясь в стены и царапаясь, как засыпанный в шахте» [Булгаков 1989–1990, V, 46]).

Новое и неизведанное, предстающее как дьявольское, также персонафицируется в повести в образе начальника Кальсонера, которого Коротков считает причиной всех своих бед. Его образ становится ярким проявлением гофмановской поэтики в «Дьяволиаде». В нем обнаруживаются черты гофмановского inferнального героя (Дапертутто, Копеллиус, Крошка Цахес): служащего сопровождает запах серы, он оборачивается черным котом. Внешний вид Кальсонера гротескный: похожий на яйцо [Булгаков 1989–1990, V, 27] или бильярдный шар [Булгаков 1989–1990, V, 26], квадратный карлик [Булгаков 1989–1990, V, 27], хромой на левую ногу [Булгаков 1989–1990, V, 27]. Кальсонер сводит протагониста с ума, раздваиваясь, исчезая и возникая из ниоткуда. Он является Короткову во сне за день до их встречи, а также присутствует в кошмарах делопроизводителя («Двойное лицо, то обрастая бородой, то внезапно обрываясь, выплывало во временах из углов» [Булгаков 1989–1990, V, 38]). Все действия антагониста верующий Варфоломей воспринимает, как попытку похитить его душу, лишит идентичности. Кальсонер и люстриновый старик пытаются убедить Короткова в том, что он является неким Колобковым, который легко поступает моралью («Куда не придешь, вы, господин Колобков. Ну, и хват же вы» [Булгаков 1989–1990, V, 48]). Так в тексте по-

вести возникает фигура двойника протагониста, который должен вытеснить отстающего от времени Короткова. Все коллеги делопроизводителя по канцелярии (Скворец, Гитис, Лидочка и т.д.) – люди старой формации, уже исчезли в один день, замененные идентичными блондинами (мотив подмены также восходит к гофмановской традиции («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»)), что усиливает эмоциональное напряжение главного героя.

В связи с образом Кальсонера в повести «Дьяволиада» также актуализируется «зеркальный комплекс», традиция которого восходит к Гофману («Песочный человек», «Золотой горшок» и др.), который включает такие образы-символы, как зеркало, стекло, глаз и др. Образ-символ зеркала и мотив зеркальности играет важную роль в повести Булгакова. Коротков бесконечно отражается в зеркалах, которые «впитывают» его сущность: зеркале для бритвы, зеркальце Лидочки де-Руни, зеркалах Альпийской розы и бывшего института благородных девиц. Коротков даже забывает свое отражение в зеркале лифта, где оказывается «два Коротковых» (настоящий и зеркальный двойник), пути которых расходятся. Преломляясь в зеркалах, герой теряет свою идентичность, ему сложнее устоять перед натиском хаоса, создаваемым Кальсонером. Против своей воли Коротков «истончается» в многочисленных отражениях и слабеет, материальный мир вытесняет героя.

Другим вариантом зеркального комплекса в повести Булгакова является стекло, которое выступает в качестве барьера между мирами. Кальсонер мелькает за *стеклянными* дверьми, скрывается за *стеклянной* стеной, которая «тонким слоем» отделяет его от Короткова [Булгаков 1989–1990, V, 35]. Протагонист пытается догнать Кальсонера, но стекло становится своеобразной границей между миром реальным и миром дьявольским. Зеркало или стекло как граница между мирами встречается и в новеллах Гофмана. Например, в «Золотом горшке» стеклянные стенки колбы, где заключен Ансельм, также становятся непреодолимым барьером: неверующие в истинную природу Саламандра навсегда отделены от волшебного мира Атлантиды стеклянной преградой. В «Песочном человеке» стекло искажает реальность: Натаниэль видит Олимпию сквозь призму увеличительного стекла, отчего она кажется ему живой.

Символическое значение в повести Булгакова имеет и образ глаз, которые являются символом души. У нечисти таковая отсутствует, поэтому Кальсонер «сверкает зеленоватыми глазами» [Булгаков 1989–1990, V, 38], обращается в кота с «фосфорными глазами» [Булгаков 1989–1990, V, 46]. Страшный люстриновый старик вместо глаз имеет «синие глазные дырки» [Булгаков 1989–1990, V, 36]. Булгаков также сохраняет символику глаз, выделенную немецким романтиком: распознавание *живого неживого, подлинного-ложного* («Песочный человек»). Глаза маркируют «лишних людей»: травму глаза получает Лидочка, которую подменили флиртующей с Коротковым молчаливой блондинкой, почти лишается глаза и сам протагонист, которого нечистая сила также пытается вытеснить и заменить секретарем-блондином. Герой с поврежденным глазом утрачивает способность различать подлинное и ложное.

Таким образом, гофмановские традиции в повести М.А. Булгакова «Дьяволиада» не только находят яркое воплощение, но и трансформируются. Проблема механизации общества и человека осмысливается через мотив двойничества и категорию безумия, которые провоцируются темпоральным сломом в сознании человека, и проявляются в мотивах кукольности, оживления неживого и подмены живого неживым (прием синекдохи, говорящие фамилии, анималистические и звуковые метафоры, цветовая символика), зеркальном комплексе, который приобретает inferнальную семантику (образы-символы глаз, зеркала и стекла), в персонажах гофмановского типа (Дапертутто, Крошка Цахес), а также в стилистике немецкого писателя (разрушительная ирония и гротеск). На наш взгляд, исследование творчества Булгакова с помощью методологии «гофмановского комплекса» является перспективным направлением, так как позволяет проследить трансформацию гофмановской традиции системно, а также даст возможность внести вклад в изучение основных этапов становления «гофмановского текста русской литературы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрагам П.Р. Роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в аспекте литературных традиций (проблемы интерпретации): дисс. ... к. ф. н.: 10.01.02. Москва, 1989. 249 с.
2. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. Автобиография 1915. Дневники 1901–1921. М., Л.: ГИХЛ, 1963. 544 с.
3. Ботникова А. Э.Т.А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 1977. 206 с.
4. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1990.
5. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1997. 510 с.
6. Гусев В.И. Современная советская проза и классическая традиция. М.: Знание, 1979. 64 с.
7. Дарьялова Л. Э.Т.А. Гофман и М. Булгаков: некоторые аспекты художественного мышления // В мире Гофмана. Калининград: Калининградский университет, 1994. С. 167–179.
8. Иванова Е.С. Гоголевское «слово» в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Тамбов, 2016. 23 с.
9. Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910): автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01. Ставрополь, 2006. 40 с.
10. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.

11. (a) Королева В.В. Гофмановский пласт «чужого слова» в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 3. С. 74–79.

12. Королева В.В. Миф о художнике Леонардо в романах Д.С. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» и Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 24. № 2. С. 159–165.

13. Королева В.В. Множественный раскол личности в романе В. Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана // Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015. С. 83–92.

14. (b) Королева В.В. Черты гофмановского стиля в романе Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 5. С. 100–106.

15. Ладыгин М.Б. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и традиции романтического романа (к вопросу о типологии жанра) // Типологии и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск: КГПИ, 1981. С. 109–129.

16. Hädrich A. Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischsprachigen Raum mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2001. 14 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Koroleva V.V. Gofmanovskiy plast «chuzhogo slova» v romane A. Belogo «Peterburg» [Hoffman's Layer of "Another's Word" in A. Bely's Novel "Petersburg"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, vol. 22, no. 3, pp. 74–79. (In Russian).

2. Koroleva V.V. Mif o khudozhnike Leonardo v romanakh D.S. Merezhkovskogo «Voskresshiye Bogi. Leonardo da Vinci» i E.T.A. Gofmana «Eliksiry d'yavola» [The Myth of the Artist Leonardo in the Novels of D.S. Merezhkovsky "The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci" and E.T.A. Hoffman's "Elixirs of the Devil"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2019, vol. 24, no. 2, pp. 159–165. (In Russian).

3. (b) Koroleva V.V. Cherty gofmanovskogo stilya v romane F.K. Sologuba «Melkiy bes» [Features of the Hoffmann Style in F.K. Sologub's Novel "The Little Devil"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, vol. 22, no. 5, pp. 100–106. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Dar'yalova L. E.T.A. Gofman i M. Bulgakov: nekotoryye aspekty khudozhestvennogo myshleniya [E.T.A. Hoffman and M. Bulgakov: Some Aspects of Artistic Thinking]. *V mire Gofmana*. Kaliningrad, University of Kaliningrad Publ., 1994, pp. 167–179. (In Russian).

5. Koroleva V.V. Mnozhestvennyy raskol lichnosti v romane V. Bryusova «Ognenny angel» i «Eliksiry d'yavola» E.T.A. Gofmana [Multiple Personality Split in V. Bryusov's novel "The Fiery Angel" and "Elixirs of the Devil" by E.T.A. Hoffman]. *Pushkinskiye chteniya-2015. Khudozhestvennyye strategii klassicheskoy i novoy literatury: zhanr, avtor, tekst* [Pushkin Readings-2015. Artistic Strategies of Classical and New Literature: Genre, Author, Text]. St. Petersburg, Pushkin Leningrad State University Publ., 2015, pp. 83–92. (In Russian).

6. Ladygin M.B. «Master i Margarita» M.A. Bulgakova i traditsii romanticheskogo romana (k voprosu o tipologii zhanra) ["The Master and Margarita" by M. Bulgakov and the Traditions of the Romantic Novel (On the Question of the Typology of the Genre)]. *Tipologii i vzaimosvyazi v russkoy i zarubezhnoy literature* [Typologies and Interrelationships in Russian and Foreign Literature]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Polytechnic Institute Publ., 1981, pp. 109–129. (In Russian).

(Monographs)

7. Botnikova A. *E.T.A. Gofman i russkaya literatura (Pervaya polovina XIX veka): K probleme russko-nemetskiikh literaturnykh svyazey* [E.T.A. Hoffmann and Russian literature (First Half of the 19th Century): Towards the Problem of Russian-German Literary Ties]. Voronezh, Voronezh State University Publishing House, 1977. 206 p. (In Russian).

8. Gusev V.I. *Sovremennaya sovetskaya proza i klassicheskaya traditsiya* [Modern Soviet Prose and Classical Tradition]. Moscow, Znaniye Publ., 1979. 64 p. (In Russian).

9. Koroleva V.V. «Gofmanovskiy kompleks» v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX vekov ["Hoffman complex" in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Vladimir, Sherlock-press Publ., 2020. 306 p. (In Russian).

10. Hädrich A. *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischsprachigen Raum mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Peter Lang Publishing, 2001. 14 p. (In German).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Abragam P.R. *Roman «Master i Margarita» M. Bulgakova v aspekte literaturnykh traditsiy (problemy interpretatsii)* [The Novel "The Master and Margarita" by M. Bulgakov in the Aspect of Literary Traditions (Problems of Interpretation)]. PhD Thesis. Moscow, 1989. 249 p. (In Russian).

12. Ivanova E.S. *Gogolevskoye «slovo» v tvorchestve M.A. Bulgakova* [Gogol's "word" in the Works of M.A. Bulgakov]. PhD Thesis Abstract. Tambov, 2016. 23 p. (In Russian).

13. Ivanova I.N. *Tipologiya i evolyutsiya ironii v poezii russkogo modernizma (1890–1910)* [Typology and Evolution of Irony in the Poetry of Russian Modernism (1890–1910)]. Dr. Habil. Thesis. Stavropol, 2006. 40 p. (In Russian).

Королева Вера Владимировна,

Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам.

Научные интересы: английский и немецкий романтизм, компаративистика (Э.Т.А. Гофман, Э. По и русская литература).

E-mail: queenvera@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772

Притомская Алина Романовна,

Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Ассистент кафедры второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам. Научные интересы: немецкий романтизм, компаративистика (Э.Т.А. Гофман и немецкая литература).

E-mail: gera.greenhill@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X

Vera V. Koroleva,

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs.

Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of the Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages.

Re-search interests: English and German Romanticism, comparative literature studies (E.T.A. Hoffman, E.A. Poe and Russian literature).

E-mail: queenvera@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772

Alina R. Pritomskaya,

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs.

Assistant of the Department of the Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages. Research interests: German Romanticism, comparative literature studies (E.T.A. Hoffman and German literature).

E-mail: gera.greenhill@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X

Е.А. Беликова (Москва)

**«ПЕЧАТИ АНТИХРИСТОВОЙ БЫТЬ БРАДОБРИТИЕ»:
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТА ЗАГОВОРА
ПРОТИВ ЦАРЯ В РОМАНЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ПЕТР ПЕРВЫЙ»***

Аннотация

В статье рассматриваются документальные источники, которые помогли А.Н. Толстому построить сюжетную линию заговора против Петра I в третьей книге романа. Центральным источником для писателя стала работа Н.Я. Новомбергского «Слово и дело государевы» (1909), на что впервые указал А.В. Алпатов в монографии «Алексей Толстой – мастер исторического романа» (1958). «Слова и дела государевы» подсказали Толстому подробности частной жизни царевен Екатерины Алексеевны и Марии Алексеевны, обстоятельства их тайной переписки с Софьей Алексеевной. Материалом послужили имена реальных лиц, общие факты, слухи о царевнах. Кроме того, Толстой воспринимал разыскные дела как образец устной речи начала XVIII в., поэтому в некоторых случаях писатель вводил в текст романа цитаты из документов (о поездках царевен в Немецкую слободу). На примере небольшой сцены с допросом в Преображенском приказе удалось показать, что из разыскных дел, опубликованных Новомбергским, Толстой взял биографические сведения реального лица (костромского попа Григория Елисеева), ряд цитат из травника XVIII в. Следственные дела Толстой изучал не только по публикациям Новомбергского, он также использовал материалы о раскольниках Григории Талицком, Самуиле Выморкове из исследований Г.В. Есипова «Раскольничьи дела XVIII в.» (1861), М.И. Семевского «Слово и дело! 1700–1725» (1885), С.В. Соловьева «История России с древнейших времен» (1911). Указанные книги сохранились в личной библиотеке писателя с многочисленными подчеркиваниями и пометами.

Ключевые слова

А.Н. Толстой; роман «Петр Первый»; Н.Я. Новомбергский; история России XVIII в.; текстология; документальные источники.

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00802 «Трансформация документальных источников в романе А.Н. Толстого “Петр Первый”: личная библиотека как творческая лаборатория писателя». <https://rscf.ru/project/23-28-00802/>

**“THE SEAL OF THE ANTICHRIST TO BE SHAVING OF BEARD”:
DOCUMENTARY SOURCES OF THE CONSPIRACY AGAINST
THE TSAR IN A.N. TOLSTOY’S NOVEL “PETER THE FIRST” ****

Abstract

The article considers the documentary sources that helped A.N. Tolstoy to build the plot line of the conspiracy against Peter the Great in the third book of the novel. The central source for the writer was the work of N.Y. Novomberg-sky “Word and Deeds of the Sovereign” (1909), which was first pointed out by A.V. Alpatov in the monograph “Alexei Tolstoy – Master of Historical Novel” (1958). “Words and deeds of the sovereign” prompted Tolstoy details of the private life of the tsarevnas Catherine Alexeevna and Maria Alexeevna, the circumstances of their secret correspondence with Sophia Alexeevna. The material served as the names of real persons, general facts, rumours about the tsarevnas. In addition, Tolstoy perceived the investigation cases as a sample of oral speech of the early 18th century, so in some cases the writer introduced quotations from documents into the text of the novel (this is how the tsarevnas’ trip to Nemetskaya Sloboda is described). On the example of a small scene with the interrogation in the Preobrazhensky order it was possible to show that from the wanted files published by Novomberg-sky, Tolstoy took biographical information of a real person (Kostroma priest Grigory Eliseev), a number of quotations from the herbalist of the 18th century. Tolstoy studied the investigative files of the Preobrazhensky order not only on the basis of Novomberg-sky’s publications, he also used materials about schismatics Gregory Talitsky, Samuel Vymorkov from the studies of G.V. Esipov “Schismatic investigations of the 18th century” (1861), M.I. Semevsky “Word and Deed! 1700–1725” (1885), S.V. Soloviev’s “History of Russia since Ancient Times” (1901). These books have been preserved in the writer’s personal library with numerous underlines and notes.

Key words

A.N. Tolstoy; “Peter the Great” novel; N.Y. Novomberg-sky; history of Russia in the 18th century; textology; documentary sources.

В третьей книге романа «Петр Первый» А.Н. Толстой поместил несколько эпизодов из жизни царевен Екатерины Алексеевны (1658–1718) и Марии Алексеевны (1660–1723) – дочерей Алексея Михайловича и Марии Ильиничны Милославской. В первой главе описывается их дом на Покровке, наполненный бабками-задворенками и певчими, которые развлекают царевен целыми днями, рассказывается о мечтах Екатерины

**This study was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) with a grant from the Russian Science Foundation (project no. 23–28–00802).

найти клад и разбогатеть, есть отдельный эпизод о поездке Марии и Екатерины в Немецкую слободу с целью занять денег. В эту сюжетную линию Толстой ввел еще одного персонажа – распопу (священника, лишенного сана) Григория Елисеева, который прятался у царевен в «брошенной баньке» и помогал им организовать заговор против Петра I. В силу того, что роман остался незаконченным, мы не знаем, как писатель предполагал развить эту линию.

Данные события и герои кроме сюжета оказываются связаны еще и общим документальным источником. Основным материалом для писателя послужили следственные дела Преображенского приказа, опубликованные Н.Я. Новомбергским. На это впервые указал А.В. Алпатов в монографии «Алексей Толстой – мастер исторического романа» (см.: [Алпатов 1958, 169]).

При составлении реального комментария к роману «Петр Первый» в рамках подготовки Полного собрания сочинений А.Н. Толстого в ИМЛИ имени А.М. Горького РАН удалось не только использовать сведения Алпатова об источниках сюжетной линии царевен Екатерины, Марии и распопы Григория Елисеева, но и расширить их круг, в том числе за счет изучения личной библиотеки писателя, которая находится в отделе книжных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля. О некоторых итогах этой работы пойдет речь в нашей статье.

Книгу Новомбергского «Слово и дело государевы» (1909) Толстой, по собственному признанию, впервые прочитал в конце 1916 г., когда задумал произведение о петровском времени (см.: [Толстой 1982–1986, X, 150]). Алпатов установил, что сюжеты ранних исторических рассказов «Навождение» (1917) и «Первые террористы. Извлечение из дел Преображенского приказа» (1918) были подсказаны конкретными документами «Слова и дела»: допросами иеромонаха Никанора из Севского монастыря, доносом о готовящемся покушении на Петра I (см.: [Алпатов 1958, 17–21]). Труд Новомбергского в качестве источника Толстой использовал впоследствии при создании рассказов «День Петра» (1918) и «Повесть Смутного времени» (1922).

Алпатов считал, что писатель, приступая к работе над третьей книгой «Петра Первого», снова обратился к документам Преображенского приказа, но «пошел теперь несколько дальше, захватывая более широкий круг подобных следственных актов» [Алпатов 1958, 169]. По мнению исследователя, источником послужила другая работа Новомбергского: «в «Материалах по истории медицины в России» среди ряда дел о колдовстве и знахарстве, нашел Толстой и протоколы допроса попа Григория, и тексты самих тайных тетрадей, и данные об укрывательстве царевнами – сестрами Петра, и описание всех обстоятельств наездов их на Кукуй» [Алпатов 1958, 169]. При публикации записных книжек Толстого, связанных с романом «Петр Первый», Алпатов выявил в них цитаты из 11 документов следственных дел (см.: [Алпатов 1958, 172, 344–348, 352–353]).

Сложно согласиться с исследователем в том, что писатель использовал работу Новомбергского «Материалы по истории медицины в России»

(1907). Указанные Алпатовым документы были включены Новомбергским в «Слово и дело государевы» (1909). Более того, следственные дела над царевнами Екатериной и Марией располагались в самом начале тома, поэтому Толстой, хорошо знавший эту книгу, вряд ли мог их пропустить^{***}. Также не совсем справедливо утверждение Алпатова, что материалы о царевнах и Григории Елисееве Толстой мог встретить только у Новомбергского (см.: [Алпатов 1958, 168]), у писателя был и другой источник.

С.М. Соловьев в книге «Истории России с древнейших времен» для характеристики социальных настроений начала XVIII в. пересказал и частично процитировал следственное дело 1701 г., которое велось по поводу царевен в Преображенском приказе. Описав отношение низших слоев общества к указам о немецком платье и брадобритии, историк начал следующий раздел («Недовольство наверху») с описания реакции царских особ на новые условия их жизни: «...наверху царевны и челядь их были также недовольны, только не нововведениями: они еще прежде Петра пошли по новой дороге и нашли ее очень приятною; царевны были недовольны тем, что содержание их было ограничено, что им нельзя было жить так, как жилось в правление царевны Софьи» [Соловьев 1911, стб. 1375]. Далее рассказывалось о поиске царевной Екатериной кладов и о поездке в Немецкую слободу.

«История России с древнейших времен» была одним из основных источников Толстого во время работы над романом (см.: [Акимова 2024]), в личной библиотеке писателя, которая хранится в отделе книжных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, есть шесть томов этого издания с многочисленными пометами (ГЛМ КП 53293/1544; 53293/1545; 53293/1546; 53293/1547; 53293/1548; 53293/1549). Возможно, выбранные Соловьевым документальные источники и последовательность, в которой они представлены, подсказали Толстому построение сюжета о царевнах и распое Григории Елисееве. Обратившись к материалам Новомбергского, писатель нашел больше подробностей об образе жизни сестер Петра I и их окружении, которые использовал затем в романе (записные книжки к «Петру Первому» подтверждают, что он работал именно с документами из книги Новомбергского (см.: [Алпатов 1958, 344–348])).

На примере эпизодов из пятой главы третьей книги, где князь-кесарь Федор Ромодановский разбирает дело Григория Елисеева в Преображенском приказе, рассмотрим принципы работы Толстого с документальными источниками.

– В брошенной баньке, где скрывался распон Гришка, на дворе у царевен Екатерины Алексеевны и Марьи Алексеевны, под полом

^{***}Автор статьи благодарит за эти ценные замечания А.С. Акимову.

найдена тетрадь в четверть листа, толщиной в полпальца, – читал по столбцам дьяк Чичерин таким однообразным голосом, будто сыпал сухие горошины на темя. – На тетради на первом листе написано: «Досмотр ко всякой мудрости». Да на первом же листе ниже писано: «Во имя отца и сына и святого духа... Есть трава именем железка, растет на падах и палях, собой мала, по сторонам девять листочков, наверху три цвета – червлен, багров, синь, та трава вельми сильна, – рвать ее, когда молодой месяц, столочь, сварить и пить трижды, – узришь при себе водных и воздушных демонов... (курсив наш – Е.Б.) [Толстой 1982–1986, VII, 711].

Выделенные курсивом имена и фразы имеют документальный источник – это «Слово и дело государевы» Новомбергского. Так, Толстой использовал биографические данные реального лица – костромского попа Григория Елисеева, который два раза подвергался следствию. Для данного эпизода материалом Толстому послужили обстоятельства второго ареста Григория Елисеева в 1700 г.: сначала его взяли под стражу за хранение «волшебных тетрадей» (т. е. содержащих колдовские заговоры), а затем осудили как участника тайного соглашения между царевнами Екатериной, Марией и Софьей против Петра I (см.: [Новомбергский 2004, 49]). Многие детали, зафиксированные в сыском деле, Толстой включил в роман: например, Екатерина Алексеевна прятала расстриженного попа в «старой мыльне» из-за строгого караула.

Кроме допросов и челобитных из дела Григория Елисеева, для данного фрагмента Толстой использовал еще два розыскных дела, не связанных с распой и царевнами. В некоторых следственных делах писателя могла заинтересовать лишь фамилия: так, в приведенном выше отрывке из романа использована фамилия подьячего Преображенского приказа Ивана Чичерина (в романе – Прохор Чичерин), который упоминается в одном из документов (см.: [Новомбергский 2004, 106]).

А запись «Досмотр ко всякой мудрости» и последующие описания целебных трав – это материалы следствия над орловским помещиком Дмитрием Умаевым Шамординым: «А по осмотру в той тетрадке писаных 5 листов <...> да на последнем листу 4 строки, а в них писано: “Выпись от книги глаголемой досмотр ко всякой мудрости, которой человек приобрящет ею вещь, добро ему будет...”» [Новомбергский 2004, 75]. В розыском деле Толстой выбрал понравившиеся названия, свойства трав и с небольшими сокращениями процитировал их в тексте романа: к траве железка присоединил свойства травы ахалин («собою мала, ростом в локоть, тонка, а видом синя на сторонах по 9-ти листочков, а на верху 4 цвета черлен, зелен, багров, синь» [Новомбергский 2004, 75]) и травы глава адамлева («а кто хочет дьявола видеть или еретика, тот корень освяти водою <...> а как пройдут те дни, и ты узришь при себе водных и воздушных демонов» [Новомбергский 2004, 77]). Обыграл писатель в романе реакцию Ромодановского на лечебные свойства некоторых трав: «“Трава ‘вахария’, цвет рудожелт, если человека смертно окормят – дай пить, скоро пронесет верхом

и низом...” Полезная травка, – сказал князь-кесарь» [Толстой 1982–1986, VII, 711–712]. В данном случае источником стало описание травы одолен из «волшебных тетрадей» (см.: [Новомбергский 2004, 77]).

Любопытно, что Дмитрия Шамордина обвинили в «недопустимых речах против царя», которые якобы содержались в найденных у него «тетрадах», но на самом деле они представляли собой обычный травник. Об этом случае упоминает А.Б. Ипполитова в монографии «Рукописные травники XVII–XVIII вв.» как о типичной ошибке того времени: «представляя собой рукописный текст, организованный по главам, травники внешним своим видом очень напоминают сборники заговоров – т. н. “волшебных писем”, пользование которыми резко осуждалось властью <...>. В 1703 г. из-за подобной путаницы было возбуждено следственное дело над орловским помещиком Дмитрием Умаевым Шамординым и его дворовым Анфиногеном Никоновым» [Ипполитова 2008, 88]. Слуга Шамордина был неграмотным, поэтому, не разобравшись, какие тетради хранит его хозяин, он донес на помещика. При расследовании все записи из тетради были скопированы.

Для развития сюжета заговора против Петра I Толстому необходимы были другие источники. В романе самыми «опасными» оказываются следующие записи, найденные у героя Григория Елисеева:

В Кириллиной книге сказано: придет льстец и соблазнит. Знаменья пришествия его: трава никоциана, сиречь табак, повелят жець ее и дым глотать, и тереть в порошок, и нюхать, и вместо пения псалмов будут непрестанно тот порошок нюхать и чихать. Знамение другое: брадобритие...» [Толстой 1982–1986, VII, 711–712].

Подобные фразы не встречаются в тех следственных делах у Новомбергского, с которыми работал Толстой и на которые указал Алпатов. Нам кажется, что в данном случае источником для писателя стала работа Соловьева. Тем более, что в книге историка обзор настроений части духовенства, которое воспринимало Петра I как антихриста, предшествовало рассказу о жизни царевен Екатерины и Марии. В соответствующем фрагменте книги Соловьева Толстой оставил подчеркивания и пометы на полях (ГЛМ КП 53293/1554).

Описывая растущее недовольство противников царя после указов о брадобритии, обязательной носке немецкого платья, Соловьев пересказывал дело о дьяке Григории Талицком, который в 1700 г. под пыткой признался, «что составил письмо, будто настало ныне последнее время и антихрист в мир пришел, т. е. государь...» [Соловьев 1911, стлб. 1371]. Толстой подчеркнул здесь имя Григория Талицкого (ГЛМ КП 53293/1554). Фразы в романе «придет льстец и соблазнит», «знаменья пришествия его <...> табак <...> брадобритие», возможно, были подсказаны Толстому следующим отрывком из Соловьева: «Талицкого казнили. Стефан Яворский написал книгу против его учения под заглавием “Знаменья пришествия антихристова”, но, как обыкновенно бывает, книгу читали те, которые и

без нее не верили, что Петр – антихрист, а в низших слоях народа книгу Стефана не читали, и мысль об антихристе не умирала в людях, страдавших боязнию нового. В 1704 году в Симонове монастыре хлебный старец Захария говорил: “Талицкий ныне мученик свят; вот ныне *затеяли бороды и усы брить*, а прежде сего этого не бывало; какое это доброе? *Вот ныне проклятый табак пьют!*”» [Соловьев 1911, стб. 1372]. В этом же абзаце историк приводил диалог между священником и дьячком в Олонецкой губернии: «Про государя говорил: “Какой он нам, христианам, государь? Он не государь, латыш: поста никогда не имеет; *он льстец, антихрист*, рожден от нечистой девицы”» (курсив наш – *Е.Б.*) [Соловьев 1911, стб. 1372]. Последние фразы Толстой подчеркнул и оставил помету на полях (ГЛМ КП 53293/1554).

Приведенные выше сведения Соловьев брал из архива Тайной канцелярии, но также ссылаясь на работу Г.В. Есипова «Раскольничьи дела XVIII в.» (1861), где в разделе «Последователи учения об антихристе» изложены материалы следствия над Григорием Талицким. Эта книга была в личной библиотеке Толстого (ГЛМ КП 53293/592). Видимо, для образа Григория Елисеева в романе Толстой взял именно отсюда некоторые подробности биографии Талицкого. Например, в документах упоминалось, что книготорговец Талицкий жил в Москве на Кисловке (см.: [Есипов 1861, 60]), – в романе Григорий Елисеев признавался, что купил свою тетрадь в этой же слободе. Характеристика, которую дает Ромодановский подсудимому («Распоп человек приткий и тертый, про эту тетрадь я давно знаю, он с ней пол-Москвы обегал» [Толстой 1982–1986, VII, 712]), возможно, была подсказана как материалами следствия, так и общими замечаниям Есипова о том, что раскольничьи тетрадки Григория Талицкого способствовали распространению идеи о Петре I как об антихристе: «в тетрадках: 1) *О пришествии в мир антихриста и о летех от создания мира до скончания света*, 2) *Врата* – изложил сделанные им разыскания, доказывающие с исчислением годов, что Петр Первый как *осьмой царь* – антихрист и что пришло *последнее время*. Окончив свои сочинения в 1700 г., он деятельно начал читать их своим знакомым, раздавал копии, продавал их <...>. Успех сочинения подал ему мысль напечатать и продавать его, а кроме того “бросать в народ” для возмущения против Петра» [Есипов 1861, 5].

В пояснении нуждается «Кириллина книга», которая упоминается Толстым. В данном случае речь идет о Кирилловой (Кирилиной) книге – полемическом сборнике, составленном Стефаном Зизанией в 1596 г. (в 1644 г. издан на московском Печатном дворе). Книга получила название по первому разделу – «Казанье св. Кирилла патриарха Иерусалимского о антихристе», в XVII–XVIII вв. была распространена среди староверов.

В рассказе 1918 г. «День Петра» Толстой уже упоминал в схожих обстоятельствах этот сборник, когда в Тайной канцелярии царь допрашивал старца Варлаама: «Старинные книги читаете, двуперстным крестом спастись хотите? Что же в книгах у вас написано? <...> И Варлаам <...> начал говорить о том, что в книге Кирилла сказано, что “во имя отца Симона

Петра имеет быть гордый князь мира сего – антихрист» [Толстой 1982–1986, III, 51].

Для рассказа и романа источником Толстому могла послужить работа М.И. Семевского «Слово и дело! 1700–1725. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в.» (1885), которая сохранилась в личной библиотеке писателя с многочисленными пометами (ГЛМ КП 53293/1490). Вероятно, очерк «Самуил Выморков, проповедник явления антихриста» подсказал Толстому идею с упоминанием сборника, именно в ней молодой монах находил доказательства пришествия антихриста: «Выморков спешил найти утешение в книгах; стал он зачитываться известной книгой Кирилла об антихристе и знаках его (М., 1644 г.), и введенный ею в новое сомнение, вновь перестал ходить в церковь. А нашел он в той книге такое выражение: “во имя Симона Петра имеет быти гордый князь мира сего антихрист”. Такое предсказание для него, уже “смятенного духом и уstraшенного в своей совести”, казалось прямым указанием, что царствие антихриста, в лице государя Петра I, уже осуществилось» [Семевский 1885, 132].

Оставил пометы Толстой рядом со следующими фрагментами в работе Семевского (ГЛМ КП 53293/1490): «Нет, тот антихрист, что ныне в Москве, что царем прозывается <...> да и потому он – антихрист, что владеет сам один и патриарха нет, а то его печать, что бороды бреют и у драгунов роскаты» [Семевский 1885, 131]; «Самуил <...> вмнял “печати антихристовой быть брадобритие” и много и долго еще писал, а все о том же возросшем в лице императора Петра антихристе» [Семевский 1885, 142].

Толстой подчеркнул фразы, которые Выморков услышал от московских монахов об изменениях в церковной жизни после реформ Петра I: «многие пьянствуют и мясо сплошь едят, и вместо книг в кельях и церквах *табакерки в руках держат, и непрестанно прошек нюхают* <...>. Во всем бо государстве часовни разорили, иконы святые из них безчестно вывезть велели, а где часовенные каменные стены остались, тамо, *вместо молитв и псалмопения, и канонов, табаком и прошком торговать и бороды брить попустили!*» (курсив наш – Е.Б.) [Семевский 1885, 160–161]. Эти выражения, вероятно, подсказали писателю «знамения пришествия» антихриста, обозначенные в тетрадке Григория Елисеева: «тереть в порошок, и нюхать, и вместо пения псалмов будут непрестанно тот порошок нюхать и чихать» [Толстой 1982–1986, VII, 711–712].

Таким образом, изучение источников сюжета заговора против Петра I в третьей книге романа позволило нам сделать следующие выводы. Центральным источником для писателя стала работа Новомбергского «Слово и дело государевы», на что впервые указал Алпатов. Но следственные дела Преображенского приказа Толстой изучал не только по публикациям Новомбергского. На примере небольшой сцены с «волшебной тетрадью» распыш Григория Елисеева удалось показать, что кроме сведений об участниках заговора и цитат из трех разыскных дел, опубликованных Новомбергским, Толстой также использовал материалы из исследований Есипова «Раскольничьи дела XVIII в.», Семевского «Слово и дело! 1700–1725», Соловьева «История России с древнейших времен». Указанные

книги сохранились в личной библиотеке писателя с многочисленными подчеркиваниями и пометами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова А.С. «История России с древнейших времен» С.М. Соловьева как исторический источник романа «Петр Первый» // Алексей Толстой: диалоги со временем. Вып. 4 / отв. ред. Г.Н. Воронцова, сост. А.С. Акимова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 234–247.
2. Алпатов А.В. Алексей Толстой – мастер исторического романа. М.: Советский писатель, 1958. 356 с.
3. Есипов Г.В. Раскольничьи дела XVIII столетия. Т. I. СПб.: Товарищество «Общественная польза», 1861. 657 с.
4. Ипполитова А.Б. Русские рукописные травники XVII–XVIII веков: Исследование фольклора и этноботаники. М.: Индрик, 2008. 512 с.
5. Новомбергский Н.Я. Слово и дело государевы: (Материалы): в 2 т. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2004. 568 с. (Репринтное воспроизведение издания: Слово и Дело Государевы: (Материалы). Т. 2. Томск: [Б. и.], 1909).
6. Семевский М.И. Слово и дело 1700–1725. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. СПб.: Типография В.С. Балашева, 1885. 356 с.
7. Соловьев С.М. История России с древнейших времен: в 6 кн. Кн. 3. СПб.: Товарищество «Общественная Польза», [1911]. 1580 стб.
8. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1982–1986.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Akimova A.S. “Istoriya Rossii s drevneishikh vremen” S.M. Solov’yeva kak istoricheskiy istochnik romana “Petr Pervyy” [S.M. Solovyov’s “History of Russia since Ancient Times” as a Historical Source of A.N. Tolstoy’s Novel “Peter the Great”]. Vorontsova G.N. (ed.), Akimova A.S. (comp.). *Aleksey Tolstoy: dialogi so vremenem* [Aleksey Tolstoy: Dialogues with Time]. Issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 234–247. (In Russian).

(Monographs)

2. Alpatov A.V. *Aleksey Tolstoy – master istoricheskogo romana* [Alexei Tolstoy is a Master of the Historical Novel]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1958. 356 p. (In Russian).

3. Ippolitova A.B. *Russkiye rukopisnyye travniki XVII–XVIII vekov: Issledovaniye fol’klora i etnobotaniki* [Russian Manuscript Herbalists of the 17th–18th centuries: A Study of Folklore and Ethnobotany]. Moscow, Indrik Publ., 2008. 512 p. (In Russian).

Е.А. Беликова (Москва)

Беликова Екатерина Андреевна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: А.Н. Толстой, роман «Петр Первый», Н.Я. Новомбергский, источники, текстология.

E-mail: katiya.iz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7436-4662

Ekaterina A. Belikova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy

of Sciences. Researcher. Research interests: A.N. Tolstoy, “Peter the Great” novel, N.Y. Novombergsky, historical sources, textology.

E-mail: katiya.iz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7436-4662

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород), А.А. Мухина (Москва)

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» И «ДОКТОР ЖИВАГО»
В ПОВЕСТИ Ю.В. ТРИФОНОВА «ДРУГАЯ ЖИЗНЬ»**

Аннотация

В статье рассматривается диалогическая природа повести Ю.В. Трифонова «Другая жизнь» (1975), в частности, ее взаимодействие с двумя ключевыми романами XX в. – «Мастером и Маргаритой» М.А. Булгакова и «Доктором Живаго» Б.Л. Пастернака. Выдвигается гипотеза о том, что жизнь главного героя повести, Сергея Троицкого, резонирует с историей булгаковского Мастера, а его внезапная смерть – со смертью Юрия Андреевича Живаго. Маркерами, сближающими первую пару героев, становятся служба в музее, попытка восстановления истории, мотив уцелевших рукописей (документов), контакт или попытка контакта с потусторонним миром. Подобно Мастеру, Сергей – историк не столько по образованию, сколько по складу мировоззрения. Его понимание истории как непрерывной нити, стремление «угадать» прошлое, сложность душевной организации, принимаемая едва ли не за безумие – слабые отголоски тех свойств характера и мировоззрения, которые были сформированы у героя Булгакова в досоветское время. Смерть Сергея Троицкого, которая в соответствии с хронологией романа приходится на финал «оттепели» (1969 или 1970 г.), соотносится со смертью Живаго в «год великого перелома». Сама история Сергея в этом ряду становится еще одним подтверждением той непрерывной нити, которая связывает его не только с непосредственными предками, но и с литературными предшественниками. В статье анализируются как прямые реминисценции, так и едва уловимые аллюзии, которые оказываются важными для понимания трех «московских текстов». Проведенный анализ позволяет рассматривать «Другую жизнь» как одно из значимых произведений о «сдаче и гибели советского интеллигента».

Ключевые слова

Ю.В. Трифонов; Б.Л. Пастернак; М.А. Булгаков; «Другая жизнь»; «Доктор Живаго»; «Мастер и Маргарита»; реминисцентные слои; цитата; аллюзия.

M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod), A.A. Mukhina (Moscow)

**“MASTER AND MARGARITA” AND “DOCTOR ZHIVAGO”
IN THE STORY BY YU.V. TRIFONOV “ANOTHER LIFE”**

Abstract

The article deals with the dialogical nature of Yu.V. Trifonov's story "Another Life" (1975), in particular, its interaction with two key novels of the 20th century – "Master and Margarita" by M.A. Bulgakov and "Doctor Zhivago" by B.L. Pasternak. A hypothesis is put forward that if the life of Sergei Troitsky to some extent resonates with the history of the Bulgakov's Master, then his sudden death is more likely does so with the death of Yuri Andreevich Zhivago. Markers that bring the first pair of characters closer together are the service in a museum, an attempt to restore history, the motive of surviving manuscripts (documents), the contact or an attempt of contact with the other world. Sergei, like the Master, is a historian not as much by education but more as by his world outlook. His understanding of history as a continuous thread, the desire to "guess" the past, the complexity of his mental organization, taken even by the closest people almost for madness, are weak echoes of those character traits and worldview that were formed in the characters of Bulgakov and Pasternak in pre-Soviet times. The death of Sergei Troitsky, which, according to the chronology of the novel, falls at the end of the "thaw" (1969 or 1970), correlates with the death of Yuri Zhivago in the "year of the great turning point." The history of Sergei in this series becomes another confirmation of the continuous thread of history that connects him not only with his immediate ancestors, but also with his literary predecessors. The article analyzes both direct reminiscences and subtle allusions, which are important for understanding the three "Moscow texts". The analysis allows us to consider "Another Life" as one of the significant literature works about "the surrender and death of the Soviet intellectual".

Key words

Yu.V. Trifonov; B.L. Pasternak; M.A. Bulgakov; "Another Life"; "Master and Margarita"; "Doctor Zhivago"; reminiscent layers; quotation; allusion.

Сложность прозы Юрия Трифонова обусловлена разными причинами – и особой плотностью письма, благодаря которой в рамках одного абзаца умещается история жизни героя, а иногда нескольких десятилетий жизни страны, и «эзоповым языком», выработанным для разговора о советской реальности, и расчетом на вдумчивого читателя, способного воспринять этот язык. На этом фоне реминисцентные слои кажутся отнюдь не главным свойством трифоновской поэтики. Не главным, но определяющим многое: мерцание названных и неназванных текстов нередко проясняет то, что не сказано напрямую, а лишь намечено писателем. Это относится и к «Другой жизни» – последней из повестей «московского цикла», перекликающейся то с Чеховым [Ярко 2016], то с Фетом, а через него – с Буниным [Владимиров 2021], то с Булгаковым и Пастернаком.

Цепь ассоциаций, связанных с главным романом Булгакова, задана в «Другой жизни» прямым упоминанием «Мастера и Маргариты». Вспоминая об автокатастрофе, в которой погиб лучший друг главного героя, Сергея Троицкого, Федя Праскухин, и о том, как быстро занял место погибшего его спутник, в последней поездке Гена Климука, вдова Сергея, Ольга Васильевна, думает: «Гена выпрыгнул в кресло ученого секретаря так быстро и с такой готовностью, что можно было подумать, будто он, подобно булгаковскому Воланду, подстроил катастрофу нарочно» [Трифонов 1986, 277]. По всей вероятности, эта ассоциация возникает у Ольги Васильевны задним числом: гибель Феди, согласно внутренней хронологии повести, приходится на первую половину шестидесятых (ориентировочно на 1962–1963), а роман Булгакова был опубликован на рубеже 1966–1967 гг. (впрочем, восхождение Гены на пост ученого секретаря тоже могло занять какое-то время). Вместе с тем беглое упоминание «Мастера и Маргариты» соединяет автора, героев и читателей «Другой жизни» как тех, кто способен переключаться цитатами из опубликованного на самом излете «оттепели» и быстро ставшего культовым булгаковского романа. Более того – оно возникает у Трифонова уже тогда, когда внимательный читатель и сам наметил некоторые точки схождения «Другой жизни» и «Мастера и Маргариты», хотя, возможно и не придал им должного значения.

Первая точка пересечения намечается в эпизоде знакомства Ольги Васильевны с Сергеем, когда происходит, говоря булгаковскими словами, «явление героя»: «Новый знакомый Влада был историк, недавно окончивший, работал в каком-то невидном учреждении не по своей специальности» [Трифонов 1986, 227]. Чуть позже мы узнаем о том, что герой семь лет проработал в музее, где «было тихо, безденежно и безнадежно» [Трифонов 1986, 259]. Этот штрих напоминает о булгаковском Мастере – «историке по образованию, который еще два года тому назад работал в одном из московских музеев» [Булгаков 1990, 135]. За внешним параллелизмом профессий и рода занятий скрывается внутренняя близость героев. Сергей, подобно своему предшественнику, – историк не столько по образованию, сколько по складу характера, мышления, мировоззрения; он не просто не вписывается в требования, предъявляемые к его профессии советской идеологией, но и – будучи абсолютно лояльным по отношению к советской власти человеком – как будто не осознает самой их сути. Свою задачу историка он видит вовсе не в утверждении той «исторической целесообразности», торжество которой декларирует сделавший немалую карьеру Гена Климука, а в том, чтобы восстановить утраченное прошлое, отыскать «нить, соединяющую поколения» [Трифонов 1986, 302]. На первый взгляд кажется, что сфера профессиональных интересов Сергея Троицкого – история царской охраны накануне февральской революции – бесконечно далека от того, чем занимается оставивший работу в музее Мастер, но ведь одним из героев «романа о Понтии Пилате» тоже является глава римской «тайной полиции», своего рода «царской охраны», Афраний.

И все же двух историков сближает не столько тема исследования, сколько его метод, который Сергей Афанасьевич Троицкий полусхоту

называет «разрыванием могил» [Трифонов 1986, 300]. Его «кропотливейшая работа» – составление списков секретных сотрудников «с обозначением всех их служебных “подвигов” и “заслуг” перед отечеством» [Трифонов 1986, 308] – направлена на то, чтобы отыскать некие нити, соединяющие прошлое и настоящее, вероятно, с возможностью выхода в будущее. В поисках этих материалов Сергею чудом удается найти «списки секретных сотрудников московской охранки за десятые годы, вплоть до февраля семнадцатого» – «материалы ценнейшие, потому что архивы охранки были уничтожены, сожжены» [Трифонов 1986, 308]. Эти списки добыты им не совсем законным путем: «Нашел какого-то человека, то ли пропойцу, то ли жулика, то ли просто опустившегося, несчастного босняка, <...> звали его странно, Селифан или Селиван, что-то в таком роде, – который списки продал Сереже за тридцать рублей. Кажется, его дед был связан с охранкой, был там мелким чиновником и сохранил списки, чтобы шантажировать людей и вымогать у них деньги» [Трифонов 1986, 316]. Коллеги по институту не верят Сергею и говорят, «что Селифан его надул, что списки поддельные, кто-то сфабриковал их если не теперь, то в двадцатые годы, и, может быть, даже, с их помощью кого-то шантажировали» [Трифонов 1986, 313]. В споре с коллегами, и в особенности с горячо возражавшим профессором Вяткиным, Сергей Троицкий решает поехать в подмосковное село Городец, чтобы попробовать отыскать там хоть какие-то следы одного из числящихся в этих списках – «Кошелькова Евгения Алексеевича, имевшего в московской охранке клички Тамара и Филипчук», хотя бы «просто запись в местной церкви о рождении и крещении» [Трифонов 1986, 316]. Шансы на это ничтожно малы – и тем не менее к концу дня Сергею удается найти «старика, очень румяного, крепкого на вид, ходившего мелкими-мелкими медленными шажками в черных валенках: в прошлом году случился удар, думал, что помирает, но выжил. Старик говорил, улыбаясь красивым белозубым ртом: “ – Бабья лета нынче удалась”. Это был сам Кошельков Евгений Алексеевич» [Трифонов 1986, 316]. Эпизод – как собственно и вся повесть – дан через призму восприятия вдовы Сергея Ольги Васильевны, и поэтому мы не знаем точной реакции Сергея на произошедшее. Но композиционный разрыв между двумя частями эпизода (в него успевает уместиться возвращение Ольги Васильевны из командировки, ее ссора со свекровью, непростой разговор с дочерью) словно бы маркирует ошеломление героев от произошедшего: Сергей – хоть и не в той, конечно, мере, что булгаковский Мастер – *угадал*, что было в прошлом.

Еще один сильный булгаковский след в романе – скорее мнимое, чем подлинное безумие главного героя. Той же ночью, когда Сергей решает поехать в Городец, он говорит Ольге Сергеевне: «Потому что нити, которые тянутся из прошлого... ты понимаешь? – они чреваты... Они весьма чреваты... Ты понимаешь? Она не понимала. – Чем? – Ну как чем! – Он засмеялся» [Трифонов 1986, 313]. Предположение о безумии – как и в «Мастере и Маргарите» – возникает ночью и вызывает у женщины, любящей героя, слезы ужаса: «Она смотрела на него, похолодев от ужаса. Безумие! То, чего она страшилась, зная неустойчивость его нервной организации.

Она обняла его голой рукой, прижала его голову к своей груди и гладила его волосы. Он тихонько фыркнул, вновь она содрогнулась от этого смеха. – Ты, наверно, думаешь, что я рехнулся? Чепуха, я здоров. Но ты ведь знаешь мою идею: нить, проходящая сквозь поколения... Если можно раскапывать все более вглубь и назад, то можно попытаться отыскать нить, уходящую вперед... Это не было безумием. Впрочем, какую-то долею это было, возможно, безумие, какую-то долею шутка и частично всерьез. Безумие и всерьез – это было одно» [Трифонов 1986, 314]. Важно, что в «Другой жизни» воспоминание Ольги Васильевны о поездке в Городец и предшествовавшей ей ночи рождается, когда она перебирает *рукописи* Сергея, точнее – добытые и сохранные им списки: «Совсем недавно она отрыла папку с розовыми тесемками, погребенную под ворохом других папок на нижней полке большого книжного шкафа. Папка из глянцевого желто-мраморного картона, который был в моде в десятых годах» [Трифонов 1986, 314]. Рукописи в соответствии с воландовско-булгаковской фразой не горят, а спокойно пылятся в шкафу. Но перебирая их, Ольга Васильевна осознает, что утрачено главное – та часть существа Сергея, которая была вложена в собирание этих папок, архивные выписки, разрозненные заметки: «Она читала, плохо понимая, буквы прыгали перед глазами, потому что думалось с горечью о том, что жизнь состоит из неправимостей. Какая огромная часть его существа осталась неизведанной! А ведь ей казалось, что она достаточно, сверхдостаточно знает о нем. Нет, ей казалось, что все это бесконечно неинтересно. Ничего поправить нельзя. Она переворачивала хрупкие, пахнувшие тленом странички, старалась вдумываться в смысл и с отчаяньем понимала, что смысл от нее отлетает: пустой и безжизненный, он мог лететь, лететь» [Трифонов 1986, 315].

При всей своей любви к Сергею Ольга Васильевна – отнюдь не булгаковская Маргарита. Впрочем, она и нисколько не претендует на эту роль, отдавая себе другую – заботиться, поучать, вести за руку. Но может быть именно неосознанное (впрочем, действительно ли неосознанное? У нас нет никаких сомнений в том, как жадно и внимательно должен был читать Сергей булгаковский роман на рубеже 1966–1967 гг.) сходство с Мастером становится причиной того, что Сергей в последние годы жизни – по внутренней хронологии романа это как раз 1968–1969 гг. – тянется к Дарье Мамедовне, женщине совсем иного типа: «экзотическая личность: она и дворянка, и восточная женщина, и медиум, и профессор» [Трифонов 1986, 334]. Именно Дарья Мамедовна вводит Сергея в мир мистического и потустороннего, хотя и в чрезвычайно упрощенный, профанированный: спиритические сеансы, «медиумы, планшетки, низшие духи, высшие духи, загробные голоса» [Трифонов 1986, 342]. При этом Дарья Мамедовна так же равнодушна к историческим разысканиям Сергея, как и Ольга Васильевна – и обе женщины оказываются по-своему виновными в его гибели. Мучимая ревностью Ольга Васильевна рассказывает о том, что Сергей посещает спиритические сеансы, своей подруге Фаине, та – жене Климука, возвысившегося к тому времени до места директора института (булгаковский «квартирный вопрос» отчасти отзовется в том, как он «вечно что-то

перестраивал, ремонтировал или же менял квартиры, неуклонно расширяя площадь и переезжая во все более фешенебельные районы» [Трифонов 1986, 278]) – и это становится одной из причин грядущего увольнения Сергея и сердечного приступа, от которого он умирает в возрасте сорока двух лет (булгаковскому мастеру тридцать восемь).

Если жизнь Сергея Троицкого в какой-то мере резонирует с жизнью булгаковского Мастера, то внезапная смерть трифоновского героя – скорее со смертью Юрия Андреевича Живаго. Оба умирают от сердечного приступа относительно молодыми – Живаго нет и сорока, Сергею Троицкому чуть больше. В «Другой жизни» не назван год смерти главного героя, но он достаточно легко вычисляется по разного рода «маячкам»: знакомство героев происходит весной 1953 г. после неназванной смерти Сталина, сближение – после ареста Берии, дочь Иринка рождается осенью 1954 г., через несколько месяцев после смерти отца Иринка идет в «Современник» на «Вкус черешни», поставленный в 1969 г. По всей вероятности, Сергей умирает в ноябре 1969 или 1970 г. – в ту пору, когда «оттепель» окончательно захлебывается. Вспоминая этот период в «Записках соседа», Юрий Трифонов писал о нем как о «времени роковых событий и смертельных исходов» [Трифонов 1989, 42]. Юрий Андреевич Живаго умирает от сердечного приступа в «год великого перелома» – летом 1929 г. [Поливанов 2015, 186–191]. Между двумя этими «переломами» – декларативно «великим» и не так заметным внешне, но чрезвычайно болезненно воспринятым думающими людьми – проходит около сорока лет. В преждевременной и ничем, казалось бы, не мотивированной смерти Сергея («Все было ничего, анализы, сердце, давление» [Трифонов 1986, 226]) по-своему отзывается смерть его предшественника от «отсутствия воздуха» (о физической «невозможности дышать» в это время Трифонов пишет в «Записках соседа») [Трифонов 1989].

Разумеется, ни о каком упоминании «Доктора Живаго» в «Другой жизни» не могло быть и речи. Но если роман Пастернака естественным образом попадает в зону подцензурного умолчания, то стихи Пастернака (и вообще стихи) Трифонов цитирует в повестях «московского цикла» не раз. Татьяна Бек глубоко и точно охарактеризовала прозу Трифонова как «инобытие поэзии» [Бек 1999]. Способность или напротив неспособность воспринимать стихи – важнейшее свойство его героев. Так глух и равнодушен к стихам, которые читает Таня, главный герой «Обмена» Виктор Дмитриев» [Иванова 1984, 110]: «Таня знала множество стихов и любила читать их тихим голосом, почти шептать. Он поражался ее памяти. Сам он не помнил, пожалуй, ни одного стихотворения наизусть – так, отдельные четверостишия. “Ты жива еще, моя старушка, жив и я, привет тебе, привет”. А Таня могла читать часами. У нее было штук двадцать тетрадей, еще со студенческих времен, где крупным и ясным почерком отличницы были переписаны стихи Марины Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, Блока. И вот в минуты отдыха или когда не о чем было говорить и становилось грустно, она начинала шептать. “О господи, как совершенны дела твои, думал больной...”. Или еще “Сними ладонь с моей груди, мы провода

под током» [Трифонов 1986, 28–29]. Слушая Таню, Дмитриев устает «от однообразного шелестения губ», перебивает ее чтение вопросами, явно задаваемыми не к месту: «А почему этот ваш Хижняк с Варварой Алексеевной не здоровается?» [Трифонов 1986, 29], но в минуту отчаяния, когда он осознает неизбежность близкой смерти матери и душевную глухоту жены, он вспоминает именно пастернаковские строки: «О господи, как совершенны / Дела твои, думал больной» [Трифонов 1986, 12].

Сергей Троицкий стихи знает, любит, подобно Тане из «Обмена», читает их вслух – правда, не Пастернака, а Фета и Бунина. Пастернаковские строки в «Другой жизни» возникают совершенно иначе – когда Ольга Васильевна с Сергеем приходят на спиритический сеанс: «В коридорчике висел плакат: “Тишина – ты лучшее из всего, что слышал”. Стоял сладковатый, как в церкви, запах свечного дымка и горячего воска. Все разговаривали едва слышно, бросали как попало пальто и шубы в коридоре на сундуки» [Трифонов 1986, 345]. Раннее пастернаковское стихотворение «Звезды летом», цитата из которого парадоксально и нелепо вынесена на самодельный плакат, с одной стороны, становится ключом к эпизоду: «Рассказали страшное, / Дали точный адрес. / Отпирают, спрашивают, / Двигаются, как в театре» [Пастернак 2003–2005, I, 130], а с другой, свидетельствует об абсолютном непонимании поэзии новыми знакомыми Сергея и вслед за ним – о нелепости всего происходящего. По словам Татьяны Бек, «пастернаковская строка – как в пародии, когда неожиданно сталкиваются два несовместимых плана, – безо всякого авторского нажима выносит пошлости и фальши происходящего бесповоротный приговор» [Бек 1999]. При всей внешней заинтересованности Дарьей Мамедовной, спиритизмом, старинной книгой под названием «Чаромутие» Сергей Троицкий так же чужд сторонникам тайного знания, как и своим институтским коллегам. Его взгляды лежат в иной плоскости и по отношению к «исторической целесообразности», и по отношению к интеллигентскому мистицизму. Ближе всего они к мыслям Юрия Живаго о бессмертии: «Ему казалось, что нить, соединяющая поколения, должна быть наподобие сосуда, по которому переливаются неисчезающие элементы. Это больше относилось к биологии, чем к истории» [Трифонов 1986, 302] («Другая жизнь») – «И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего» [Пастернак 2003–2005, IV, 69] («Доктор Живаго»).

Написанная двадцатью годами позже «Доктора Живаго» и почти сорока годами позже «Мастера и Маргариты» «Другая жизнь» Трифонова неслучайно оказывается в том же ряду, что и два великих романа. Это – еще одна история «сдачи и гибели» [Белинков 1976] интеллигента, в данном случае уже без всяких оговорок советского. Его понимание истории как непрерывной нити, стремление «угадать» прошлое и найти своим догадкам буквальное подтверждение, сложность душевной организации, принимаемая даже самыми близкими едва ли не за безумие – слабые отголоски тех свойств характера и мировоззрения, которые были сформированы у героев Булгакова и Пастернака в досоветское время. Сама история

Сергея в этом ряду становится еще одним подтверждением той непрерывной нити, которая связывает его с не только с непосредственными предками – «пензенским попом-расстригой» или «учителем в туринской болотной глуши», но и с литературными предшественниками.

Близость главных героев – отнюдь не единственное свойство, которым «Другая жизнь» переключается с «Мастером и Маргаритой» и «Доктором Живаго». И повесть Трифонова, и романы Булгакова и Пастернака – московские тексты [Селеменова 2008]. И дело тут не только во множестве топонимических упоминаний, конкретизирующих жизнь героев. Москва, как сказано в пастернаковском романе, становится «не местом этих происшествий, но главной героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадь в руках в этот вечер» [Пастернак 2005, IV, 514]. В финале «Другой жизни» – как и в предпоследних главах «Мастера и Маргариты», как и в финале «Доктора Живаго» – Москва увидена после смерти главного героя в вечернем сумраке, с высоты, «внизу и вдали» [Пастернак 2003–2005, IV, 514], глазами близких герою людей: в булгаковском романе – Маргариты, в «Докторе Живаго» – Гордона и Дудорова, в «Другой жизни» – Ольги Васильевны:

«Однажды взобрались на колокольню спасско-лыковской церкви. Взбираться было тяжело, он раза два останавливался на каменной лестнице, отдыхал, а когда взошли на самую верхнюю площадку, под колокол, сильно стучало сердце, и они оба приняли валидол. Но они увидели: Москва уходила в сумрак, светились и пропадали башни, исчезали огни, все там синело, сливалось, как в памяти, но если напрячь зрение, она могла разглядеть высотную пластину Гидропроекта недалеко от своего дома, а он мог отыскать туманный колпак небоскреба на площади Восстания, рядом с которым жил. Наверху был ветер, вдруг ударило резким порывом. Она потянулась к нему, чтоб заслонить, спасти, он ее обнял. И она подумала, что вины ее нет. Вины ее нет, потому что другая жизнь была вокруг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера» [Трифонов 1986, 360]. Этот образ огромного, увиденного с высокой точки города, в котором словно бы растворяется душа героя, является еще одной значимой точкой схождения трех романов о судьбе московского героя-интеллекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бек Т.А. Проза Трифонова как инобытие поэзии // Юрий Трифонов: долгое прощание или новая встреча? // Знамя. 1999. № 8. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=884> (дата обращения: 14.08.2023).

2. Белинков А.В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид: [Б. и.], 1976. 686 с.

3. Булгаков М.А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. 747 с.
4. Владимиров О.Н. «Бунинские сюжеты в повести «Другая жизнь» Юрия Трифонова» // Филология и человек. 2021. № 2. С. 50–62.
5. Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. 293 с.
6. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
7. Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман: дис. ... д. филос. Тарту, 2015. 262 с.
8. Селеменова М.В. Поэтика «Московского текста» Ю.В. Трифонова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2008. № 2(12). С. 131–148.
9. Трифонов Ю.В. Записки соседа // Дружба народов. 1989. № 10. URL: <http://дружбанародов.com/authors/trifonov-yuriy> (дата обращения: 13.08.2023).
10. Трифонов Ю.В. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. 498 с.
11. Ярко А.Н. Чеховские традиции в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 5(14). С. 96–102.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bek T.A. Proza Trifonova kak inobytiye poezii [Trifonov's Prose as the Otherness of Poetry]. Yuriy Trifonov: dolgoye proshchaniye ili novaya vstrecha? [Yuri Trifonov: a Long Goodbye or a New Meeting?]. *Znamya*, 1999, no. 8. Available at: <https://znamlit.ru/publication.php?id=884> (accessed 14.08.2023). (In Russian).
2. Selemenova M.V. Poetika “Moskovskogo teksta” Yu.V. Trifonova [Poetics of the “Moscow Text” by Yu.V. Trifonov]. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina*, 2008, no. 2, pp. 131–148. (In Russian).
3. Vladimirov O.N. Buninskiye syuzhety v povesti “Drugaya zhizn” Yuriya Trifonova [Bunin's Plots in the Story “Another Life” by Yuri Trifonov]. *Filologiya i chelovek*, 2021, no. 2, pp. 50–62. (In Russian).
4. Yarko A.N. Chekhovskiye traditsii v povesti Yuriya Trifonova “Drugaya zhizn” [Chekhov's Traditions in the Novel by Yuri Trifonov “Another Life”]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul'turologiya*, 2016, no. 5(14), pp. 96–102. (In Russian).

(Monographs)

5. Belinkov A.V. *Sdacha i gibel' sovetskogo intelligenta. Yuriy Olesha* [Surrender and Death of the Soviet Intellectual]. Madrid, s. n., 1976. 686 p. (In Russian)
6. Ivanova N.B. *Proza Yuriya Trifonova* [Prose by Yuri Trifonov]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1984. 293 p. (In Russian)

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Polivanov K.M. *“Doktor Zhivago” kak istoricheskiy roman* [“Doctor Zhivago” as a Historical Novel]. PhD Thesis. Tartu, 2015. 262 p. (In Russian).

Гельфонд Мария Марковна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород).

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, комментарий.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

Мухина Анна Анатольевна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва).

Аспирантка Школы филологических наук. Научные интересы: поэзия и проза XX в.

E-mail: anyam.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

Maria M. Gelfond,

HSE University (Nizhny Novgorod).

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, commentary.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

Anna A. Mukhina,

HSE University (Moscow).

PhD student of Philological Sciences School. Research interests: poetry and prose of the 20th century.

E-mail: anyam.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

Е.Г. Туманова (Нижний Новгород)

«ОНЕГИНСКИЙ» ТЕКСТ В СТИХОТВОРЕНИИ И.А. БРОДСКОГО «ПЕНЬЕ БЕЗ МУЗЫКИ»

Аннотация

В исследовании анализируется стилистическое построение и система мотивов стихотворения И.А. Бродского «Пенье без музыки». Среди задач исследования – выявить переключки «Пенье без музыки» с текстом «Евгения Онегина» на уровне микросюжетов, лексики, некоторых особенностей формы (сентентичность текстов, использование анжамбеманов). В одном из своих интервью Бродский подчеркивает: «...мы все до известной степени так или иначе (может быть, чтобы освободиться от этой тональности) продолжаем писать “Евгения Онегина”». Ю.Б. Карабчиевский делает следующее предположение о поэзии Бродского: «Быть может, такие стихи писал бы Онегин...», а М.Б. Крепс отмечает, что для поэзии Бродского вообще характерна позиция остранения, «приемы камуфляжа». Результатом исследования становится прочтение стихотворения «Пенье без музыки» как лирического высказывания, созданного в координатах онегинского письма к Татьяне, как «письмо после письма». При этом у Бродского сохраняется лирическая «тональность» онегинского послания Татьяне: досада, горечь и невыносимость мысли о том, что «счастье было... так близко». Эта невыносимость в «Пенье без музыки» драпируется рациональными построениями, самоиронией, многословием, которое является попыткой лирического героя стихотворения Бродского оттянуть неизбежную разлуку с возлюбленной. Таким образом, «онегинский» текст в структуре «Пенье без музыки» сообщает расставанию лирического героя масштаб величайшего расставания в русской литературе – расставания Онегина и Татьяны.

Ключевые слова

Бродский; Пушкин; «Евгений Онегин»; интертекст; реминисценция; цитата; анжамбеман; лирический герой.

**THE “ONEGIN” TEXT IN THE POEM BY I.A. BRODSKY
“PEN’YE BEZ MUZYKI”**

Abstract

The study analyzes the stylistic structure and the system of motifs in the poem “Pen’ye bez muzyki” by I.A. Brodsky. Among the objectives of the study there is the one revealing the connection of “Pen’ye bez muzyki” and the text of “Eugene Onegin” in terms of micro-plots, vocabulary, some features of the form (sententiousness of texts, the use of anjambemans). In one of his interviews, Brodsky emphasizes: “... to a certain extent we keep on writing ‘Eugene Onegin’ (maybe to get rid of this tonality)”. Yu.B. Karabchievsky makes the following assumption in regards to Brodsky’s poetry: “Perhaps Onegin would have been writing such poems...”, and M.B. Kreps notes that Brodsky’s poetry is generally characterized by a position of withdrawal, “camouflage techniques”. The result of the study is the interpretation of the poem “Pen’ye bez muzyki” as a lyrical statement created in the manner of Onegin’s letter to Tatiana, as “letter after letter”. At the same time, Brodsky preserves the lyrical “tonality” of Onegin’s message to Tatiana, such as annoyance, bitterness and intolerableness of the thought that “happiness was ... so close”. This intolerableness in “Pen’ye bez muzyki” is disguised by the rational compositions, self-irony, verbosity, which is an attempt done by the lyrical hero of Brodsky’s poem to delay the inevitable parting from his beloved. Thus, the “Onegin” text in the composition of “Pen’ye bez muzyki” gives the parting of the lyrical hero the scale of the greatest parting in Russian literature that is the parting of Onegin and Tatiana.

Key words

Brodsky; Pushkin; “Eugene Onegin”; intertext; reminiscence; quote; motive; enjambment; lyrical hero.

Поэтические параллели между Пушкиным и Бродским – одна из центральных тем литературоведческих работ, критических статей, посвященных творчеству Бродского, и воспоминаний современников о поэте. Основания для сопоставления двух поэтов весьма разнообразны: от попутных культурологических замечаний до подробного анализа степени включенности пушкинского мира в мир Бродского. Не вдаваясь подробно в «историю сопоставления» Пушкина и Бродского, – эта тема, очевидно, заслуживает отдельного исследования, – обратим внимание на несколько сюжетов.

Впервые параллель между Пушкиным и Бродским провел А.Г. Найман в предисловии к сборнику «Остановка в пустыне» 1970 г. Затем появились статья В.А. Сайтанова «Пушкин и Бродский», статья А.К. Жолковского «“Я вас любил...” Бродского: интертексты, инварианты, тематика и структура» – обе были напечатаны в сборнике «Поэтика Бродского» 1986 г. [Полухина 2006, 74].

В.А. Кривулин в «Слове о нобелитете Иосифа Бродского» пишет: «Тут напрашивается аналогия, которая одновременно и невероятна, и смехотворна, и неточна, но без которой не обойтись, коль скоро речь зашла о «парадоксе Бродского», – аналогия: Бродский – Пушкин. Аналогия эта, однако, при всей своей кощунственности, настолько очевидна, что проясняет не только место Бродского в современной русской культуре, но и само состояние нашей культуры. <...> Соотнося Бродского и Пушкина, я вижу двух великих поэтов, но если наличие второго из них, так сказать, содержательно, сущностно, то величие первого есть прежде всего воля к величию, постоянное отстаивание права человека «быть великим» – независимо от содержания творческой работы» [Кривулин 1988, II].

Я.А. Гордин в интервью В.П. Полухиной говорит, что «сравнение Пушкина и Бродского вполне правомочно», поскольку Бродский, как и Пушкин, «обозначил очередной качественный рывок» поэзии. Кроме того, Гординым написан двухтомник философских эссе «Пушкин. Бродский. Империя и судьба» – поэты, как мы видим, сближаются здесь уже самим названием сборника. Я. Марголис в работе «От Пушкина до поэтов XXI века» также проводит параллель между Пушкиным и Бродским, ставя их в один ряд уже только тем, что сопоставляет наиболее частотные словоупотребления в поэзии «выдающихся русских поэтов разных эпох»: Державина, Пушкина, Цветаевой, Бродского [Марголис 2022, 266].

В.А. Куллэ в интервью В. Полухиной говорит, что Бродский «в своем творчестве узаконил некие грандиозные сдвиги в структуре пушкинского языка». Куллэ считает, что Бродский «сопоставим с Пушкиным» прежде всего как фактор «лингвистического влияния» [Полухина 2006, 291].

Однако, разумеется, были и те, кто резко возражал против сравнения Пушкина и Бродского. Н.М. Коржавин пишет: «Сближение этих имен оскорбляет мой слух, вкус и здравый смысл» [Коржавин 2022, 78].

Многочисленные интертекстуальные связи поэзии Бродского с произведениями Пушкина анализирует А.М. Ранчин в книге «На пиру Мнемозины», рассматривая в творчестве Бродского реминисценции из пушкинских стихотворений о поэте и поэзии, об осени, реминисценции из «Пророка», «Медного всадника» и многие другие [Ранчин 2001].

Некоторые исследователи, напротив, указывают на полемику молодого Бродского с Пушкиным – таковая, по замечанию И.И. Плехановой, содержится, например, в стихотворении «Перед памятником Пушкина в Одессе» [Плеханова 2012, 41].

Сам Бродский считает, что значение Пушкина для русской литературы неоспоримо. «Ничто не имело более великих последствий для русской литературы и русского языка, чем эта продолжавшаяся тридцать семь лет жизнь. Пушкин дал русской нации ее литературный язык и, следовательно, ее мировосприятие», – пишет Бродский о Пушкине в предисловии к разделу в англоязычной антологии русской поэзии [цит. по: Новиков-Ланской 2020, 65]. Как справедливо усматривает Бродский, Пушкин «...никогда не сводится к одной строчке, он действует всегда всем ансамблем стихотворения, всей массой» [Бродский 2005, 55].

Одно из наиболее развернутых высказываний Бродского о Пушкине содержится в интервью французской славистке А. Эпельбуэн (журнал «Странник», 1991 г.). С точки зрения Бродского, «Пушкин – это до известной степени равновесие» [Бродский 2005, 153]. Однако поэзия Пушкина, по Бродскому, это не только «благородство речи, благородство тона», но и внимание к «психологической мотивировке». И явление, скажем, Достоевского – «прямо оттуда», из пушкинской поэзии [Бродский 2005, 155].

В этом же интервью Бродский так высказывается о собственном творчестве: «...ты сражаешься со всей русской поэзией; может быть, не столько сражаешься – просто там, где они кончили, ты начинаешь» [Бродский 2005, 147]. А на вопрос собеседницы о том, есть ли у самого Бродского пушкинские стихи, Бродский отвечает: «...довольно много, но с какими-то добавлениями, с модернизированием – когда стихотворение держится на принципе эха, пушкинского эха, то есть эха гармонической школы. <...> Это уж настолько норма – поэтическая лексика Пушкина, что допускаешь время от времени перифразы. Я написал, например, целый цикл сонетов, так называемые «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», которые в сильной степени держатся на перифразах из Пушкина» [Бродский 2005, 156].

Кроме того, продолжая рассуждать о «пушкинском» тексте в своем творчестве, Бродский замечает следующее: «...мы все до известной степени так или иначе (может быть, чтобы освободиться от этой тональности) продолжаем писать “Евгения Онегина”» [Бродский 2005, 157].

Вместе с тем любопытно, на наш взгляд, замечание Ю.А. Карабчиевского в работе «Воскресение Маяковского» о стихотворениях Бродского: «...Быть может, такие стихи писал бы Онегин, когда бы преодолел тошноту к труду. Но конечно – до того, как влюбился Татьяна...» [Карабчиевский 2022, 805].

В нашей работе мы делаем точкой отсчета мысль самого Бродского о том, что он в своей поэзии отчасти продолжает «писать “Онегина”», а также опираемся на эссеистическое предположение Карабчиевского о том, что стихи Бродского как раз и мог бы писать пушкинский герой – и даже, как нам кажется, после того, как влюбился в Татьяну. Одним из таких поэтических «продолжений» и одновременно одним из самых «онегинских» стихотворений в поэзии Бродского нам представляется «Пенье без музыки» (1970 г.), посвященное «F.W.» – возлюбленной Бродского Фейт Вигзелл – и недолгой истории их любви.

Развернутый анализ стихотворения «Пенье без музыки» предложен М.Б. Крепсом в книге «О поэзии Иосифа Бродского» – первой монографии о творчестве поэта (и еще одном источнике сопоставления поэтики Пушкина и поэтики Бродского). Так, исследователь отмечает в стихотворении клише традиционной любовной лирики («и вздохнешь»), традиционное романтическое «клише-зачин» («Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом...»), «трафаретную» тему слез, а также сказочную формулу «за тридевять земель и за морями» [Крепс 2007, 71]. Бродский, как полагает Крепс, при этом весьма ловко «расправляется» с любыми клише, формулами и трафаретами, используя наряду с традиционной лексикой

«новый» словарь, по большей части геометрический: «перпендикуляр», «треугольник», «пропорция», «разбить на градусы», «сумма двух углов» и другие [Крепс 2007, 81]. «Тяга» Бродского к «геометрической образности», по мнению Крепса, ведет свое начало от школы Джона Донна [Крепс 2007, 69].

М.Б. Крепс не может обойти вниманием и «геометрическую композицию» стихотворения Бродского. Исследователь считает, что три части стихотворения в соответствии с его содержанием образуют своеобразный треугольник: «средняя часть, состоящая из 35 строф, является его основанием, а первая и третья части (по 13 строф каждая) – его сторонами...» [Крепс 2001, 79].

Также в стихотворении исследователем отмечаются иронические и автоиронические интонации, характерные для поэтики Бродского в целом. Реализация самоиронии связана, например, с появляющимся в тексте стихотворения образом Шахразады: «Обещая занять воображение любимой в стиле рассказов Шахразады, поэт углубляет это в начале, по-видимому, ироническое сравнение. <...> Шахразада рассказывала сказки султану для того, чтобы оттянуть день своей казни, т.е. под страхом смерти; у поэта же этот страх смерти не простой, а особый “посмертный”, т.е. не смерть сама его страшит как физиологический акт, а мысли при жизни о посмертном небытии, о Ничто» [Крепс 2007, 73].

Кроме того, анализируя текст стихотворения, Крепс указывает на первоисточник фразы о «языке родных осин» (фраза, как пишет Крепс, впервые употреблена «Тургеневым в эпиграмме Н.Х. Кетчеру, своему другу и первому переводчику Шекспира, в значении “на незатейливом русском языке”») [Крепс 2007, 73]. Этим наблюдением исследователь открывает тему явных и неявных цитат в «Пенье без музыки», которую развивают и другие комментаторы текста.

В комментариях к стихотворению Л.В. Лосев вслед за М.Б. Крепсом отмечает, что «геометрическая образность «Пенья...» несет отпечаток поэтики Джона Донна». А в связи с центральным в «Пенье без музыки» образом «встречи в небесах» Л.В. Лосев вспоминает цикл «Шиповник цветет» А.А. Ахматовой и о ее «встрече в небесной отчизне» [Бродский 2019, 619]. (Отметим, что строка «лето Господне» в «Пенье без музыки» также может быть отсылкой к ахматовскому «Anno Domini MСMXXI»). Кроме того, продолжая тему цитат и аллюзий в «Пенье без музыки», Лосев подсказывает читателю, что заглавие оказывается антитентичным по отношению к названиям «Песня без слов» Верлена и «Песня без слов» Мендельсона [Бродский 2019, 619]. Так, в тексте «Пенья без музыки» возникает ощущение «эхо» других поэтических текстов.

Более того, А.М. Ранчин замечает, что строка «Когда ты вспомнишь обо мне» («Пенье без музыки») – это «переписанное» пушкинское «И обо мне вспомнят» («...Вновь я посетил...»). Однако у Пушкина сказано о внуке лирического героя, у Бродского – о возлюбленной, с которой лирический герой расстался [Ранчин 2001, 92]. Также А.М. Ранчин обращает внимание на строки: «“обо мне вспомнешь все-таки в то Лето / Господне

и вздохнешь»», снова указывая на реминисценцию из «Вновь я посетил...»: «смысл исходного текста при этом “вывернут наизнанку”: у Пушкина говорится о преемственности поколений, у Бродского – о разлуке с любимой, которая непреодолима даже в воспоминании» [Ранчин 2001, 92].

Итак, говоря о «Пенья без музыки», исследователи чаще всего отмечают сложную геометрию мира, который выстраивает Бродский, и рассматривают отдельные реминисценции в стихотворении, в том числе из поэзии Пушкина.

Однако наше внимание привлекает не геометрия поэтического мира, а еще, по всей видимости, мало исследованный «онегинский» текст в структуре «Пенья без музыки» – система явных и скрытых переключек с «Евгением Онегиным».

М.И. Шапир в статье «Три реформы русского стихотворного синтаксиса» отмечает, что Бродский в «Пенья без музыки» «парцеллирует» пушкинскую фразу из «Евгения Онегина»: «Надолго. Навсегда. И даже...» [Шапир 2009]. Однако это указание М.И. Шапира на текст пушкинского романа, к сожалению, не выходит за рамки примечания к статье. При этом в «Пенья без музыки» фраза «Надолго. Навсегда» повторяется дважды и не может не обратить на себя внимание – эта строка самым очевидным образом «вытягивает» на поверхность «онегинские» аллюзии «Пенья без музыки». В «Евгении Онегине» фраза «надолго, навсегда» маркирует расставание автора (и читателя) с главным героем – «в минуту, злую для него». В «Пенья без музыки» перед нами также «злая» для лирического героя «минута» разлуки.

Нам представляется важным подчеркнуть мысль о том, что «онегинский» текст «Пенья без музыки» гораздо шире одной фразы, на которую указывает Шапир. Отметим лишь некоторые переключки «Пенья без музыки» (везде: [Бродский 2019, 338–345]) с текстом «Евгения Онегина» (везде: [Пушкин 1975, 7–162]) – без соотнесенности с последовательностью их использования в текстах.

1. Переключки на уровне микросюжетов и образов

«Евгений Онегин»	«Пенья без музыки»
Читатель, мы теперь оставим, Надолго... навсегда. За ним Довольно мы путем одним Бродили по свету...	Вот то, что нам с тобой ДАНО. Надолго. Навсегда. И даже пускай в неощутимой, но в материи. Почти в пейзаже...
Привычка свыше нам дана: Замена счастию она	Вот то, что нам с тобой ДАНО.
Какое горькое презренья Ваш гордый взгляд изобразит!	В гордыне. твоей иль в слепоте моей все дело...

«Евгений Онегин»	«Пенье без музыки»
И нынче – боже! – стынет кровь, Как только вспомню взгляд холодный...	Когда ты вспомнишь обо мне В краю чужом
Но обмануть он не хотел Доверчивость души невинной.	будучи кругом в долгу, поскольку ограждал так плохо тебя от худших бед, могу от этого избавить вздоха
Я вышла замуж. Вы должны, Я вас прошу, меня оставить;	...что порознь нам суждено с тобой в нем пребывать...
Дай, няня, мне перо, бумагу...	...возьми перо и чистый лист бумаги...
Доныне дамская любовь Не изъяснялася по-русски	позволь же сейчас, на языке родных осин, тебя утешить...
Я думал: вольность и покой Замена счастью. Боже мой! Как я ошибся, как наказан.	как запоздалый кочет, униженный разлукой мозг. возвыситься невольно хочет
...верила преданьям Простонародной старины, И снам, и карточным гаданьям, И предсказаниям луны	избавлены мы были оба — от ревности, примет, комет, от приворотов, порч, снадобья...
До гроба ты хранитель мой	Надолго. Навсегда. До гроба...
Поверьте (совесть в том порукой), Супружество нам будет мукой. Я думал уж о форме плана	Разлука есть сумма наших трех углов, а вызванная ею мука есть форма тяготенья их друг к другу
То в высшем суждено совете И суждено совсем иное...	Что порознь нам суждено
Везде воображаешь ты Приюты счастливых свиданий	Вот место нашей встречи. Грот заоблачный. Беседка в тучах. Приют гостеприимный. Род угла; притом, один из лучших
Хранили многие страницы Отметку резкую ногтей	Ткни пальцем в темноту. Невесть куда. Куда укажет ноготь.
И запоздалые наряды, И запоздалый склад речей;	прости: как запоздалый кочет, униженный разлукой мозг возвыситься невольно хочет.

«Евгений Онегин»	«Пень без музыки»
<p>Что занимало целый день Его тоскующую лень, – Была наука страсти нежной, Которую воспел Назон, <i>(Назон – римский поэт Овидий Назон (43 г. до н.э. – 17 г. н.э.), автор поэмы «Искусство любви»)</i></p>	<p>Но в том и состоит искусство любви, вернее, жизни – в том</p>
<p>И что же видит?.. за столом Сидят чудовища кругом:</p>	<p>чтоб видеть, чего нет в природе, и в месте прозревать пустом сокровища, чудовищ...</p>
<p>Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой</p>	<p>пределов тех, верней, где места свиданья лишена она</p>
<p>Ты в свиденьях мне являлся Незримый, ты мне был уж мил,</p>	<p>итак, кому ж, как не мне, катету, незриму, нему, доказывать тебе вполне обыденную теорему</p>
<p>Кто б смел искать девчонки нежной В сей величавой, в сей небрежной Законодательнице зал?</p>	<p>Ты не заметишь, что толпу нулей возглавила сама</p>

2. Лексические параллели без воспроизведения сюжетных ситуаций

«Евгений Онегин»	«Пень без музыки»
<p>Мы почитаем всех нулями, А единицами – себя. Гремят отодвинутые стулья; Толпа в гостиную валит:</p>	<p>Ты не заметишь, что толпу нулей возглавила сама</p>
<p>И буду век ему верна</p>	<p>Верна (она, увы, верна)</p>
<p>Онегин тихо увлекает Татьяну в угол и слагает Деревня, где скучал Евгений, Была прелестный уголок</p>	<p>То, чем располагаем: угол</p>
<p>Вошел: и пробка в потолок, Вина кометы брызнул ток;</p>	<p>Избавлены мы были оба – от ревности, примет, комет</p>

«Евгений Онегин»	«Пенье без музыки»
Хоть не являла книга эта Ни сладких вымыслов поэта	Когда ты вспомнишь обо мне в краю чужом – хоть эта фраза всего лишь вымысел
Она, пророчествуя взгляду Неоцененную награду, Влечет условною красой	всего лишь вымысел, а не пророчество
И, други, никого, ей-богу!	но ей- же Богу, мне сегодня странно
Стыдлив и дерзок, а порой Блистал послушною слезой!	... для глаза, вооруженного слезой, не может быть и речи:
Итак, писала по-французски... Что делать! повторяю вновь: Жалеть о прежнем, о былом	(хоть повторяю, что слеза, за исключением былого, все уменьшает)
наше северное лето	Лето Господне
Недуг, которого причину Давно бы отыскать пора,	ночь хочет удержать причину от следствия
Мечтам невольная преданность, Неподражательная странность	мне сегодня странно
Дороги нет; кусты, стремнины Метелью все занесены	оно уже настало – рев метели, превращенье крика в глухое толковище слов

Повторяются в двух текстах и многие другие лексические единицы: *ночь, зима, весна, море, звезда, ладонь, стыд, глаза, свет, искусство, Бог, окно, зеркало, Восток, земли, друг, тьма* и т.д. При этом, как мы уже цитировали М.Б. Крепса, в стихотворении важную роль играет «взаимодействии традиционного словаря любовной лирики и специфического словаря к ней не относящегося»: *перпендикуляр, эпизод, пропорция, стратосфера, теорема, тяготение* и т.д. Так, в «Пенье без музыки» очевидна «корреляция темы и ремы, данного и нового» [Крепс 2007, 79-80].

3. Использование анжамбемана в сочетании со вставной конструкцией

М.И. Шапир в статье «Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский)» отмечает, что Бродский продолжает именно пушкинскую традицию использования анжамбеманов [Шапир 2009]. Заметим, что Пушкин и Бродский используют

анжамбеманы в том числе в сочетании со вставной конструкцией, где фраза может приобретать несколько ироническое звучание.

«Евгений Онегин»	«Пенье без музыки»
(по расчислению Философических таблиц, Лет чрез пятьсот)	Но и звезда над морем – что есть она как не (позволь так молвить, чтоб высокий в этом не узрела ты штиль) мозоль, натертая в пространстве светом?

4. Сходство сниженных образов: у Бродского – «запоздалый кочет», у Пушкина: «другой с петушьей головой» – «франтик Петушков» – «клетки с петухами...».

5. Сентентичность поэтики Пушкина и Бродского

По словам М.Б. Крепса, сентентичность – «одно из оригинальных качеств поэзии Бродского, сентенции его всегда умны и уместны, несмотря на их порой дерзкую парадоксальность» [Крепс 2007, 77]. Свойством сентентичности отличается и текст «Евгения Онегина».

«Евгений Онегин»	«Пенье без музыки»
Привычка свыше нам дана: Замена счастию она.	Грядущее есть форма тьмы, сравнимая с ночным покоем.

С одной стороны, немалое количество формальных лексических сходств может свидетельствовать прежде всего о широте поэтического словаря «Евгения Онегина» и значительному охвату тем в этом произведении. По всей видимости, пушкинский роман в стихах действительно описывает мир так, что этот текст, по всей видимости, невозможно не цитировать в последующей литературе, даже если у цитирующего нет такой установки, – как раз на это указывает сам Бродский в интервью А. Эпельбуэн. С другой стороны, очевидно, что Бродский в «Пенье без музыки» не просто формально использует поэтический словарь «Евгения Онегина», но и воспроизводит аналогичную сюжетную ситуацию разлуки и попытки лирического героя «объясниться» перед разлукой окончательной. «Будущее, – пишет Ранчин о «Пенье без музыки», – определяется лишь одним признаком: в нем соединение героя и героини невозможно <...> Разрыв, разъединение воплощены в самой фактуре стиха – их знаком является етjамбement «и то, что / оно уже настало»...». Текст Бродского – о расставании, о «разъединении, максимальном удалении друг от друга в пространстве» [Ранчин 2001, 297–298]. Подлинный трагизм этого

расставания и его масштаб подсвечиваются «онегинским» текстом в ткани стихотворения. Реминисценции из пушкинского романа в стихах возводят историю любви лирического героя Бродского на уровень истории любви Татьяны и Онегина. Расставание лирического героя «Пень без музыки» со своей возлюбленной благодаря скрытым и явным цитатам из «Евгения Онегина» очевидным образом соотносится с двумя, пожалуй, величайшими расставаниями всей русской литературы: расставанием Онегина и Татьяны и расставанием автора «Евгения Онегина» с читателем своего романа («Надолго... навсегда»).

Вместе с тем можно предположить, что перед нами не просто «онегинский» текст в структуре стихотворения, а новое письмо самого Онегина («Ответа нет. Он вновь посланье...»). Общая тональность «Пень без музыки» – это не только страх лирического героя перед разлукой (объясняющий «многословие» текста: лирическому герою важно оттянуть минуту разлуки), но и досада, горечь сродни онегинской: «Как я ошибся, как наказан...» и даже сродни досаде Татьяны: «А счастье было так возможно, / Так близко!...». Такая «лирическая маска» – частый прием лирики Бродского. М.Б. Крепс, анализируя «Пень без музыки», подчеркивает: «Это вообще характерный прием поэзии Бродского – не говорить напрямую о сильных чувствах, а дать опосредованное их описание <...> Вместо того, чтобы рвать страсти на части, Бродский предпочитает позицию остранения, используя для этого различные приемы камуфляжа, как, например, рассуждение об одном в терминах другого, иронию, игру на тоне повествования» [Крепс 2007, 78]. Доказывая эту мысль, Крепс также цитирует стихотворение «Прощайте, мадемуазель Вероника» Бродского: «...Греческий принцип маски / снова в ходу». Можно предположить, что в «Пень без музыки» прием остранения и использования «маски» достигает предела: лирический герой надевает маску Онегина, который в свою очередь, говоря о любви и разлуки, надевает маску рассудочности.

Нельзя не отметить, что, если прочитать «Пень без музыки» как новое «онегинское» письмо, оно будто бы завершит композиционный принцип обратной симметрии «Евгения Онегина». Татьяна в своем письме Онегину, сама того не замечая, переходит с *вы* на *ты*. У Пушкина в письме Онегина к Татьяне такой переход не реализуется, но «Пень без музыки» словно восполняет эту композиционную и содержательную лакуну. А пушкинскую «строфическую гармонию» Бродский дополняет другой гармонией – геометрической («...представь же ту / пропорцию прямой...»). Гармония – прерогатива формы, структуры: она присутствует в «онегинской» строфе у Пушкина и «треугольном» построении мира у Бродского, но не в судьбах героев. «Треугольник» по отношению к любви – напротив, знак дисгармонии, что в «Пень без музыки» подчеркивается специально: «Рассмотрим же фигуру ту, / Которая в другую пору / заставила бы нас в поту / холодном пробуждаться...».

Прочитаем критическое замечание А.И. Солженицына о «Пень без музыки»: «...растянутая на 240 строк попытка объясниться с одной из отдаленных возлюбленных минувшего времени, насколько он остается

с нею неразлучим, – апофеоз хладности и рассудливости, не случайно еще и построенный на геометризме...» [Солженицын 2022, 40]. «Хладность и рассудливость» – это, конечно же, тоже по части Онегина; кажется удивительным, что А.И. Солженицын не увидел в стихотворении пушкинский текст – драматическую историю великого расставания.

Так, система мотивов и стилистическое построение «Пенья без музыки» Бродского выявляют глубинную связь стихотворения с онегинским монологом. «Пенье без музыки» можно прочесть как авторский инвариант «Евгения Онегина», как лирическое высказывание, созданное в координатах онегинского письма к Татьяне. «Онегин» Бродского видит мир несколько иначе, чем пушкинский герой, более «технично» и геометрично, но почти так же рассудочно (так проявляется, если выразиться словами М.Б. Крепса, «корреляция данного и нового»). Однако при этом лирическая «тональность» онегинского письма остается прежней: досада, горечь и невыносимость мысли о том, что «счастье было... так близко». Именно эта невыносимость драпируется многочисленными рациональными построениями, треугольниками, многословием, самоиронией. «Новое» послание Онегина в самом деле отличается от «первого» онегинского письма многословием Шахразады – но это многословие является попыткой оттянуть неизбежную разлуку, «минуту злую». Потому что, когда и это письмо завершится, разлука наступит в реальности – надолго, навсегда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2005. 784 с.
2. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 736 с.
3. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского // И.А. Бродский: pro et contra, антология / сост. О.В. Богдановой, А.Г. Степанова; пред. А.Г. Степанова. СПб.: РХГА, 2022. С. 803–807.
4. Коржавин Н.М. Генезис «стиля опережающей гениальности», или Миф о великом Бродском // И.А. Бродский: pro et contra, антология / сост. О.В. Богдановой, А.Г. Степанова; пред. А.Г. Степанова. СПб.: РХГА, 2022. С. 69–99.
5. Крепс М.Б. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2007. 200 с.
6. Кривулин В.А. Слово о нобелитете Иосифа Бродского // Русская мысль. 11 ноября 1988. Литературное приложение № 7. С. II–III. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/russkaya_mysl_3750_lit_prilozhenie_07_brodsky_idr_11.11.1988__ocr.pdf?ysclid=lopde9u846142870498 (дата обращения: 12.11.2023).
7. Марголис Я. От Пушкина до поэтов XXI века. Сопоставительный анализ поэтического языка в цифровую эпоху. М.: Издательский дом ЯСК, 2022. 296 с.

8. Новиков-Ланской А.А. Прогулки без Бродского: Размышления о русской культуре. М.: АНО «Библио ТВ», Глагол, 2020. 280 с.

9. Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. Томск: ИД СК-С, 2012. 384 с.

10. Полухина В.П. Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987–1992). СПб.: Издательство журнала «Звезда». 2006. 384 с.

11. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1975. 520 с.

12. Ранчин А.М. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 462 с.

13. Солженицын А.И. Иосиф Бродский – избранные стихи. Из «Литературной коллекции» // И.А. Бродский: pro et contra, антология / сост. О.В. Богдановой, А.Г. Степанова; пред. А.Г. Степанова. СПб.: РХГА, 2022. С. 39–59.

14. Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский) // Шапир М.И. Статьи о Пушкине. М.: Языки славянских культур, 2009. URL: [http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/s09/s09-011-.htm?cmd=p#\\$\\$f67_40](http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/s09/s09-011-.htm?cmd=p#$$f67_40) (дата обращения: 10.09.2023).

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Karabchiyevskiy Yu.A. Voskreseniye Mayakovskogo [The Resurrection of Mayakovsky]. Bogdanova O.V., Stepanov I.G. (comp.). *I.A. Brodskiy: pro et contra, antologiya* [I.A. Brodsky: pro et contra, Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2022, pp. 803–807. (In Russian).

2. Korzhavin N.M. Genesis “stilya operezhayushchey genial’nosti”, ili Mif o velikom Brodskom [The Genesis of the “Style of Advanced Genius”, or The Myth of the Great Brodsky]. Bogdanova O.V., Stepanov I.G. (comp.). *I.A. Brodskiy: pro et contra, antologiya* [I.A. Brodsky: pro et contra, Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2022, pp. 69–99. (In Russian).

3. Shapir M.I. Tri reformy russkogo stikhotvornogo sintaksisa (Lomonosov – Pushkin – Iosif Brodskiy) [Three Reforms of Russian Poetic Syntax (Lomonosov – Pushkin – Joseph Brodsky)]. Shapir M.I. *Stat’i o Pushkine* [Articles about Pushkin]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2009. Available at: [http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/s09/s09-011-.htm?cmd=p#\\$\\$f67_40](http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/s09/s09-011-.htm?cmd=p#$$f67_40) (accessed 10.09.2023). (In Russian).

4. Solzhenitsyn A.I. Iosif Brodskiy – izbrannyye stikhi. Iz “Literaturnoy kollektsii” [Joseph Brodsky – Selected Poems. From the “Literary Collection”]. Bogdanova O.V., Stepanov I.G. (comp.). *I.A. Brodskiy: pro et contra, antologiya* [I.A. Brodsky: pro et contra, Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2022, pp. 39–59. (In Russian).

(Monographs)

5. Kreps M.B. *O poezii Iosifa Brodskogo* [About the Poetry of Joseph Brodsky]. St. Petersburg, Zhurnal “Zvezda” Publ., 2007. 200 p. (In Russian).

6. Margolis Ya. *Ot Pushkina do poetov XXI veka. Sopostavitel'nyy analiz poeticheskogo yazyka v tsifrovuyu epokhu* [From Pushkin to the Poets of the 21st Century. Comparative Analysis of Poetic Language in the Digital Era]. Moscow, Izdatel'skiy Dom YaSK Publ., 2022. 296 p. (In Russian).

7. Plekhanova I.I. *Metafizicheskaya misteriya Iosifa Brodskogo. Poet vremeni* [Metaphysical Mystery of Joseph Brodsky. Poet of Time]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2012. 384 p. (In Russian).

8. Ranchin A.M. *Na piru Mnemoziny. Interteksty Brodskogo* [At Mnemosyne's Feast. Intertexts of Brodsky]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2001. 462 p. (In Russian).

Туманова Елена Григорьевна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород).

Аспирант факультета гуманитарных наук. Научные интересы: поэзия И.А. Бродского, ирония в мировой литературе, русская поэзия XX в., филологическое знание в социокультурных практиках.

E-mail: tumanovalena@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-7792-2765

Elena G. Tumanova,

National Research University "Higher School of Economics" (Nizhny Novgorod).

Postgraduate Student, Faculty of Humanities. Research interests: poetry of I.A. Brodsky, irony in the world literature, Russian poetry of the 20th century, philological knowledge in sociocultural practices.

E-mail: tumanovalena@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-7792-2765

Г.И. Данилина (Тюмень)

«ЧТО СТАЛО С ЛИЧНОСТЬЮ?» ИНТЕРСУБЪЕКТНОСТЬ В ЛИРИКЕ ЛИДИИ ЧУКОВСКОЙ

Аннотация

Статья посвящена поэзии Лидии Чуковской, к настоящему времени почти не изученной в литературоведении. Цель работы – исследовать субъектную структуру ее лирики в свете вопроса о личности во времена Большого террора как главной темы в творчестве Чуковской. Объект исследования – весь массив опубликованных на сегодня стихотворений Лидии Чуковской. Методология исследования определяется концепцией субъектного неосинкретизма, представленной в трудах С.Н. Бройтмана. На исходном этапе анализа выявляется биографическая основа лирики Чуковской и показана нейтрализация автобиографических компонентов в структуре лирического «я». Далее рассмотрена система местоимений, формирующих эту структуру, что в свою очередь позволило обозначить синкретизм как ключевой художественный прием, определивший поэтику субъекта в лирике Чуковской. Отсюда стало возможным охарактеризовать репрезентацию личности в стихах Чуковской: «я» представляет собой синкретический лирический субъект, наделенный самостоятельными эстетическими функциями. Показано, как трансформация лирического «я» выводит его на периферию субъектной структуры: «я» и «другие» образуют лирический синкретический субъект с открытыми и подвижными границами (я, ты, мы, вы, они). В статье последовательно раскрыты данные функции, а также изучена архитектоника синкретического субъекта, организованная как сложное пространство коммуникации между «я» и «другим» («другими»). В итоге исследования выявляется интерсубъектность лирического «я» как принцип его синкретизма и ценностная авторская позиция по отношению к судьбе личности в годы сталинских репрессий.

Ключевые слова

Поэзия Лидии Чуковской; Большой террор; субъектная структура лирики; С.Н. Бройтман; синкретический лирический субъект; интерсубъектность.

**“WHAT HAS BECOME OF IDENTITY?” INTERSUBJECTIVITY
IN THE LYRICS OF LYDIA CHUKOVSKAYA**

Abstract

The article is devoted to the study of Lidia Chukovskaya's poetry, which to date has hardly been studied in literary studies. The aim of the work is to investigate the subject structure of her lyrics in the light of the question of personality at the time of the Great Terror as the main point in Chukovskaya's work as a whole. The object of the study is the whole array of Lidia Chukovskaya's poems published to date. The research methodology is determined by the concept of subject neosyncretism presented in the works of S.N. Broitman. At the initial stage of the analysis the biographical basis of Chukovskaya's lyrics is revealed and the neutralisation of autobiographical components in the structure of the lyrical “I” is shown. Further, the system of pronouns forming this structure is considered, which in turn allowed us to designate syncretism as the key artistic technique that determined the poetics of the subject in Chukovskaya's lyrics. Hence, it became possible to characterise the representation of personality in Chukovskaya's poems: “I” is a syncretic lyrical subject endowed with independent aesthetic functions. It is shown how the transformation of the lyrical “I” brings it to the periphery of the subject structure: “I” and “others” form a lyrical syncretic subject with open and movable boundaries (I, you, we, you, them). The article consistently reveals these functions and studies the architectonics of the syncretic subject, organised as a complex space of communication between the “I” and the “other” (“others”). As a result, the study reveals the intersubjectivity of the lyric “I” as a principle of its syncretism and the author's value position in relation to the fate of the individual in the years of Stalinist repression.

Key words

Lidia Chukovskaya's poetry; the Great Terror; subject structure of lyric; S.N. Broitman; syncretic lyric subject; intersubjectivity.

Введение

Все творчество Лидии Чуковской объединяет общая тема – времена Большого террора:

Мы расскажем, мы еще расскажем,
Мы возьмем и эту высоту,
Перед тем, как мы в могилу ляжем,
Обо всем, что совершилось тут [Чуковская 2012, 283].

«Отношением к сталинскому периоду нашей истории, вцепившемуся когтями в наше настоящее, определяется сейчас человеческое достоинство писателя и плодотворность его работы» [Чуковская 2010, 225], –

подчеркивала она. – «И людям буду мешать заново впасть в беспамятство. Пусть никогда больше не напечатают ни единой моей строки, <...> но выкорчевывать из моего текста имена погибших и общее имя их гибели я ничьей руке не позволю. Никому, никогда» [Чуковская 2010, 27].

В том, чтобы рассказывать о трагедии и судьбе жертв сталинских репрессий, Лидия Чуковская видела свою главную цель: «А что сделалось с личностью – не тою, окруженною культом, а той – каждой, от которой осталась одна лишь справка о посмертной реабилитации? – писала Чуковская в статье «Прорыв немоты» (1974), посвященной выходу романа А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛаг». – Куда она девалась и где похоронена – личность? Что случилось с человеком, что он пережил, начиная от минуты, когда его вывели из дому, и кончая минутой, когда он возвратился к родным в виде справки?» [Чуковская 2010, 247–248]. И в центре каждой ее книги, каждого текста, будь то объемное монографическое исследование, небольшой очерк или Открытое письмо, всегда стоит личность – Матвей Петрович Бронштейн, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Александр Солженицын, Андрей Дмитриевич Сахаров...

Рассмотрим, как отвечает на этот вопрос лирическая поэзия Лидии Чуковской, почти не изученная и вместе с тем выразительная и репрезентативная часть ее литературного наследия. Итак, что стало с личностью – в стихах Чуковской?

Биографический код

Прежде всего нужно сказать об особом значении биографического опыта автора. Решающее событие, навсегда изменившее жизнь Чуковской, – это арест и расстрел ее мужа, М.П. Бронштейна. В предисловии к книге «Прочерк» она поясняет: «Мне хотелось попросту вспомнить и записать все, что я знаю о моем муже, физике-теоретике Матвее Петровиче Бронштейне, погибшем в 1937 году» [Чуковская 2013, 11]. Фактографически выверенный, документально точный рассказ о нем составил книгу «Прочерк» (1980–1985), а в стихах Чуковская говорит о своем горе, о любви и памяти; но и судьбе очень многих:

Каюсь, я уже чужой судьбою –
Вымышленной – не могу дышать.
О тебе и обо мне с тобою,
И о тех, кто был тогда с тобою,
Прежде, чем я сделаюсь землею,
Вместе с вами сделаюсь землею,
Мне б хотелось книгу прочитать [Чуковская 2012, 291].
(1947)

Стихотворения разных лет объединяет биографический код – своего рода пунктирная линия, отмечающая реалии личной, частной биографии и проявленная на нескольких уровнях лирического текста. Это, во-первых,

посвящения – близким и дальним; родным, друзьям или единомышленникам. Посвящения могут отсылать к знаменательным встречам или быть знаком прощания с ушедшими (иногда это даже город – символ «всех утрат»): «Юрию Кочетову», «Памяти Анатолия Якобсона», «Отцу», «Ленинграду», «Борису Пастернаку», «А. Д. С.» (А.Д. Сахарову), «Неизвестному» (А.И. Солженицыну).

Особое место занимают посвящения Матвею Петровичу Бронштейну. Это цикл «М.» (создавался с 1938 г.), цикл «Бессмертие» (1941–1943), отдельные стихотворения, написанные в разные годы.

Во-вторых, это *предметы и вещи*, напоминающие об ушедших (муже, отце, друге): книжная полка, письменный стол, очки, фотография в рамке («И снова карточка твоя / колдует на столе» [Чуковская 2012, 270]), «письмо из Ленинграда», почтовый ящик, «узорный ножик», «твой фонарик тот, заводной», «ключик твой от двери входной». Надо сказать, слова с уменьшительными суффиксами (ключик, фонарик, «отдохну немножко», «у моего окошка») с их разговорно-сочувственной интонацией нередки у Чуковской и эстетически значимы. С.Г. Бочаров, исследуя стихотворение Пушкина «Город пышный, город бедный...», отмечал, что строка «все же мне вас жаль немножко» «не только вводит частно-человеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность», чему соответствует именно биографический, реальный комментарий (расставание с Олениной) [Бочаров 2007, 59]. У Чуковской такие слова получают сходное значение как маркеры эмоциональной достоверности чувства.

Биографический опыт фиксируется и в *географических реалиях*: Ленинград (сам город, его улицы и мосты, поселок Куоккала, река Сестра, Нева), Москва (Поезд «Москва–Ленинград», Охотный ряд, Лубянка, Переделькино), Чистополь, Кама, Ташкент. Далее, это сами *события* – случившиеся в прошлом и незабываемые, определившие для лирической героини ее настоящее: прощание на вокзале с мужем, бессонные ночи на Шпалерной и у Литейного моста в ожидании вестей об арестованных: «Я шла к Неве припомнить ночи, / проплаканные у реки, / твоей гробнице глянуть в очи / Измерить глубину тоски» [Чуковская 2012, 280].

Очевидно, поэтическая функция столь отчетливого биографизма в том, чтобы указать на подлинность пережитого, на личный опыт и его аутентичность. Однако это биографическое «я» незаметно переходит в «мы».

«Как всегда в отношениях лирики с биографией, и здесь лирическая сила превышает биографическую причину», – писал С.Г. Бочаров (о стихотворении Пушкина «Снова тучи надо мною...») [Бочаров 2007, 123]. «Отношения лирики с биографией» в стихах Чуковской превращают глубоко частный жизненный опыт в эмоционально и исторически общезначимый. То, как биографическое «я» сливается с «мы», можно отчетливо увидеть по двум стихотворениям 1940-х гг., построенным на одном мотиве (выстоять очередь у ворот тюрьмы).

Расслышала ль *она* молчанье
Ночей – там, у ворот тюрьмы,

Где в тайном чайные прощанья
Год молча простояли *мы*?
Машины каждую минуту
Сворачивали от моста,
И *кто-то* прошептал *кому-то*:
«Опять сюда. Опять сюда» [Чуковская 2012, 280].

«Я», она, мы, кто-то, кому-то (курсивные выделения в цитатах здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, сделаны нами) – личные и неопределенные местоимения сближаются, сопологаются и взаимозамещаются так естественно, что сразу видишь, как длинна, бесконечна эта очередь, сколько в ней одного и того же горя, и повтором («опять сюда») подчеркнута бесчисленность втянутых в общую беду судеб. Стихотворение написано в 1943–1944 гг., второй текст – через несколько лет:

Какую *я* очередь выстояла –
Припомнить и то тяжело,
Какой холодиной неистовою
Мне бедные руки свело.
Какими пустынными *стонами*
Сквозь шум городской он пророс,
Далекими, смутно-знакомыми, –
Бензином пропахший мороз! [Чуковская 2012, 292].

Этот трагический опыт «Большого террора», новый в русской истории, объединил целое поколение:

Мы, недобитые войною,
Любовью и тридцать седьмым,
Мы, не прощенные собою <...>
Мы – раненные не насмерть.
Когда настанет *наш* черед? <...>
Когда *нас* родина добьет? [Чуковская 2012, 290].
(1946)

Та же мысль звучит в позднем стихотворении 1980-х гг. как подведение итогов судьбы поколения тридцать седьмого года:

Мы ведь сверстники, братство
И седин и годин <...>
От кронштадтских орудий
В окнах стекла дрожат.
Тем и кончилось детство.
Ну а юность – тюрьмой.
Изуверством и зверством
Зрелость – *тридцать седьмой*.

*Необъятный, беззвучный,
Нескончаемый год.
Он всю жизнь, безотлучный,
В нашей жизни живет* [Чуковская 2012, 330–331].
(1984)

Таким образом, сугубо биографические детали Чуковская нейтрализует; характер репрезентации биографического материала показывает, что лирическое «я» ощущает себя голосом поколения, представляет за него. Личное стало общезначимым, социально репрезентативным, чем определяется эстетический смысл биографического кода.

Рассмотрим точнее, как «я» соотносится с другими формами субъектной организации лирического текста.

Субъектная структура: «я», «ты», «мы»

Внутренний мир лирической героини – это состояние души, все потерявшей: «горе было все, чем я жива была», и боль нестерпима: «заплачешь в голос и махнешь в пролет». Погибли те, кто был любим и дорог; но и комната, дом («дом притворился обитаемым – притворный дом, обманный дом» [Чуковская 2012, 322]), город («город-морг», «замороженный ад»), даже река (Нева стала «гробницей»).

Я там оставила, я не взяла с собой,
Среди вещей любимых позабыла,
Ту *тишину*, что полночью пустой
Мне о грядущем внятно говорила.
Теперь она, *убитая*, лежит
В той *бывшей комнате* – фугаской иль снарядом
[Чуковская 2012, 330–331].
(1942)

Образ тишины, «убитой» в «бывшей комнате», говорит о том, что для «я» больше нет будущего, то есть о гибели всего его мира. В одном из стихотворений 1940-х гг. этот мотив звучит особенно жестко:

<...> *Нам ли с будущим ведаться!*
Лучше я свет погашу.
Мне бы только уснуть, только б спать.
Спать иди, мое завтра! Я подушкой тебя придушу
[Чуковская 2012, 330–331].

Сон здесь – синоним смерти и ее аналог; «я» диагностирует собственную смерть с холодной иронией и беспощадной прямотой.

Я умерла, а диктор продолжает
Вещать из Лондона: «Родезия. Футбол».
Мир жив и диктор жив.
Я умерла. Об этом – в «Новостях» [Чуковская 2012, 330–331].
(1976–1980)

Самоопределение лирической героини оформляется лексически и интонационно как взгляд со стороны – «я» выступает сторонним наблюдателем, бесстрастно фиксирующим свое отсутствие, вытесненность и исключенность из окружающего мира. При этом внешне жизнь продолжается, хотя, по сути, давно кончилась:

*Легко струится жизнь моя,
Но жизни больше нет.
Она осталась за чертой
Далекой той весны <...>* [Чуковская 2012, 286].

Жизнь идет дальше, но с мучительным усилием и так, будто отбывается тягостное наказание: «*Я живу словно лагерным сроком*» [Чуковская 2012, 303], «*я живу в ожидании, когда срок, мне назначенный, минет*» [Чуковская 2012, 320]. Подобная манифестация жизни как смерти показывает, что для лирической героини эти понятия получают иной смысл и будто меняются местами: «*Жизнь – безжизненное слово*» [Чуковская 2012, 304]. Отсюда для «я» неизбежны большие перемены. В утверждении «я умерла» нет отчаяния или трагизма, оно звучит скептически-равнодушно, как констатация мелкого факта. Очевидно, «я» как лирический субъект теряет субстанциальное значение и из центра лирического пространства сдвигается на периферию, а в центр выдвигается «другой»:

*Мне б вырваться хотелось из себя
И кем-нибудь другим оборотиться.
Чтоб я – хотя б на миг один! – была не я,
А камень, или куст, или синица* [Чуковская 2012, 288].
(1946)

«Другой» как субъектная форма имеет четкую смысловую адресацию – это близкий человек, тот, кто был репрессирован и погиб; неизбывная память о нем приводит «я» к соединению с «ты»: «*Мы не расстанемся с тобою / Мы вместе, вместе – я и ты*» [Чуковская 2012, 299]. Это слияние вплоть до неразличимости, до взаимозамены: «*Чья там гибель? Твоя ли? Моя ли?*» [Чуковская 2012, 310].

Непонятно, мой милый,
Это ты или я [Чуковская 2012, 332].

Возникает своего рода субъектный синкретизм: «Моя судьба тобой творима», и к «я» в его новой, синкретической форме возвращается полнота жизни. При этом «ты», первоначально подразумевающее одного адресата, в движении от ранних стихов к поздним становится все более многозначным.

*Живу, хранимая стихами
Твоими и твоей мольбой
Не умереть, остаться с вами,
Не уходить, побыть с тобой* [Чуковская 2012, 263].

Цитируемое стихотворение посвящено Анне Ахматовой. Показательно применение формы множественного числа: «ты» не один, «вас», ради кого и кем я живу, много – и мертвых, о ком нужно помнить, и оставшихся в живых. Их становится все больше, в круг памяти входят новые и новые жертвы исторических катастроф (в приводимом ниже стихотворении курсив Чуковской):

Слово *мир* – а на душе тревога.
Слово *радость* – на душе ни звука.
Что же ты, побойся, сердце, Бога,
Разумеешь только слово *мука*?
Все стучишь: крута зима в Нарыме.
Бухенвальд, Норильск, Тайшет, Освенцим.
Если б можно было память вынуть,
Не рассказывать про это детям!
Но без ладанки стучится в грудь –
Память, трепет, пепел, не забудь! [Чуковская 2012, 287]
(май 1945)

Это «я», соединенное и срастающееся с «ты» и «мы», образует синкретичную субъектную структуру.

Синкретический субъект

В архаической поэтике «я», как известно, не имеет самостоятельного статуса и выступает в синкретически неразрывных взаимосвязях со всем, что входит в картину мира дописьменной эпохи. Так образуется синкретический субъект, каждый из участников которого, а не только «я», получает субъективный статус в подвижном единстве целого, будь то дух, человек, живой или умерший, река, «камень, или куст, или синица». Как выявил А.Н. Веселовский, «Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения», благодаря чему «неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил» [Веселовский 2006, 417].

В стихах Лидии Чуковской синкретический субъект, объединяющий «я» с другим и другими, выполняет ключевую задачу: погибшие выходят из немоты забвения и вступают в круг жизни. Рассмотрим, как это вступление мертвых в круг живых организуется в структуре синкретического субъекта.

М.М. Бахтин видел в синкретичности «я» с «другим» суть феномена словесного творчества. «Эстетическая активность моя <...>, синкретически таящая в себе как бы зародыш творческого пластического образа, выражается в ряде действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека <...>, – писал он. – Ведь только другого можно обнять, охватить со всех сторон», и «бытие другого заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия». Чтобы такое творческое рождение другого осуществилось, «я должен стать ценностно вне своей жизни и воспринять себя как другого среди других <...>» [Бахтин 1994, 120, 134].

Мысль Бахтина намечает методологический подход к выявлению эстетической функции синкретического субъекта: нужно обратить внимание на то, как «я» преобразуется «в другого среди других». В свете процесса такой трансформации лирического «я» в стихах Лидии Чуковской репрезентативно следующее стихотворение:

Как странно – есть еще живые.
Руками машут, говорят,
Большие, шумные такие
И не лежат и не молчат.
Цел мостик. Речка вольно плещет.
Туман, где хочет, там плывет.
И не от ужаса трепещет –
От ветра – тополь у ворот [Чуковская 2012, 264].
(1942)

Как видим, здесь уже нет ни субъектов речи, ни личных местоимений как их заместителей. Все предельно обобщено: есть некие «еще живые» и неназванные мертвые, которые «лежат и молчат». При этом «я» находится среди мертвых, а не среди живых, ведь его взгляд направлен как бы снизу вверх, раз они кажутся ему «большими и шумными».

Почему же «странно» видеть живых? Потому что жертв так много, что спастись не мог никто: эмоциональная реакция лирического «я», маркированная словами «как странно» и «ужас», подчеркивает его всецелое сближение с погибшими. Тем самым у «я» больше не осталось ничего своего, индивидуально-личного, и единственное, что теперь заполняет его внутренний мир – чувство безмерного ужаса, вызванного неисчислимостью жертв, – такого, когда сердце трепещет, когда цепенеют и застыбают.

Таким образом, произошла деперсонализация лирического мира. «Я» переводит взгляд с «еще живых» на окружающее, и оно тоже как бы нейтрализовано, обезличено: эти река, туман, тополь лишены поэтических примет и ничем не отличаются от любых других реки или дерева. Однако

взгляд «я» подмечает странность и здесь – ее фиксируют глаголы движения: вода в реке «вольно плещет», туман «где хочет, там плывет», а тополь трепещет на ветру. Люди погибли или оцепенели от ужаса – а в природе есть и движение, и жизнь. Мост через реку, случайно уцелевший, и тополь у ворот как будто подсказывают возможность какого-то иного мира, где мертвые будут связаны с живыми.

Как видим, это уже «я» синкретическое. При подчеркнутой обезличенности субъектной сферы картина мира в стихотворении не однообразна, а резко контрастна: противопоставляются погибшие и выжившие, молчание и шум, движение и неподвижность. Композиция целого тем самым открывает, что мир разрушился, разбился на части, и «я», причастный одновременно и к живым, и к мертвым, становится своеобразным «мостом» между ними. Это двуединство преобразует «я» в синкретический субъект, в архитектонике которого есть свои отличительные черты.

Интерсубъектность лирического «я»

Прежде всего отметим, что «я», столь выразительно стремясь «кем-нибудь другим оборотиться», не только не исчезает и не растворяется в «ты», но строит с ним диалогические отношения: обращается к нему и ведет разговор. Формы такого общения многообразны, и создаются они различными синтаксическими и семантическими средствами.

Во-первых, это глаголы в повелительном наклонении, содержащие прямое обращение к собеседнику с призывом сделать что-то вместе: встретиться (мотив долгожданной встречи: «*Приходи, приходи*, я тебя поджидая» [Чуковская 2012, 267]), пережить трагическое (обстрел города: «*прислушайся*, друг мой, и ты различишь» [Чуковская 2012, 256]) или радостное событие – поездка за город («*пойдем* туда, где ветер веет» [Чуковская 2012, 251]), симфонический концерт («*отмыкай* мою душу скрипичным ключом» [Чуковская 2012, 330]).

Интонация живого общения передается также вопросительными синтаксическими конструкциями с высокой частотностью. Вопросы многообразны, что намечает объемное пространство коммуникации: через общие воспоминания («*Помнишь* детское детство?» [Чуковская 2012, 331]) или эмоциональный контекст настоящего («*Я только спрошу*: не обидишь?» [Чуковская 2012]). Этически и эмоционально доминантны вопросы о последних минутах жизни погибшего:

Куда они бросили тело твое? В люк?

Где расстреливали? В подвале?

Слышал ли ты звук

Выстрела? Нет, едва ли <...>.

Вспомнил ли ты тот рассвет? [Чуковская 2012, 300].
(1956)

Ставя эти самые главные, «последние» вопросы, высказывающие сострадание, боль, гнев, лирическая героиня как бы заглушает свой голос в пользу «другого», освобождает пространство его голосу:

Я к ним хочу,
К моим убитым.
Их голоса во мне звучат [Чуковская 2012, 268].

Диалогичность связей «я» и «ты» поддерживается и семантически – мотивом соединенных рук, одним из ключевых в поэзии Чуковской. Тут также разработаны разнообразные смысловые акценты, оформляющие и углубляющие коммуникативное пространство.

Тепло рук выражает живую связь с ушедшими («родные руки / которых нет, которые со мной» [Чуковская 2012, 321]) и с теми, с кем расстаться сейчас: «В руке Вашей дрожит моя рука / (Рукопожатье через и отсюда)» [Чуковская 2012, 319]).

Соединенные руки сближают друзей и единомышленников:

Живем, не разнимая рук.
Опасности не избегая.
Обыденное слово «друг»
Почти как «Бог» воспринимая [Чуковская 2012, 315].
(1974)

В одном из поздних стихотворений мотивом соединенных рук связаны в живое целое дружеская поддержка, общий жизненный опыт, доверие друг к другу и любовь:

А друзья еще живы.
Еще руки теплы, голоса еще молоды,
Еще можно кого-то обрадовать:
«Это я говорю, это я!»
Торопись дозвониться и за руки взявшись, уехать из города.
Торопись повидаться.
Они еще живы, друзья [Чуковская 2012, 307].

В целом диалогичность связей «я» с «другим» и «другими» показывает, что это не просто синкретическая, но интерсубъектная структура.

В начале XX в., – писал С.Н. Бройтман, – в лирике появляются «такие субъектные целостности, в которых исходным является не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая интерсубъектная природа» [Бройтман 2001, 257]; это такие поэты, как Анненский, Блок, Пастернак, Мандельштам. В их стихах «я» уходит от субъективности, с ее исключительно «активным» значением, в *интерсубъектность* – страдательную, уступчивую позицию. Она видна в отрешении от «привилегии быть единственным субъектом речи» [Бройтман 2007, 430].

Лидия Чуковская, наследница Серебряного века, по-своему продолжила переосмысление лирического «я» и претворила принцип интересубъектности в форму ценностной авторской позиции по отношению к жертвам Большого террора. В ее стихах «я», отказываясь от себя и становясь страдательно-уступчивым, как бы распахивает для них двери в живое многонаселенное пространство окружающего.

Заключение

Синкретизм в трудах А.Н. Веселовского, открывшего это понятие для исторической поэтики, указывает на нерасчлененно-слитную картину мира («Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов», 1898). Архаическую словесность отличает субъектный синкретизм – терминологическое понятие, введенное в историческую поэтику С.Н. Бройтманом и означающее нерасчлененность «я» и другого, автора и героя. Лирический синкретический субъект (также термин С.Н. Бройтмана) может проявляться в спонтанном переходе от первого лица ко второму или третьему, от мужского к женскому голосу и наоборот [Бройтман 2008, 113].

С.Н. Бройтман в ряде исследований также выявил, что с ходом времени синкретизм в лирике не исчезает, а возрождается снова и снова, уже не как мировосприятие, а как «неосинкретизм» – компонент поэтики личного творчества. Многие поэты, современники Лидии Чуковской, актуализируют принцип синкретизма в субъектной структуре своих стихов применительно к собственным задачам [Малкина 2019]. Синкретический субъект, вероятно, вызывает интерес у поэтов XX в. как раз потому, что здесь открывается практически неисчерпаемый потенциал возможностей в выборе форм связи лирического «я» с миром как живым многокомпонентным целым. Так, по наблюдениям С.Н. Бройтмана, в книге Пастернака синкретический субъект представлен чуть ли не в каждом стихотворении, и лирическое «я» – лишь одна из частей «жизни», образуемой множеством семантически эквивалентных участников.

В лирике Чуковской эстетические функции синкретического субъекта дают ответ на вопрос, «что стало с личностью» в годы сталинских репрессий: как показывает трансформация лирического «я» и его выведение на периферию субъектной структуры, личность уничтожили, стерли. Процесс ее своеобразного возвращения Лидия Чуковская осуществляет в своих стихах на протяжении полувека, с 1930-х и до середины 1990-х гг., и особое значение здесь получает субъектная структура лирики, основанная на принципе синкретизма.

В ее центр поставлен «другой» и «другие», тем самым жертвы политических репрессий, о которых запрещено было и знать, и говорить, выводятся из немоты и анонимности. При этом «я» и «другие» образуют лирический синкретический субъект с открытыми и подвижными границами (я, ты, мы, вы, они), что косвенно указывает на высокое число жертв, размах репрессий. Синкретический субъект организован архитектурно

как коммуникативное пространство, объединяющее погибших с теми, кто остался жив (поколение тридцать седьмого года),

Уничтожению и обесцениванию личности противопоставлена интерсубъектность – новый статус лирического «я», определяющий его диалогическую позицию по отношению к «другому». Сострадание, любовь и память как ценностные смыслы интерсубъектности выводят погибших из безгласности и возвращают им бытие и личность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 384 с.
2. Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 656 с.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.
4. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. С. 112–114.
5. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
6. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006. 688 с.
7. Малкина В.Я. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 33–38.
8. Чуковская Л.К. Процесс исключения (Очерк литературных нравов). М.: Время, 2010. 256 с.
9. Чуковская Л.К. Прочерк: Повесть. М.: Время, 2013. 544 с.
10. Чуковская Л.К. Софья Петровна: повести; стихотворения. М.: Время, 2012. 384 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Malkina V.YA. Sub'yektnyy neosinkretizm v rossiyskoy lirike XX veka: problemy tipologii i analiza [The Neosyncritism of Subjects in the Russian Lyrics of the 20th Century: the Problems of Typology and Analysis]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2019, vol. 78, no. 3, pp. 33–38. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Broytman S.N. Liricheskiy sub'yekt [Lyrical subject]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij* [Poetics: a Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Intrada Publ., 2008, pp. 112–114. (In Russian).

(Monographs)

3. Bakhtin M.M. *Raboty 1920-kh godov* [Works of the 1920s]. Kyiv, Next Publ., 1994. 384 p. (In Russian).
4. Bocharov S.G. *Filologicheskiye syuzhety* [Philological Plots]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2007. 656 p. (In Russian).
5. Broytman S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, RSUH Publ., 2001. 320 p. (In Russian).
6. Broytman S.N. *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moya – zhizn'"* [Poetics of the Book by Boris Pasternak "My Sister – Life"]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2007. 608 p.
7. Veselovskiy A.N. *Izbrannoye: Istoricheskaya poetika* [Selected: Historical Poetics]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006. 688 p.

Данилина Галина Ивановна,

Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры языкознания и литературоведения. Научные интересы: историческая поэтика, германистика, сравнительное литературоведение.

E-mail: gdanilina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

Galina I. Danilina,

Tyumen State University.

Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies. Research interests: historical poetics, Germanic studies, comparative literature.

E-mail: gdanilina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

Р.В. Любарский (Брянск)

**ОККУЛЬТНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ
ВТОРИЧНОЙ РЕАЛЬНОСТИ РОМАНА ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА
«НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ»**

Аннотация

Вторичная художественная условность занимает значимое место в литературе постмодернизма и воспроизводится с помощью нереалистических художественных средств. Одним из таких средств является миф. Ввиду того, что в большинстве произведений Виктора Пелевина осуществляется создание постмодернистского пространства, основанного на авторском преобразовании мифологического видения мира различных народов («Бэтман Аполло», «Ампир V», «Transhumanism Inc.» и др.), автор тяготеет к изображению мифологической вторичной художественной условности. Данная статья посвящена изучению оккультно-мифологической вторичной реальности романа «Непобедимое солнце». Следовательно, цель работы – исследовать особенности художественного воплощения оккультно-мифологических составляющих в контексте произведения Пелевина. Научная новизна состоит в том, что впервые предпринято изучение «Непобедимого солнца» в качестве синкретичной вторичной реальности, основанной на шиваитских, солярно-мифологических воззрениях. В статье рассмотрена специфика авторского осмысления митраистского культа и мифических особенностей бога Митры. Исследована постмодернистская интерпретация шиваитского мифа в контексте мистического танца. Рассмотрено идейно-мифологическое своеобразие культа «Непобедимого солнца» («Sol Invictus») как художественной модели авторского видения окружающего персонажей мира. Сделан вывод о том, что оккультно-мифические компоненты (черный камень, танец и др.) объединяют шиваизм и солярные культы в синкретичное постмодернистское художественное пространство.

Ключевые слова

Вторичная художественная условность; митраизм; шиваизм; культ «Sol Invictus»; Виктор Пелевин; постмодернизм; роман «Непобедимое солнце».

R. V. Lyubarsky (Bryansk)

**OCCULT AND MYTHOLOGICAL COMPONENTS
OF THE SECONDARY REALITY
OF VICTOR PELEVIN'S NOVEL "THE INVINCIBLE SUN"**

Abstract

Secondary artistic convention occupies a significant place in the literature of postmodernism and is reproduced using unrealistic artistic means. One of these tools is a myth. Since most of Victor Pelevin's works create a postmodern space based on the author's transformation of the mythological vision of the world of various peoples ("Batman Apollo", "Empire V", "Transhumanism Inc.", etc.), the author tends to depict a mythological secondary artistic convention. This article is devoted to the study of the occult and mythological secondary reality of the novel "The Invincible Sun". Therefore, the purpose of the work is to explore the features of the artistic embodiment of occult and mythological components in the context of Pelevin's work. The scientific novelty consists in the fact that for the first time the study of the "Invincible Sun" was undertaken as a syncretic secondary reality based on Shaivite, solar-mythological views. The article examines the specifics of the author's understanding of the Mithraic cult and the mythical features of the god Mithras. The postmodern interpretation of the Shaivite myth in the context of mystical dance is investigated. The ideological and mythological originality of the cult of the "Invincible Sun" ("Sol Invictus") as artistic model of the author's vision of the world surrounding the characters is considered. It is concluded that occult-mythical components (black stone, dance, etc.) combine Shaivism and solar cults into a syncretic postmodern art space.

Key words

Secondary artistic convention; Mithraism; Shaivism; cult "Sol Invictus"; Victor Pelevin; postmodernism; novel "The Invincible Sun".

Вторичная реальность занимает значимое место в литературе постмодернизма. Ее возникновение обусловило осмысление иного, расширенного подхода к изображению действительности, отличного от реалистического. Ее изучением занимались такие исследователи, как Н.В. Голубович, В.Ю. Грушевская, Д.В. Кобленкова и др. [Голубович 2007; Грушевская 2007; Кобленкова 2023]. Изображение вторичной условности в постмодернистских произведениях часто осуществляется с помощью мифологизации составных компонентов художественного мира автора. Неслучайно, по мнению М. Элиаде, «мифы раскрывают структуру реальности и показывают множественные модальности бытия в мире» [Элиаде 1996, 15]. В романах Пелевина данный прием является одним из основополагающих. Вторичная условность в произведениях постмодерниста, реализованная с помощью мифа, стала предметом исследования многих ученых-филологов [Иванова 2012; Сердобинцева 2012; Булгаков 2014]. На наш взгляд, особое

внимание заслуживает исследование вторичной реальности романа «Непобедимое солнце», воссозданной на основе шиваизма, митраизма, а также культа «Непобедимого солнца», оттененного художественно адаптированным историческим фоном.

Постмодернистская картина мира романа «Непобедимое солнце» является синкретичным пространством на основе шиваитских компонентов, а также компонентов солярных мифов, которые неотделимы от жизнедеятельности главных героев. Их функциональные особенности приобретают мистический характер и рассматриваются в пределах мифологизированной реальности. Центральный персонаж «Непобедимого солнца» Саша Орлова совершает мистическое путешествие, в ходе которого она осознает открывшейся ей принцип построения мироздания. Однако странствие Саши возникло вследствие желания повстречать бога Шиву. Девушка вспоминает случай, произошедший с ней определенное время назад, связанный с восхождением на Аруначалу. Пелевин поясняет, что «Аруначала – это священная гора, где Рамана провел практически всю свою жизнь» [Пелевин 2023, 37]. Упоминание Раманы Махарши – катализатор к мифическому осмыслению горы в контексте шиваизма – индуистского направления, в основе которого почитание Шивы как верховного бога. Неслучайно учение Махарши было направлено на познание Шивы в качестве высшего начала.

В одном из шиваитских текстов, «Шива-Махупаране», рассказывается о споре Брахмы и Вишну о божественном могуществе. Данный конфликт был разрешен Шивой, который превратился в бесконечный поток огня – лингам (не антропоморфная ипостась Шивы). Вследствие этого, Брахма и Вишну «оба поклонились Шиве снова и снова. Он, т.е. Вишну, стоял рядом с подавленным умом, ибо также был околдован Шивамайей» [Шива-Махупурана...]. В свою очередь, составитель бесед с Махарши О.М. Могиливер описывает биографию гуру, мифологизируя Аруначалу как дальнейшую конечную метаморфозу Шивы.

Могиливер утверждает, что «оставив дом, юноша отправился к священной горе Аруначале, воплощению Шивы, или Абсолюта. Ведь именно Шива, воплотившийся в Аруначале, Аруначала как личный Бог [Аруначалешвара] явился внутренним Учителем, внутренним Гуру тамильского юноши Венкатарамана, который в 1907 году стал известен как Бхагаван Шри Рамана Махарши...» [Беседы с Шри Раманой... 2006, 20]. Вследствие этого, Пелевин воспроизводит Аруначалу постигаемой главной героиней паломническим путем. Также постмодернист изображает встретившегося ей Ганс-Фридриха в качестве персонифицированного воплощения учения Махарши. Тем самым, осуществляется связь постмодернистского пространства с шиваитскими принципами посредством соотношения горы с жизнеописанием гуру (биографический аспект), а также упоминания последователя шиваитского учения. Не менее важным аспектом является подчеркнутая Пелевиным аналогичность Аруначалы Шиве, являющаяся эпицентром воззрений Раманы. Достижение Сашей вершины приравнивается к достижению «уровня Шивы», а по пути «из земли торчал остриями

вверх мощный металлический трезубец – знак Шивы» [Пелевин 2023, 50]. В итоге, Пелевин изображает гору неотделимо от Шивы как осмысленный Раманой шиваитский миф. Данный аспект необходим автору для интеграции шиваизма в окружающую среду персонажей и последующего осмысления их функциональных особенностей. Именно внедрение шиваитского компонента – Аруначалы, а значит, и Шивы, позволяет постмодернисту формировать целостный образ главных героев в качестве трансцендентных субъектов. Это объясняется их связью с данными мифологемами, что способствует раскрытию их мистического потенциала.

Пелевин моделирует и самого Шиву как видение, возникшее в сознании Саши. Героиня «угадывала танцующую в облаках золотую фигурку бога... Ой, как много обещал... Я даже в какой-то момент приревновала – это всем он так много обещает или только? “Я хочу встретить тебя, танцующий бог...”» [Пелевин 2023, 52] Автор по-прежнему мифически соотносит Шиву с Аруначалой, однако во взаимодействии с героиней он предстает антропоморфным образом. Гора же осознается как исключительное место, способствующее взаимосвязи человека и бога. Пелевин акцентирует внимание на шиваитской природе трактовки образа Шивы, наделяя его чертами танцующего бога. Причем эпитет «золотой» соотносится как с внешней характеристикой индийских бронзовых статуэток Натараджа, так и с огненным лингамом Шивы. Внедряя танцующего Шиву в контекст общения с Сашей, автор мифологизирует дальнейший сопряженный с ней сюжет: танец будет играть важную роль в ее жизненном пути. Конструирование танца в пространстве «Непобедимого солнца» осуществляется в процессе моделирования мифоэлементов, в том числе и шиваитских.

О.П. Вечерина пишет, что каждый атрибут шиваитского Натараджа «символизирует тот или иной аспект панчакритья: творение – это барабанчик, сохранение – рука в мудре надежды, разрушение – это огонь, тиробхава (сокрытие) – нога, попирающая Апасмару, и нога, поднятая вверх – освобождение (мукти)» [Вечерина 2020, 80]. Танец бога (тандава) сочетает в себе цикл, состоящий из созидания (барабанчик), сохранения (рука) и разрушения (огонь). Шива играючи созидает и уничтожает реальность, однако его тандава поддерживает существование и создание действительности, прекращение танца означает аналогичный исход для мира.

Осмысляя тандаву практически, Д.М. Сундуй пишет о том, что «Шива – могущественный бог созидания и разрушения предстает <...> в образе космического танца, открывая людям “цель пути” – освобождение от земных иллюзий и достижение просветления» [Сундуй 2014, 188]. При этом шиваизм – это производное явление также ведической традиции. Ю.В. Першина отмечает, что «имя Шива в “Ригведе” – эпитет грозного бога Рудры, чьи функции, в основном, разрушительные. В “Упанишадах” Рудра становится одним из богов, воплощающих Абсолют, всеобщее духовное первоначало бытия (Брахман-Атман)» [Першина 2014, 17].

В романе происходит дальнейшее постмодернистское освоение мистической сущности танца – освобождения от иллюзии. «Львиноголовый» эон (божественная эманация) осознает реальность мнимым явлением,

которое конструируется с помощью божественного вмешательства. В качестве «проектора» для репрезентации иллюзии эон называет камень, представляющий собой смыслообразующий феномен культа «Непобедимое солнце». Бог поясняет: «Проектор “Непобедимое солнце”, одушевленная машина, порожающая человеческий план реальности, делает то, что ни один из земных проекционных аппаратов не в силах совершить: выбирает одну из фигурок и дает ей пульт управления иллюзией» [Пелевин 2023, 656]. При этом остановка работы «проектора» посредством танца способствует окончательному разрушению действительности. Как говорит эон, «“Непобедимое солнце”, таким образом, перестает быть непобедимым по своей воле» [Пелевин 2023, 657]. Тем самым, происходит постмодернистское включение шиваитского принципа избавления от земной иллюзии на основе сочетания культового компонента (камень) и Натараджа, олицетворенного с человеком. Причем данный аспект обусловлен художественным переносом мистической функции с бога на человека.

Функциональная особенность танцующего Шивы, связанная с неразрывностью созидания, сохранения и разрушения, реализуется в диалоге волхвов с древнеримским правителем Варием, в ходе которого императору было предложено с помощью танца разрушить реальность, а затем воссоздать ее заново, тем самым сохранив текущий мировой порядок. Однако второй предложенный путниками вариант – уничтожить ткань мироздания без дальнейшего созидания, высвободив «мировую душу», является следствием авторского осмысления функции Натараджа как исключительно разрушительной. Именно данная ипостась реализуется в образе Вария. Последний танец императора должен был способствовать исчезновению мира, что не случилось вследствие смерти танцующего. Как повествует автор, «его танец сворачивался в такую последнюю спираль, за которой уже ничего нет. Все должно было остановиться и исчезнуть» [Пелевин 2023, 601].

Впоследствии Саша и ее подруга Наоми, также репрезентирующие особенности Шивы в контексте танца, будут совершать аналогичный предложенному императору выбор в кульминационной фазе произведения. Наоми решает сохранить повседневность, однако трагическое развитие событий не позволило ей реализовать собственный выбор. После смерти подруги, не успевшей завершить свое магическое танцевальное действие, Саша становится идентичной Натараджу: «...золотая фигурка танцевала в лиловом облаке, и мы глядели на нее вместе с Со. Так это была я сама? А почему нет, ответила Со. Кто сказал, что женщина не может быть Шивой?» [Пелевин 2023, 672]. Она признается, что «стала танцевать. Тот самый танец, который столько времени репетировала в Москве перед своей поездкой <...> ...и мир ужаслся <...>. Я заново создала весь этот гребаный мир...» [Пелевин 2023, 675] Автор поэтапно изображает процесс уничтожения и создания мира со стороны Саши.

Таким образом, образ Саши и Наоми представляет собой синтез мифических шиваитских особенностей Натараджа (танец как созидание / разрушение / сохранение) в постмодернистском мире «Непобедимого солнца».

Следует отметить, что преимущественно хтоническая особенность Шивы (разрушение) и освобождение от иллюзорного мира являются неотделимыми друг от друга компонентами, сосредоточенными в образе Вария. С помощью данных мифических особенностей автор характеризует персонажей как носителей сверхъестественных способностей, что позволяет им влиять на изображенный в романе миропорядок. Следовательно, Пелевин подчеркивает значимую роль героев в художественном мире «Непобедимого солнца». Шиваитские компоненты служат и для репрезентации структурированности мира, в пределах которого осуществляется противопоставление созидательных и разрушительных начал.

Пелевин сакрализирует момент встречи с Шивой. Как говорит Ганс-Фридрих, обращаясь к Саше, «назови как хочешь. Назови это тайной мира. Сердцем всего. Ты говорила, на тебя посмотрел Шива» [Пелевин 2023, 53]. Девушка стремится достигнуть места пребывания бога, которое представляется ключом к познанию сущности явлений, доступной избранникам. Неслучайно общение с Шивой становится возможным лишь для Орловой, в то время как восхождение на Аруначалу она осуществляла с подругой и Гансом-Фридрихом. Тем самым, автор проецирует эзотерическое путешествие в ирреальное пространство, осознаваемое в виде мифического атрибута Шивы. Следование по данному пути неотделимо от божественных «знаков». Недаром Ганс-Фридрих призывает Орлову довериться «знакам», а также научиться их читать. «Знаки» представляют собой отправляемые богом или иной инобытийной силой зашифрованные послания. С помощью них трансцендентная сущность взаимодействует с человеком, осуществляет общение с ним. Пелевин превращает Орлову в избранную высшими силами девушку, способную осмысливать божественные «указания», смоделированные в контексте шиваитского мировидения. «Знаки», ведущие героиню, художественно приобщаются к постижению Шивы-Натараджа.

Так, один из «знаков» репрезентируется в рамках онейросферной действительности. В произведении находим: «Ночью мне снилось, будто я все еще иду в Софию <...>. За всю дорогу я ни разу не увидела самого собора – сначала его заслоняли архитектурные кораллы, затем он навис прямо над головой невыразительно вертикальной стеной, а потом я была уже внутри» [Пелевин 2023, 89]. Онейросферное «указание» заключало в себе скрытое сообщение о том, что героине следовало бы оказаться в соборе Святой Софии в Стамбуле. Когда Саша туда попала, она встретила с девушкой-эоном Со. В том же сне Орлова увидела павлина, хвост которого был изображен на корме яхты эона. Подобные онейросферные феномены обусловлены предопределенностью встречи героини и божественной сущности.

С одной стороны, эзотерическое осмысление «указаний» свидетельствует о влиянии на постмодерниста «знаковой» концепции писателя-эзотерика Карлоса Кастанеды, книги которого отражают шаманские воззрения индейцев яки. В кастанедовских произведениях могущественных мистический феномен «дух» дает воинам и «нагвалям» «знаки» («проявление духа», «жесты духа»). Думая, учить ли дона Хуана эзотерическому искус-

ству, маг Хулиан получил «такие указания духа, как, во-первых, маленький смерч, который поднял конус пыли на дороге в паре метров от лежащего дона Хуана» [Кастанеда 2016, 297].

С другой – пелевинские «знаки» представляют собой проекцию христианской специфики общения человека и бога в постмодернистский мир. В Библии сон – один из способов донесения воли Бога по отношению к человеку. В книге Иова находим: «Бог говорит однажды и, если того не заметят, в другой раз: во сне, в ночном видении, когда сон находит на людей, во время дремоты на ложе. Тогда Он открывает у человека ухо и запечатлевает Свое наставление, чтобы отвести человека от какого-либо предприятия и удалить от него гордость, чтобы отвести душу его от пропасти и жизнь его от поражения мечом» (Иов 33: 14–18). В итоге, на основе вышесказанного создается эзотерико-мифологическая плоскость вокруг шиваитской составляющей в пределах вторичной постмодернистской реальности. Отнесенность Орловой к «знакам» позволяет Пелевину сакрализировать данного персонажа и изобразить его в качестве одного из центральных феноменов эзотерической картины романа. Она становится одним из смыслообразующих субъектов, превращающих собственное пребывание за границей в эзотерическое странствие.

Посредством «знаковой» модели Пелевин мистифицирует жизнеописание римского правителя Марка Аврелиана Севера Антонина (Каракаллы). Греческий историк Геродиан связывает смерть Каракаллы с тем, что «Антонин, живший в то время в Месопотамии, в Каррах, захотел выехать из своего дворца и отправиться в храм Луны, чрезвычайно почитаемый жителями той земли. <...> Марциалий <...> подойдя к нему сзади как раз в то время, когда тот снимал с бедер одежду, он наносит удар кинжалом, который незаметно держал в руках» [Геродиан 1995, 187]. В «Непобедимом солнце» отчасти упоминаются биографические данные императора, связанные с его смертью. Однако в постмодернистском художественном пространстве романа его судьба неразрывна с онейросферными «указаниями» и мифоэлементами солярного и лунного культов. Фрэнк, магическим образом следуя по пути Каракаллы, рассказывает, что «в конце своего правления Каракалла ездил в храм лунного бога <...>. Так вот, Каракаллу привел туда сон» [Пелевин 2023, 136]. Помимо геолокационной связи Каракаллы с мифонимом, автор осуществляет отнесенность императора к солярной и лунной мифологии посредством магических предметов. Повторять судьбу Антонина Севера Фрэнку, временному спутнику Саши, помогают маски Солнца и Луны, в которых присутствует часть черного камня. Рассказ о Каракалле воплощается неотделимо от мистических предметов, при этом Фрэнк в восприятии Орловой становится тождественен императору.

Мифология, сконструированная Пелевиным вокруг образа Каракаллы и Фрэнка, основана на митраистских воззрениях. Воплощая в себе Антонина Севера, Фрэнк произносит: «Из богов, древних и новых, мне больше всего нравился солнечный бог Митра» [Пелевин 2023, 147]. Жизнь Каракаллы мифологизируется с помощью его связи с митраизмом, а точнее – с древнеиранским богом Митрой. Митраизм представляет собой

сакральный религиозный культ, включающий почитание одноименного солярного бога. Мифологизация Антонина Севера в постмодернистском произведении неслучайна: мистерии Митры были распространены в Римской империи. Ю.В. Куликова обозначает связь культа Митры с другим римским правителем – Аврелианом, сделавшим солярный культ государственным: «Митра – отзывчивый бог, исполняет просьбы и обеспечивает материальное благополучие <...>. Поэтому, с одной стороны, Митра, являясь образцом для подражания в жизни, сближался с образом императора, с другой стороны, приход к власти императора Аврелиана и его стремления по восстановлению единства и мощи Римского государства вполне могли ассоциироваться с Митрой» [Куликова 2017, 59].

Стоит отметить, что Пелевин воспроизводит особенности Митры как солярного бога с точки зрения римской интерпретации, в то время как в «Авесте» (памятнике древнеиранской литературы) он не ассоциируется ни с Солнцем, ни с Луной. Однако индивидуально-авторская интерпретация, приравнивающая Каракаллу к Митре (император считал себя маленьким Солнцем), а также приобщенное к образу императора ночное светило свидетельствует о постмодернистском переосмыслении солярного бога как вместилища лунной мифологемы. Так, на стене митреума (храма в честь солярного бога) Каракалла увидел «обычное изображение Митры, убивающего быка – а над ним круглые щиты с лицами Луны и Солнца. Лицо было таким прекрасным и нежным, что я попросил сделать мне его копию на золотом медальоне, и с тех пор носил с собой» [Пелевин 2023, 150]. Тем самым, лунная символика становится атрибутом Антонина Севера, а значит и самого Митры.

Автор вводит исторических субъектов с целью сооружения благоприятного исторического фона для мифического освоения вторичной условности романа. Так, от Фрэнка Саша узнает о родителях Каракаллы – Юлии Домне и Септимии Севере, который говорил, что «полетнее вместе с солдатами поклоняться Митре» [Пелевин 2023, 149]. Культ Митры преподносится как аллюзия на реформы Септимия, правление которого создало почву для становления восточных культов как ведущих в Римской империи, в том числе древнеиранских митраистских мистерий. Однако подобные солярные воззрения возникли и «благодаря его жене, Юлии Домне, происходившей из Эмесы в Сирии, где и был расположен Храм Солнца» [Куликова 2017, 60]. Поклонение Митре со стороны солдат способствует моделированию Митры в качестве бога с особыми функциональными особенностями. Связь бога с солдатами обусловлена не только распространением веры в него в рядах армии, а также освоением древнейшей черты Митры, заключающейся в покровительственном отношении к воинам. Также митраистский культ является следствием авторского отражения исторического объединения римского общества, в особенности воинов, мировоззрению которых был близок солярный бог.

Митраизм предполагает осознание божественной сущности через личное общение человека с ней. Постмодернист воссоздает митраистскую картину действительности и благодаря данной черте. Фрэнк через солярный

ную маску взаимодействует с Каракаллой, становясь с ним единым целым. Однако данное общение имеет чувствительный характер: спутник Орловой ощущает присутствие императора с помощью магической вещи и таким образом сближается с ним духовно, получая на эмпатическом уровне информацию о его жизнедеятельности. Митраистский культ адаптируется Пелевиным также в контексте инобытийного мира. Варий попадает в онейросферное пространство, в котором он подвергается опасности – его жизни угрожает бык. Единственный способ его остановить – танец. Варий признается: «Мой танец не смог остановить быка, но задержал его, словно опутав сеть: чем быстрее я плясал, тем медленнее чудище надвигалось» [Пелевин 2023, 303].

В онейросфере воссоздается тавроктония, преобразованная в индивидуально-авторском восприятии Пелевина. Тавроктония – акт ритуального жертвоприношения быка Митрой. Заклание воспроизводилось на стенах митреумов, которое и увидел Каракалла в одном из них, согласно «Непобедимому солнцу». Оно имеет мифическое значение: «Самым знаменитым подвигом Митры была победа над священным быком, поэтому и изображали его часто в виде тавроктона. А одной из главных мистерий культа является тавроктония, что есть принесение Митрой в жертву большого быка, которого Ахурамазд создал в начале времен. Жертвоприношению предшествует, конечно, подчинение Митрой этого быка» [Пильникова 2020, 19]. Митра, с точки зрения древнеиранских мифов, противопоставлен Ахурамазду, богу, пребывающему в бесконечном свете, а значит, самому Солнцу. Однако заключение мира между ними позволило митраистам считать Митру «Sol Invictus».

Постмодернист видоизменяет данный миф, превращая быка в быкоподобное хтоническое препятствие на пути к постижению солярного бога. Вместе с тем, Варий реализует принцип подчинения быка Митре, заставляя с помощью танца чудовище находиться на приемлемом для себя расстоянии. А впоследствии танец становится катализатором гибели быка. Сплясав вместе с императором, «бык шарахнулся назад – и свалился во мрак, сорвавшись с края площадки» [Пелевин 2023, 305]. Следовательно, Варий в сновидческой реальности приобретает функции солярного бога, а хтоническое создание – его воплощенного визави. Таким образом, конструирование окружающего мира персонажей происходит за счет митраистских воззрений, которые реализуются в художественной проекции мифических особенностей Митры, римского осмысления данного культа, а также постмодернистской интерпретации сопряженных с ним явлений. Следует отметить, что физическое проявление убийства быка Митрой с помощью кинжала в спину преобразуется Пелевиным в танец. При этом функциональное назначение танца осмысливается как шиваитский феномен. Разрушительная ипостась Шивы способствует исчезновению хтонического создания с пути следования Вария. Художественная адаптация митраизма способствует изображению мифической реальности как неизменной составляющей повседневности персонажей. Солярный миф становится неотделимой частью жизни перевоплотившегося в Каракаллу

Фрэнка, а также римских императоров. Однако митраизм является и средством воплощения идеи единения человеческого и божественного в лице данных персонажей.

Эзотерическая соотнесенность Митры с «Sol Invictus» дала основание автору включить элементы одноименного культа, выросшего из митраизма, в собственное произведение. Постмодернист культ связывает с определенными составляющими: сирийским богом солнца Элагабалом, императором Варием Авитом и черным камнем. Эон Тим рассказывает Саше, что «Маленький Варий танцевал для бога Солнца <...>. Но солнечное божество Эмесы связано с каноническим черным камнем – главной храмовой святыней. Став императором, Элагабал – нового императора прозвали в честь его бога, как Каракаллу в честь его накидки – стал возить эту святыню с собой» [Пелевин 2023, 271]. В романе осуществляется репрезентация отождествления Элагабала с камнем и императором Варием, что является основой существовавшего в Древнем Риме культа «Непобедимого солнца». Варий, он же Марк Аврелий Антонин Август, «вошел в историю под именем Гелиогабала. В Эмесе, еще будучи юношей, Марк был посвящен в жрецы финикийского бога Солнца Элагабала. Во время своего правления в Риме он занимался главным образом введением культа поклонения Солнцу и постройкой храмов в честь этого божества» [Мостовщикова 2009, 189].

Пелевин воспроизводит не только элементы культа, но и историческую личность, тем самым передает специфику почитания Элагабала. По мнению А.Ю. Ильиной, выбор камня в качестве основополагающего предмета поклонения культистов неслучаен. Исследователь отмечает, что «культ проявлялся в поклонении черному коническому камню, закругленному к низу, который считался своеобразным изображением солнца» [Ильина 2022, 415]. Однако мифологизированность вторичной условности романа предполагает дальнейшее художественное преобразование «Sol Invictus», а также его компонентов в виду восприятия повседневности как мифической производной. Солярный культ возникает в контексте постмодернизма во взаимодействии с шиваизмом и митраизмом. Описанная выше битва Вария с чудовищем сопровождается призывом сирийского бога, а разрушительный шиваитский танец императора, а также созидательно-разрушительный танец Наоми и Саши происходит перед камнем. Тем самым, «Sol Invictus» приобретает как шиваитские особенности, так и митраистские.

Стоит отметить, что в изображении мифически воссозданной вторичной условности не менее важную роль играет постмодернистская ирония. Мир, сконструированный Сашей с помощью танца Натараджа перед камнем «Sol Invictus» оказывается ироничной аллюзией на современность. Так как Орлова во время создания думала про маски – на Земле свирепствует эпидемия, которая «отличается от плохого гриппа в основном хорошим пиаром» [Пелевин 2023, 695]. Автор насмехается над чрезмерной активностью в информационном поле относительно данного события. Благодаря анимальной словоформе, а также сходству признаков

биологического и компьютерного вирусов угадывается ироничное отношение к коронавирусной инфекции. По мнению Ганса-Фридриха, причина эпидемии – «биологический вирус – такая же программа, как компьютерный. Люди варят суп из летучих мышей, мышам это не нравится – и появляется мышинный код от людей» [Пелевин 2023, 696]. Подобно митраизму, культ «Непобедимого солнца» функционирует в романе в виде явления, способствующего внедрению мистических составляющих в повседневную жизнь героев. Помимо этого, «Sol Invictus» в сочетании с шиваизмом способствуют репрезентации постмодернистского мира, гибкого по отношению к трансформации различного характера. Изображение культа помогает Пелевину воссоздать и постмодернистскую иронию, основанную на насмешке над событиями обыденной действительности. Именно камень проецирует реальность, связанную с болезнью. Неслучайно концентрация на масках с частью «Sol Invictus» послужила фундаментом для иного мира. При этом солярные и шиваитские компоненты позволяют автору противопоставить мифореальность созданному Орловой миру. В виду наличия мифологических элементов «солярная» и «шиваитская» действительность является пространством для построения зависящей от танцора системы, которая контрастирует с пораженной болезнью реальностью, лишенной возможности мистического преобразования.

Таким образом, оккультно-мифологический характер романа Пелевина, обусловлен тем, что вторичная реальность «Непобедимого солнца» является следствием освоения различных мифологических систем. Внедрение и постмодернистское осмысление религиозно значимого предметного атрибута «Sol Invictus», а также связи культа с инобытием свидетельствует об оккультной природе произведения. Не менее важную роль в создании оккультно-мифологической модели действительности играет проекция религиозного почитания Митры и Элагабала.

Шиваитские и солярные мифоэлементы служат сегментами, объединяющими данные мифосистемы в единое постмодернистское пространство. Одной из подобных составляющих является танец Натараджа, осуществляемый перед черным камнем и онейросферным быкоподобным созданием, что сливает воедино шиваизм с митраизмом и культом «Непобедимого солнца». А упоминание Элагабала в контексте постмодернистски освоенной тавроктонии свидетельствует о неотделимости митраизма и «Sol Invictus».

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Шри Раманой Махарши. Как быть С собой – чистым Счастьем: в 2 т. Т. 1. М.; Тируваннамалай: «Ганга» – Шри Раманашрам, 2006. 472 с.

2. Булгаков Р.Ю. Эсхатологический миф в романах В. Пелевина 90-х годов XX века // Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра: II Всероссийская

научно-практическая интернет-конференция (Казань, 25 ноября 2014 г.). Казань: ИП Синяев Д.Н., 2014. С. 9–15.

3. Вечерина О.П. «Унмей вилаккам» и формирование иконологии Шивы Натарадж в традиции шайва-сиддханты // *Asiatica: Труды по философии и культурам Востока*. 2020. Т. 14. № 1. С. 70–85.

4. Геродиан. История императорской власти после Марка в восьми книгах. СПб.: АЛТЕЙЯ, 1995. 280 с.

5. Голубович Н.В. Эволюция вторичной художественной условности в прозе М.А. Булгакова // *Новые педагогические исследования*. 2007. № 1. С. 40–42.

6. Грушевская В.Ю. Становление поэтики необычайного в творчестве Анатолия Кима // *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 303. С. 10–14.

7. Иванова М.Н. Цитаты из биографического мифа в романе Виктора Пелевина «t» // *Известия Смоленского государственного университета*. 2012. № 1(17). С. 73–80.

8. Ильина А.Ю. Элагабал и его прозвища // *Лига исследователей МГПУ: сборник статей студенческой открытой конференции: в 4 т. Т. 2. М.: МГПУ, 2022. С. 414–418.*

9. Кастанеда К. Огонь Изнутри. Сила Безмолвия. М.: София, 2016. 512 с.

10. Кобленкова Д.В. Нереалистическая литература vs вторичная художественная условность в советском и постсоветском литературоведении: проблемы изучения // *Культура и текст*. 2023. № 1(52). С. 6–18.

11. Куликова Ю.В. Место культа Митры в религиозной реформе императора Аврелиана // *Локус: люди, общество, культуры, смыслы*. 2017. № 4. С. 52–66.

12. Мостовщикова Е.А. Сакрализация власти в Римской империи и культ солнца // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. 2009. Т. 2. № 3–2. С. 186–193.

14. Пелевин В. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2023. 704 с.

15. Першина Ю.В. История религий: учебно-методическое пособие для учителей, преподающих комплексный учебный курс «Основы религиозных культур и светской этики». Киров: ИРО Кировской области, 2014. 68 с.

16. Пильникова Е.А. Культ Митры и его распространение в Римской Британии // *International Scientific Review of History, Cultural Studies and Philology. Collection of Scientific Articles XI International Correspondence Scientific Specialized Conference "International Scientific Review of History, Cultural Studies and Philology" (Boston, USA, January 26–27, 2020)*. Boston: Problems and science, 2020. С. 15–21.

17. Сердобинцева Е.А. Выявление авторской интерпретации античного мифа при анализе романа Виктора Пелевина «Шлем ужаса» // *Вестник Челябинского государственного университета*. 2012. № 13(268). С. 103–108.

18. Сундуй Д.М. Индийский танец сахаджа йоги // *Культура. Духовность. Общество*. 2014. № 9. С. 184–192.

19. Шива-Махапурана. Фрагменты из Видьешвара-самхиты и Рудра-самхиты в переводе Шрипады Садашивачарьи Ананданатхи Каулавадхуты [Расшифровка]. URL: <https://studfile.net/preview/5455649/> (дата обращения: 05.01.2024).

20. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996. 288 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Golubovich N.V. Evolyutsiya vtorichnoy khudozhestvennoy uslovnosti v proze M.A. Bulgakova [The Evolution of Secondary Artistic Convention in the Prose of M.A. Bulgakov]. *Novyye pedagogicheskiye issledovaniya*, 2007, no. 1, pp. 40–42. (In Russian).
2. Grushevskaya V.Yu. Stanovleniye poetiki neobychnogo v tvorchestve Anatoliya Kima [The Formation of the Poetics of the Extraordinary in the Work of Anatoly Kim]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2007, no. 303, pp. 10–14. (In Russian).
3. Ivanova M.N. Tsitaty iz biograficheskogo mifa v romane Viktora Pevlevina “t” [Quotes from the Biographical Myth in Victor Pelevin’s Novel “t”]. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 1(17), pp. 73–80. (In Russian).
4. Koblenkova D.V. Nerealisticheskaya literatura vs vtorichnaya khudozhestvennaya uslovnost’ v sovetskom i postsovetskom literaturovedenii: problemy izucheniya [Unrealistic Literature vs Secondary Artistic Convention in Soviet and Post-Soviet Literary Studies: Problems of Studying]. *Kul’tura i tekst*, 2023, no. 1(52), pp. 6–18. (In Russian).
5. Kulikova Yu.V. Mesto kul’ta Mitry v religioznoy reforme imperatora Avreliana [The Place of the Cult of Mithras in the Religious Reform of Emperor Aurelian]. *Lokus: lyudi, obshchestvo, kul’tury, smysly*, 2017, no. 4, pp. 52–66. (In Russian).
6. Mostovshchikova E.A. Sakralizatsiya vlasti v Rimskoy imperii i kul’t solntsa [Sacralization of Power in the Roman Empire and the Cult of the Sun]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, 2009, vol. 2, no. 3–2, pp. 186–193. (In Russian).
7. Serdobintseva E.A. Vyyavleniye avtorskoj interpretatsii antichnogo mifa pri analize romana Viktora Pevlevina “Shlem uzhasa” [Identification of the Author’s Interpretation of the Ancient Myth in the Analysis of Victor Pelevin’s Novel “The Helmet of Horror”]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 13(268), pp. 103–108. (In Russian).
8. Sunduy D.M. Indiyskiy tanets sakhadza yogi [Indian Sahaja Yoga Dance]. *Kul’tura. Dukhovnost’. Obshchestvo*, 2014, no. 9, pp. 184–192. (In Russian).
9. Vecherina O.P. “Unmey vilakkam” i formirovaniye ikonologii Shivy Nataradzhi v traditsii shayva-siddkhanty [“Unmei vilakkam” and the Formation of the Iconology of Shiva Nataraja in the Tradition of Shaiva Siddhanta]. *Asiatica: Trudy po filosofii i kul’turam Vostoka*, 2020, vol. 14, no. 1, pp. 70–85. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Bulgakov R.Yu. Eskhatologicheskij mif v romanakh V. Pevlevina 90-kh godov XX veka [The Eschatological Myth in V. Pelevin’s Novels of the 90s of the 20th Century]. *Literatura i lingvistika: vchera, segodnya, zavtra: II Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya internet-konferentsiya (Kazan’, 25 noyabrya 2014 g.)* [Literature and Linguistics: Yesterday, Today, Tomorrow: II All-Russian Scientific and Practical Internet Conference (Kazan, November 25, 2014)]. Kazan, Sinyaev D.N. Publ., 2014, pp. 9–15. (In Russian).

11. Il'ina A.Yu. Elagabal i yego prozvishcha [Elagabal and His Nicknames]. *Liga issledovatelye MGPU: sbornik statey studencheskoy otkrytoy konferentsii* [The League of Researchers of the Moscow State Pedagogical University. Collection of Articles of the Student Open Conference]: in 4 vols. Vol. 2. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 2022, pp. 414–418. (In Russian).

12. Pil'nikova Ye.A. Kul't Mitry i yego rasprostraneniye v Rimskoy Britanii [The Cult of Mithras and Its Spread in Roman Britain]. *International Scientific Review of History, Cultural Studies and Philology. Collection of Scientific Articles XI International Correspondence Scientific Specialized Conference "International Scientific Review of History, Cultural Studies and Philology"* (Boston, USA, January 26–27, 2020). Boston, Problems and science, 2020, pp. 15–21. (In Russian).

(Monographs)

13. Pershina Yu.V. *Istoriya religiy: uchebno-metodicheskoye posobiye dlya uchiteley, prepodayushchikh kompleksnyy uchebnyy kurs "Osnovy religioznykh kul'tur i svetskoy etiki"* [History of Religions: an Educational and Methodological Guide for Teachers Teaching a Comprehensive Training Course "Fundamentals of Religious Cultures and Secular Ethics"]. Kirov, Institute of Education Development of the Kirov region Publ., 2014. 68 p. (In Russian).

14. Eliade M. *Mify. Snovideniya. Misterii* [Myths. Dreams. Mysteries]. Moscow, Re-fl-buk Publ.; Kyiv, Vakler Publ., 1996. 288 p.

Любарский Руслан Васильевич,
МБОУ СОШ № 57 (Брянск).

Кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы. Научные интересы: поэтика постмодернистской литературы; мифопоэтика творчества Виктора Пелевина, рок-поэтика, рецепция воззрений Карлоса Кастанеды в отечественной и зарубежной литературе.
E-mail: ludmila12a@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0002-9129-0124

Ruslan V. Lyubarsky,

Secondary School No. 57 (Bryansk).

Candidate of Philology, teacher of Russian language and literature.

Research interests: poetics of postmodern literature; mythopoetics of Victor Pelevin's work, rock poetics, reception of Carlos Castaneda's views in domestic and foreign literature.

E-mail: ludmila12a@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-9129-0124

О.В. Богданова, Е.С. Жилене (Санкт-Петербург)

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ «ВОПРОСОВ ЛИТЕРАТУРЫ» Л. РУБИНШТЕЙНА*

Аннотация

На материале поэмы Л. Рубинштейна «Вопросы литературы» (1992), репрезентируемой, с одной стороны, самим поэтом-концептуалистом как пространственный перформанс с аудиальным публичным зачитыванием карточек каталога, с другой – в восприятии современных исследователей как традиционный текст, представленный в печатном виде на страницах сборника «Регулярное письмо» (1997), авторы работы показывают, что форма презентации концептуалистского произведения не только влияет на его восприятие и научно-критическую интерпретацию, но и кардинально трансформирует их. В современных условиях, когда происходит угасание практик разного рода концептуалистских хэппенингов, восприятие «каталожной» поэзии Рубинштейна не в виде публичного перформанса, но в привычно-книжном формате актуализирует глубинные векторы ее прочтения, заставляет посмотреть на карточки как на сплошной единый текст и разглядеть в нем слагаемые традиционного литературного произведения. В ходе исследования показано, что иной ракурс репрезентации, а, следовательно, и восприятия позволяет контурировать ранее не видимые в визуальном объекте-перформансе традиционные слагаемые собственно литературного текста – образ лирического героя, образ автора, формы сюжетно-фабульного построения, композиционные особенности и проч. С этой целью к осмыслению концептуальной поэмы Рубинштейна впервые применены принципы традиционного литературоведческого анализа. Подробно исследуя текстовые составляющие, собственно поэтику концептуалистской поэмы Рубинштейна авторы демонстрируют опровержение манифестационно декларируемой концептуалистами «бессодержательности» текста, обнаруживают его «генетическую» связь с событиями современной истории.

Ключевые слова

Л. Рубинштейн; концептуализм; традиционная поэтика; интертекст; реминисценция; поэт и поэзия.

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–18–01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

O.V. Bogdanova, E.S. Zhilene (St. Petersburg)

**THE HISTORICAL CONTEXT OF L. RUBINSTEIN'S
"QUESTIONS OF LITERATURE"*****

Annotation

Based on the material of L. Rubinstein's poem "Questions of Literature" (1992), represented, on the one hand, by the conceptual poet himself as a spatial perforation with auditory and public reading of catalog cards, on the other hand, in the perception of modern researchers as a traditional text presented in print on the pages of the collection "Regular Writing" (1997), the authors of the work show that the form of presentation of a conceptualist work not only affects its perception and scientific and critical interpretation, but also radically transforms them. In modern conditions, when the practices of various kinds of conceptualist happenings are fading, the perception of Rubinstein's "catalog" poetry not in the form of a public performance, but in the usual book format actualizes the deep vectors of its reading, makes you look at the cards as a solid single text and see in it the components of a traditional literary work. In the course of the study, it is shown that a different perspective of representation, and therefore perception, allows contouring the traditional components of the literary text itself that were not previously visible in the visual object-performance – the image of the lyrical hero, the image of the author, the forms of plot-plot construction, compositional features, etc. To this end, the principles of traditional literary analysis were applied for the first time to the understanding of Rubinstein's conceptual poem. By partially examining the textual components, the poetics of Rubinstein's conceptualist poem, the authors demonstrate the refutation of the idea of the "meaninglessness" of the text declared by the conceptualists, discover its "genetic" connection with Russian literature and with the events of modern history.

Key words

L. Rubinstein; conceptualism; traditional poetics; intertext; reminiscence; poet and poetry.

Историческая перспектива объективно и неизменно вносит свои коррективы в восприятие произведения искусства. В зависимости от времени рождения или бытования в той или иной социально-исторической атмосфере произведение литературы обретает различные рецепции. Как показывают наблюдения, художественный текст эксплицирует разные ракурсы в различные эпохи – неслучайно спустя некий временной отрезок

***The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation No. 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

возникают научно-критические исследования, предлагающие *новый взгляд* даже на классические, традиционно и устойчиво (как казалось) отрефлексированные произведения [см., напр.: Есаулов 2017, Богданова 2019, и др.].

В не меньшей мере это утверждение относится и к явлениям культуры, исторический возраст которых не столь велик. Даже произведения, созданные в период советских андеграундных 1970–1980-х гг., уже удастаиваются переосмысления, поход к ним кардинально меняется. В данном случае речь пойдет о восприятии карточно-каталожных текстов Льва Рубинштейна, одного из основателей и яркого представителя «московского романтического концептуализма» [Гройс 1979, 3].

В середине 1970-х гг. Лев Рубинштейн стал зачинателем так называемой «картотечной» поэзии, которую на первых порах он и сам не воспринимал литературой, но числил по рангу концептуальных пространственных практик, объемных живописно-предметных объектов, перформанса, строящегося на чтении-воспроизведении и перелистывании карточек-каталога.

«Затева я свою картотечную эпопею именно как некий выход из словесности в область визуального. Каждую картотеку мыслил как объект визуальный. Аналог – альбом. Когда-то я пришел в мастерскую Булатова, где было человек пятнадцать, и сказал, что могу показать новый текст. Мне говорят: “Не хочешь прочесть?” Я ответил, что, по-моему, это не читается. Я действительно не думал, что это можно читать. Но прочел. И было невероятно бурное и горячее восприятие. Тогда я понял, что их можно и нужно читать. Потом каждое следующее сочинение опиралось на этот случайный опыт. И любой показ новой вещи становился маленьким перформансом» [Рубинштейн 1997].

Согласно перформансной природе текстов Рубинштейна в 1970–1980-е гг. (и позднее) его карточки-поэмы интерпретировались критикой исключительно в плане актуализации новизны и оригинальности *формы*. Как искусствоведы, так и литературоведы подчеркивали новизну формального построения рубинштейновской поэмы, аудиальную стилистику ее презентации, необычность ее пространственной конструкции и интенционный пафос – деконструктивность в отношении к предшествующему традиционному искусству, главным образом к канонам отторгаемой авангардистами литературы социалистического реализма. Неслучайно одной из радикальных форм искусства московской концептуальной школы стал соц-арт (В. Комар, А. Меламид).

Кто бы ни писал о каталожной поэзии Рубинштейна, неизменно акцент был ориентирован на характер репрезентации поэмы – на темпоральность перелистывания, на паузы-пустоты, на ритмику карточек-строк, на приемы сквозного цитирования, настойчивого повтора, на тотальность языка и проч. Непременным ракурсом критической рефлексии были суждения об отсутствии в каталожной поэзии Рубинштейна образа автора, лирического героя, сюжетно-фабульной организации и, как следствие, об аннигиляции смыслового контента. Поэтический текст Рубинштейна, как правило, представлялся диалогическим (полилогическим) хором, хаотичным смешением случайных реплик-голосов, репрезентирующих алогизм

окружающей действительности, бессодержательность контента (псевдо) реальности.

В представлении исследователей-литературоведов, каталожная поэзия Рубинштейна – это «особого рода мир абсурда» [Липовецкий 1997, 256], «развоплощение образа жизни, состоящего из бытовых фраз и банальных описаний смысла существования» [Лейдерман, Липовецкий 2003, 442].

По наблюдениям искусствоведа Е. Бобринской, поэтический каталог Рубинштейна – форма «массовой идеологической изобразительной продукции», переосмысление «тотальной идеологизации жизненного пространства» [Бобринская 1994, 14, 35].

По И. Бакштейну, Рубинштейном «создана неомифология советского образа жизни», сконструированы «изобразительные ряды, символизирующие стереотипы и клише этого образа жизни» [Бакштейн 2018, 102].

«Пространство языка – единственное пространство, реальность которого не подлежит сомнению» [Вайль 2012, 177].

По М. Эпштейну, картотечная поэзия Рубинштейна преодолевает «заштампованность самых важных, ходовых, возвышенных слов» [Эпштейн 1996, 203].

В итоге, по мнению исследователей, искусство Рубинштейна демонстрирует концептуалистскую тенденцию, когда «бесконечный ряд *вещей* теряет свою осмысленность и, следовательно, реальность» [Цивьян 2001, 126], когда искусство тяготеет к статусу «внеэстетического и внеобразного» [Альберт 2014, 8], ориентирует на аксиологию «неопределенного и ускользающего» [Бобринская 1994, 41]. Вопрос об уникальности лирического высказывания, о смыслопорождении поэм Рубинштейна снимается, семантический контент каталожной поэзии автора-концептуалиста остается вне пределов научной рефлексии.

Критикой (и самим автором) многократно аккумулировалась мысль о том, что подлинное восприятие карточек возможно только в пространственно-объемном формате, в рамках аудиторного чтения-перформанса. «Когда текст печатается в “плоском” виде, он многое теряет. <...> Потому что картотека – это объем текста, глубина текста. Не в метафорическом, а в буквальном смысле» [Александров 2010].

Между тем активный период массовых арт-хэппенингов, инсталляций, перформансов, «прогулок за город» ко второй половине 1980-х («горбачевская перестройка») видимо пошел на спад, к настоящему времени фактически исчерпав себя. Публичные выступления московских (и оказавшихся в эмиграции в Америке) концептуалистов и соц-артистов остались в истории. Сегодняшний формат концептуальной поэзии – не перформатические спектакли, но плоскостной текст, традиционно размещенный на страницах типографской книги.

Как ни странно, именно формы репрезентации «каталожной» поэзии Рубинштейна в привычно-книжном формате актуализируют новые ракурсы ее восприятия, заставляют посмотреть на карточки как на сплошной единый текст и разглядеть в нем слагаемые традиционного литературного

произведения – прежде всего контурировать образ лирического героя, образ автора, формы сюжетно-фабульного построения, композиционные приемы и проч. Именно с подобной позиции и постараемся взглянуть на текст Рубинштейна и в качестве материала обратимся к поэме, созданной им в 1992 г., – «Вопросы литературы».

Название поэмы Льва Рубинштейна «Вопросы литературы» уже находило своих интерпретаторов. Так, например, один из критиков предложил увидеть в поэме-каталоге Рубинштейна образ журнала – знаменитых московских «Вопросов литературы», когда автор переворачивает карточки, как если бы он перелистывал журнал [Аронсон 1999], связывая подобную презентацию с аллюзией к альбомам, которые в свое время демонстрировали художники-концептуалисты, основатели московского концептуализма И. Кабаков и В. Пивоваров. Подобная параллель, несомненно, допустима, однако она вновь актуализирует объемно-пространственный формат каталога. Наша же задача – взглянуть на *текст* поэмы, применить в ходе ее анализа традиционный литературоведческий инструментарий.

Уже название поэмы «*Вопросы литературы*» выводит на передний план *литературно-художественную* проблематику текста, указывает на ее *литературный* контент. И он поддерживается первой же карточкой каталога: «1. И вот я пишу...» [Рубинштейн 1996, 105].

Обращает на себя внимание, что в поэме сразу обнаруживается лирическое я героя – *я пишу*, которое на предварительном уровне можно считать alter ego автора, ибо и он тоже субъект пишущий.

Вторая карточка не внедряет новый – *другой* – голос, но тот же лирический персонаж (с использованием приема повтора) уточняет: «2. *Я пишу* под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...» [Рубинштейн 1996, 105], – тем самым, с одной стороны, указывая на идентичность лирического субъекта, с другой – в традиции классической литературы воспроизводя пейзажный фон, на котором эксплицируется alter ego.

Третья карточка закрепляет персонификацию лирического персонажа: «3. *Я пишу*: “Тут началось нечто невообразимое!”» [Рубинштейн 1996, 105]. Примечательно, что 3-я карточка одновременно контурирует и центральное событие поэмы (центральный элемент сюжета): «*Тут началось нечто невообразимое!*» Визуализированные в печатном тексте кавычки эксплицируют «текст в тексте», тот, который *пишет* лирический герой.

Кавычки «внутреннего текста», неощутимые во время перформанса, графически означенные в книжном варианте, позволяют вычленить «мини-сюжет» поэмы – лирический герой-поэт сидит в доме («дребезжанье оконных рам») вблизи моря («под шум прибоя») и пишет («я пишу»), то есть создает *литературу*, обращается к *вопросам литературы*. В традиции классического литературоведения можно обозначить проблемно-тематический ракурс поэмы – конститутивный аспект «поэт и поэзия», абрис мотива «творец и творчество».

Рубинштейн настойчиво подчеркивает процесс писания героя и столь же последовательно использует кавычки в последующих карточках-фрагментах:

3. Я пишу: «Тут началось нечто невообразимое!»
5. Я пишу: «Трудно даже представить себе, что тут началось!»
7. Я пишу: «Невозможно и описать, что тут началось!» [Рубинштейн 1996, 105].

Троекратность повторения (слабо улавливаемая во время живого сценического чтения, но акцентированная кавычками на плоскости листа) поддерживает аллюзию к приемам традиционной литературы: троекратный повтор подчеркивает важность события, которое намерен описать лирический герой-поэт. И одновременно (с точки зрения психологии творчества) троекратное повторение одной и той же фразы – с небольшими вариациями – может быть воспринято как сигнал растерянности героя-писателя, его сомнения в оформлении завязки задуманного литературного текста (ср. С. Довлатов в «Зоне»: «Летом *так просто* казаться влюбленным...» = «Летом *непросто* казаться влюбленным...» [Довлатов 2018, 60]).

Неслучайно последующая карточка текста-карточки содержит раздраженный возглас: «8. Господи! Что началось?» [Рубинштейн 1996, 105].

Можно было бы представить, что в тексте Рубинштейна появляется *другой* голос, привычно ожидаемый в его каталожном «хаосе». Но структурный параллелизм вопросов, которые следуют друг за другом, позволяет понять, что у Рубинштейна это один и тот же голос, голос персонажа-писателя, который, оторвавшись «от пера», мысленно задает себе те вопросы, которые ему надлежит отразить на бумаге.

9. Да и есть ли хоть кто-нибудь, кто сумел бы объяснить, что все это значит?
10. Если есть, то кто?
11. Если нет, то почему? [Рубинштейн 1996, 105]

Обилие вопросов заставляет предположить остроту момента, важность осмысляемого центрального события, тревожное напряжение автора-героя.

Между тем последовательное расположение карточек, воссоздающих процесс создания-писания персонажем («я пишу...») некоего произведения литературы («вопросов литературы»), формирует хронологическую горизонталь событий: наряду с мыслями героя-поэта о *ком-то* и *почему* в тексте рубинштейновской поэмы проступают фоновые события, которые не выписываются, но которые становятся очевидными в репликах лирического персонажа: «12. А почему здесь дети?» [Рубинштейн 1996, 105].

Посредством перечня житейских бытовых вопросов Рубинштейн как будто бы воспроизводит затекстовый диалог героя с кем-то, возможно, с женой:

13. Где они были?
14. Что делали дети в лесу?
15. Хорошо ли поступают дети?
16. Кого встретили дети около дома?
18. Что дети делают неправильно? [Рубинштейн 1996, 105–106]

Рубинштейн использует концептуалистский прием, который ранее уже опробовал в литературном тексте В. Сорокин – роман «Очередь» [Сорокин 2002, 315–501], когда следующие друг за другом реплики-вопросы воссоздают логику сюжета и позволяют – без авторского комментария – восстановить фабулу происходящих событий. Реплики-вопросы в незримом диалоге словно бы формируют «побочный» сюжет – герой-писатель отвлечен, оторван от творческого процесса, герою-пишущему мешают жена и появление детей. Персонаж-автор, герой-пишущий оторван от процесса писания и обращен к текущим вопросам:

20. Почему окно открыто?
21. Что лежит на столе?
22. Для чего нужны эти вещи? [Рубинштейн 1996, 106].

Намерение героя вернуться к творчеству ознаменовывается в тексте вытеснением бытовых реалий поэтически-литературными:

24. Что теплилось и погасло в камине?
25. Где теплился и погас слабый уголек?
26. Какой уголек теплился и погас в камине? [Рубинштейн 1996, 106]

Литературные аллюзии наконец возвращают героя-творца к мысли о главном, о том, о чем хотелось думать и писать: «27. И вообще, в чем тут дело?» [Рубинштейн 1996, 106].

Между тем очевидно, что *по форме* лирический субъект задается вопросами, которые напоминают грамматико-падежную парадигму, предлагаемую школьнику-ученику, изучающему язык (кто? к кому? как? что? откуда?):

29. К кому Николай обратился на «ты», и что из этого вышло?
30. Как обратился Николай к старому паромщику, и что из этого вышло?
31. Откуда взялся старый паромщик? [Рубинштейн 1996, 107]

Лирический персонаж как будто бы отвлекается от дела, но одновременно и возвращается к делу: подобно школьнику, он строит парадигму косвенных вопросов и тем самым ищет на них ответы. Неслучайно чуть позже прозвучит и лингвистический вопрос: «42. А чем закончился спор о том, какая из функций языка первичнее?» [Рубинштейн 1996, 108].

Как известно, основной маской героя в поэзии Рубинштейна становится ученик, юный герой, который от поэмы к поэме взрослеет, постигает мир, задаваясь наивно-школьными вопросами, но находя на них в итоге серьезные ответы («Появление героя», «Всюду жизнь», «Это я» и др.). Сюжетный «виток» в «Вопросах литературы» словно бы уводит героя-писателя в воспоминания о прошлом, к мыслям о юношеском постижении жизни и ее законов. Контекст собственных произведений Рубинштейна становится автоинтертекстом поэмы, дополняя сопутствующий сюжет.

Мысль центрального персонажа-поэта мечется в его воспоминаниях между различными величинами, перемещается из плоскости в плоскость. Вопросы сталкиваются и спорят друг с другом:

- 43. А о том, кто из французов лучше?
- 44. А о том, кого там застрелили в последнем акте?
- 45. А о том, кто больше Родину любит?
- 46. И где же, наконец, проходит эта пресловутая граница, о которой только и разговоров? [Рубинштейн 1996, 108].

Анафорические «А о том...» сменяются зачинной анафорой «А кто...»:

- 54. А кто говорил, что он не хочет есть?
- 55. А кто шел по солнечной стороне улицы, в то время как на теневой разворачивались основные события?
- 56. А кто говорил, что ему все равно? [Рубинштейн 1996, 109].

Мысль героя «скачет», но за пестротой мелких вопросов-воспоминаний (даже о «засохшем воробьином помете на черенке лопаты») неизменно и неизбежно возникают вопросы-обобщения:

- 48. И вообще, зачем все это?
- 73. Откуда все это?
- 74. И вообще, почему все именно так, а не иначе? [Рубинштейн 1996, 108, 110].

Несмотря на кажущуюся хаотическую случайность задаваемых героем вопросов, среди них неизменно выкристаллизовывается главный вопрос, с которого начинал пишущий персонаж: «34. И какого именно потрясающего зрелища стали все мы свидетелями, когда наконец-то развеялся густой черный дым?» [Рубинштейн 1996, 107].

Короткие «ученические» вопросы постепенно перерастают у Рубинштейна в «большие» (длинные) вопросы, пронизанные не сиюминутным впечатлением, а воспоминанием, памятью, размышлением:

- 76. И какие такие соседи, пожилая пара, якобы помнящие меня с самого рождения?
- 77. И при чем тут старомодная галантность профессора Вольфсона, когда речь, казалось бы, вовсе не о том?
- 79. А что там такое простиралось до самого горизонта? Уже ведь, небось, и не вспомнить... [Рубинштейн 1996, 110–111].

Вопросы носят явно «вспоминательный» характер, моделируются образы то какой-то *старушки*, то *соседей*, то *родителей*, *маменьки* и *папаши* (карточки 86–88).

Нанизанные на сюжетную линию поэмы, воспоминания героя-пишущего (= героя-думающего) по сути начинаются с его школьных лет и падежно-грамматической парадигмы и доходят до стариков и старушек, помнящих героя «с самого рождения», до самого повзрослевшего персонажа, уже сближающегося по возрасту со стариками. В вопросы взрослеющего героя проникает саморефлексия: «88. И разве можно забыть тот миг, когда среди звенящей тишины вдруг раздалось тихо, но отчетливо: “Маменька, это я... Это я взял папашины часы...”»? [Рубинштейн 1996, 111]. В последней из приведенных карточек-рамок звучит почти горьковский вопрос: «А был ли мальчик?...» Герой-повзрослевший словно бы вглядывается в себя юного, говорит о себе отстраненно, с дистанции, в третьем лице (*он, ему*).

Взросление юного героя (точнее воспоминание о нем) маркировано в поэме Рубинштейна появлением литературных интертекстов. В карточке 93 мелькает лермонтовская аллюзия: «Старик, я слышал много раз...» – из романтической поэмы «Мцыри», актуализируя в памяти реципиента разговор молодого послушника со старым монахом о смысле жизни: «Зачем я жил?»

Вопросы жизни смыкаются с вопросами литературы:

96. А это: «С кусочком мела у доски предстанет пред тобой средь гомерической тоски лирический герой»? (угадываемая аллюзия к В. Шефнеру)

97. А это: «Не подойду, не прислонюсь, не посажу пятна...»? (возможно, к М. Цветаевой)

98. И дальше: «И пред тобою я явлюсь белее полотна...»? [Рубинштейн 1996, 112] –

где появление кавычек указывает на подлинную или мнимую (присущую поэмам Рубинштейна) цитатность.

Наконец, от «чужого» текста герой-поэт вновь возвращается к написанному им самим – звучит начальная фраза уже не писания, но чтения: «100. И вот мы читаем» [Рубинштейн 1996, 112]. В силу вступает закон кольцевой композиции. В зачинной части намеченный пейзажный фон возвращается в финальную часть текста и повторяется теперь уже не как завыченный (как текст персонажа-поэта), но без кавычек – как фрагмент книги в руках читателя:

101. Мы читаем *под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...*

102. Мы читаем *под шум прибоя, под приступы тошнотворной тоски, под звон стекла...*

103. Мы читаем *под звон стекла, под насмешливые взгляды окружающих, под завыванье ветра...* [Рубинштейн 1996, 112].

Вновь актуализируется литературная троичность, становясь еще одним маркером отчетливо (и литературно) формируемой композиционной структуры.

Текст последующих карточек (после 100-й) уже не содержит кавычек. На карточках Рубинштейн повторяет те же самые строки, что создавал («писал») лирический герой в начале повествования. Но теперь они репрезентируют уже готовый текст, словно бы уже созданный и напечатанный.

112. В тот миг каждым из нас овладело отчетливое чувство, что все страшное и тяжелое во всей нашей жизни ушло безвозвратно.

113. А впереди лишь бесконечная радость.

114. Радость навсегда.

115. Впрочем, всё по порядку... [Рубинштейн 1996, 113].

С одной стороны, броский текстуальный повтор замыкает композицию, обращая читателя к классической *кольцевой* структуре. С другой стороны, отсутствие кавычек эксплицирует готовность и завершенность создававшегося текста («внутреннего текста»). Процесс сотворения литературного произведения продемонстрирован и завершен (условно – появилась *книга*).

Между тем финальная фраза – «Впрочем, всё по порядку...» – порождает впечатление, что поэма Рубинштейна завершается открытым финалом. Заключительное суждение заканчивается многоточием. Однако название поэмы «Вопросы литературы» позволяет предположить, то подобной кольцевой структурой Рубинштейн реализует метафору – демонстрирует буквальность утверждения о том, что литература не отвечает на вопросы, а только ставит их.

Кольцевая композиция дает основание полагать, что текст вернется к исходной точке и повторит уже намеченное кольцо: герой вновь родится, пройдет школу (в самом широком смысле), освоит литературу, осмыслит *кто? что? зачем? и почему?* И сможет представить читателю собственный опус: «И вот я пишу <...> И вот мы читаем» [Рубинштейн 1996, 105, 112].

К заключительным строкам поэмы становится очевидно, что Рубинштейн разворачивает «сюжет в сюжете»: (1) герой-творец пишет книгу; (2) в книге литературный герой проходит путь взросления и мужания, превращения мальчика-школьника (= ученика) во взрослого мужчину, способного говорить от имени *мы*. Заметим, лирическое *я* в финале заменяется обобщенным *мы* – герой достаточно повзрослел, чтобы говорить от имени *нас*.

Непроясненным в фабуле написанного литературного текста остается только исходное событие – то «*нечто невообразимое*», с упоминания которого начинал поэт (и, может быть, начинался поэт-герой). Учитывая сильное автобиографическое начало, свойственное поэзии Рубинштейна (об этом неоднократно писала критика), и упоминание «густого черного дыма», который «наконец-то развеялся» [Рубинштейн 1996, 107], а также обстоятельств, когда «незнакомые друг другу люди бросились обнимать и целовать друг друга» [Рубинштейн 1996, 113], можно было бы предположить, что у поэта речь могла идти об окончании войны 1941–1945 гг. Триумф победы и восторженная радость народа-победителя стали сквозным

мотивом послевоенной советской литературы. Однако год рождения Рубинштейна – 1947-й, вряд ли поэт-концептуалист, преодолевающий соцреализм, стал бы столь традиционно писать о победе 1945 г.

И тогда среди наиболее близких ко времени создания поэмы высвечивается другая победа – завершение событий августовского путча 1991 г. (напомним, поэма была создана в 1992-м). Неожиданным образом «плоскостной вариант» поэмы Рубинштейна сюжетикой *«невообразимого»* события выводит текст на историческую слагаемую – на события недавнего прошлого. Парадоксально, но Рубинштейн, поэт-концептуалист, фактически обратился к *исторической* теме. Между тем сами события и факты, описываемые и осмысляемые лирическим субъектом-поэтом, остаются *за рамками* поэтического повествования – поэта, представителя концептуализма (как и его героя), интересует не само событие, но *реакция* на него. В том числе – собственная реакция.

В опоре на название поэмы – «Вопросы литературы» – следует предположить, что в 1992 г., мысленно возвращаясь к событиям недавнего прошлого, поэт задавал множество вопросов, в постановке которых ему помогала литература и собственно процесс творчества. Оба слова, вынесенные в название, оказываются семантически маркированными в сознании автора и персонажа. По законам своего времени (и литературы) Рубинштейн не дает оценку произошедшим историческим событиям, свидетелем которых он оказался, но ставит десятки вопросов, которые выводят читателя-реципиента на осмысление аксиологии произошедшего. Невидимо (подтекстово) актуализируется сакральная тема литературы – поэт и поэзия, предназначение поэта и поэзии, роль поэта в осмыслении истории.

В традиции русской литературы отечественные писатели-классики во все «революционные» эпохи ставили перед собой и читателем «вечные» и «проклятые» вопросы: «Что делать?» (Н. Чернышевский), «Кто виноват?» (А. Герцен), «Куда ж нам плыть?» (А. Пушкин, «Осень»). Рубинштейн не оказался столь афористичен в формулировке «литературного вопроса» собственного произведения, но вопреки теоретическим декларациям концептуалистов о неучастии современной литературы в социально-политической жизни страны весь текст поэмы он превратил в большой вопросник (115 карточек), фактически задаваясь теми же «вопросами литературы», которые озвучивались писателями до него.

Таким образом, изменение формата репрезентации каталожной поэзии Льва Рубинштейна, ее восприятие через плоскость книжной страницы, не только не умаляет экспериментальной значимости концептуалистского текста, но и выявляет в нем глубинные смысловые и структурно-композиционные потенции, ранее ускользавшие как от слушателей-реципиентов, так и от критиков-интерпретаторов. Детальный текстуальный анализ (= традиционный анализ) позволяет и в декларативно-безыдейном концептуальном искусстве обнаружить не только ниспровергающие интенции (например, преодоление соцреализма), но и поиск путей осмысления современных событий истории, нестройной художественной философии, генетически присущей русской литературе. Казалось бы, уже

уходящая в прошлое концептуальная поэзия оказывается способной генерировать новые смыслы, может предложить современные модели художественного мировосприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н. Лев Рубинштейн, Собиратель камней // Лехаим. 2010. Март. № 3(215). URL: <https://lechain.ru/ARHIV/215/lkl.htm> (дата обращения: 05.11.2023).
2. Альберт Ю.Ф. Московский концептуализм. Начало. Н. Новгород: Приволжский филиал Гос. центра современного искусства, 2014. 271 с.
3. Аронсон О. Слова и репродукции (комментарии к поэзии Льва Рубинштейна) // Логос. 1999. № 6(16). URL: https://ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm (дата обращения: 05.11.2023).
4. Бакштейн И.М. Статьи и диалоги. М.: Ad Marginem, 2018. 270 с.
5. Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
6. Богданова О.В. Русская классика XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 732 с.
7. Вайль П. Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 701 с.
8. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А – Я. 1979. № 1. С. 3–11.
9. Довлатов С. Зона. Записки надзирателя // Довлатов С. Собрание прозы: в 4 т. СПб.: Азбука, 2018. Т. 1. С. 31–180.
10. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. 547 с.
11. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Московский концептуализм (Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров) // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2003. С. 427–451.
12. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: УГПУ, 1997. 317 с.
13. Рубинштейн Л. Вопросы литературы / Беседу ведет З. Абдуллаева // Дружба народов. 1997. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/1997/6/voprosy-literatury.html> (дата обращения: 15.11.2023).
14. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. 150 с.
15. Сорокин В. Очередь // Сорокин В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 2002. С. 315–501.
16. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
17. Эпштейн М.Н. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 203–206.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrov N. Lev Rubinshteyn, Sobiratel' kamney [Lev Rubinstein, Stone Collector]. *Lehaim*, 2010, March, no. 3(215). Available at: <https://lechaim.ru/AR-HIV/215/klk.htm> (accessed 05.11.2023). (In Russian).
2. Aronson O. Slova i reproduksii (kommentarii k poezii L'va Rubinshteyna [Words and Reproductions (Comments on Lev Rubinstein's Poetry)]. *Logos*, 1999, no. 6(16). Available at: https://ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm (accessed 05.11.2023). (In Russian).
3. Epshteyn M.N. Proto-, ili Konets postmodernizma [Proto-, or The End of Postmodernism]. *Znaniya*, 1996, no. 3, pp. 203–206. (In Russian).
4. Groys B. Moskovskiy romanticheskiy kontseptualizm [Moscow Romantic Conceptualism]. *A – Ya*, 1979, no. 1, pp. 3–11. (In Russian).
5. Rubinshteyn L. Voprosy literatury [Questions of Literature]. *Druzhba narodov*, 1997, no. 6. Available at: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/6/voprosy-literatury.html> (accessed 15.11.2023). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collection of Research Papers)

6. Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. Moskovskiy kontseptualizm (D.A. Prigov, L. Rubinshteyn, T. Kibirov) [Moscow Conceptualism (D.A. Prigov, L. Rubinstein, T. Kibirov)]. Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature: 1950–1990-ies]; in 2 vols. Vol 2. Moscow, Academy Publ., 2003, pp. 427–451. (In Russian).

(Monographs)

7. Al'bert Yu.F. *Moskovskiy kontseptualizm. Nachalo* [Moscow Conceptualism. Beginning]. Nizhny Novgorod, Privolzhsky branch of the State Center for Contemporary Art Publ., 2014. 271 p. (In Russian).
8. Bakshteyn I.M. *Stat'i i dialogi* [Articles and Dialogues]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2018. 270 p. (In Russian).
9. Bobrinskaya E.A. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994. 216 p. (In Russian).
10. Bogdanova O.V. *Russkaya klassika XIX – nachala XX veka. Traditsiya i sovremennaya interpretatsiya* [Russian Classics of the 19th – Early 20th Century. Tradition and Modern Interpretation]. St. Petersburg, Publishing House of A.I. Herzen State Pedagogical University Publ., 2019. 732 p. (In Russian).
11. Esaulov I.A. *Russkaya klassika: novoye ponimaniye* [Russian Classics: A New Understanding]. St. Petersburg: Publishing House of the Russian Academy of Sciences, 2017. 547 p. (In Russian).
12. Lipovetskiy M.N. *Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki)* [Russian Postmodernism (Essays on Historical Poetics)]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 1997. 317 p. (In Russian).

13. Tsiv'yan T.V. *Semioticheskiye puteshestviya* [Semiotic Travels]. St. Petersburg, Ivan Limbach Publishing House, 2001. 248 p. (In Russian).

14. Vayl' P. *Svoboda – tochka otscheta. O zhizni, iskusstve i o sebe* [Svoboda is the Starting Point. About Life, Art and About Yourself]. Moscow, Astrel' Publ., CORPUS Publ., 2012. 701 p. (In Russian).

Богданова Ольга Владимировна,

Российский государственный педагогический университет им.
А. И. Герцена; Русская христианская гуманитарная академия им.
Ф.М. Достоевского.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская
классическая литература, современный авангард, теория литературы.

E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

Жилене Екатерина Сергеевна,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры; Русская
христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского.

Кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: постмо-
дернистская литература, современный авангард, концептуализм.

E-mail: ebibergan@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-7973-0579

Olga V. Bogdanova,

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University; F.M. Dostoevsky
Russian Christian Humanitarian Academy.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian classical
literature, modern avant-garde, theory of literature.

E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

Ekaterina S. Zhilene,

Saint Petersburg State Institute of Culture; F.M. Dostoevsky Russian
Christian Humanitarian Academy.

Candidate of Philology, Associate Professor. Research interests:
postmodern literature, modern avant-garde, conceptualism.

E-mail: ebibergan@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-7973-0579

И.О. Ермолаев (Москва)

ОСОБЕННОСТИ ЗАКЛИНАНИЙ В ПРОЗЕ М. ЕЛИЗАРОВА

Аннотация

Михаил Елизаров (р. 1973) – современный русский писатель, в прозе которого элементы традиционного реализма органично сочетаются с мистическими составляющими. Заклинания – одна из неотъемлемых компонент художественного мира М. Елизарова, играющая немаловажную роль в разворачивании сюжетов многих его произведений. В данной статье рассматриваются формальные особенности фигурирующих в произведениях Елизарова заклинаний. Елизаровские заклинания определяются автором статьи как словесные формулы с ослабленным либо вовсе отсутствующим прикладным значением, использование которых в коммуникативных целях представляется затруднительным или невозможным, поскольку они представляют собой тем или иным образом десемантизированные словесные формулы. Именно умаление семантики в традиционном понимании этого слова позволяет некоторым словесным формулам вместить в себя, согласно сюжетам романов, повестей, рассказов и художественных эссе писателя, новое, мистическое содержание, недоступное или не вполне доступное понимание героев-обывателей, но внятное для персонажей-магов. Автор статьи выделяет в прозе Елизарова и рассматривает на конкретных примерах четыре типа десемантизации слова: первый тип связан собственно с умалением в словесной формуле концептуального содержания, с подчинением этого содержания гармонии, то есть определенной сочетаемости звуков; второй связан с приращением к семантически полноценным словесным формулам музыкальной составляющей, с превращением слова в песню; третий – с подчинением концептуального содержания слова экспрессии, эмоциональной компоненте; четвертый – с искажением уже существующих в культурном поле и занимающих в нем определенное место словесных формул (христианские молитвы, советские эстрадные песни), предполагающим деформацию стоящего за этими формулами семантического ряда.

Ключевые слова

М. Елизаров; современная русская литература; слово; мистика; заклинание.

THE FEATURES OF INCANTATIONS IN M. ELIZAROV'S PROSE

Abstract

Mikhail Elizarov (b. 1973) is a modern Russian writer, in whose prose the elements of traditional realism are organically combined with mystical components. Incantations are one of the integral components of M. Elizarov's artistic world, that plays an important role in the development of the plots of many of his works. This article examines the formal features of incantations appearing in Elizarov's works. Elizarov's incantations are defined by the author of the article as verbal formulas with a weakened or completely absent applied meaning, the use of which for communicative purposes is difficult or impossible. They are in one way or another desemantized verbal formulas. It is the diminution of semantics in the traditional sense that allows some verbal formulas to contain, according to the plots of novels, novellas, short stories and artistic essays of the writer, new, mystical content that is inaccessible or not quite accessible to the understanding of ordinary characters, but intelligible to the characters of magicians. The author of the article identifies four types of word desemantization in Elizarov's prose and considers specific examples: the first type is actually associated with the diminution of conceptual content in the verbal formula, in subordination of this content to harmony, that is a certain combination of sounds; the second is associated with the addition of the musical component to semantically complete verbal formulas, with the transformation of the word into a song; the third – with the subordination of the conceptual content of the word to expression, the emotional component; the fourth – with the distortion of verbal formulas already existing in the cultural field and occupying a certain place in it (Christian prayers, Soviet pop-songs), suggesting a deformation of the semantic series behind these formulas.

Key words

M. Elizarov; modern Russian literature; word; mysticism; incantation.

Во многих произведениях мировой литературы слово выступает в качестве не только инструмента, но и объекта изображения. Почти каждый писатель уделяет значительное внимание речевой характеристике персонажей, помогающей глубже и полнее раскрыть их внутренний мир. У некоторых авторов важной функцией слова является также сюжетобразующая. Например, в «Илиаде» Гомера «грозное слово», адресованное Агамемноном Хрису, становится первопричиной последующих эпических событий, а в «Путешествии на край ночи» Л.-Ф. Селина неосторожная реплика отправляет Бардаму на мировую войну. Печатное слово преворачивает жизнь сервантесовского Дон Кихота, а слова в одноименной повести Ж.-П. Сартра оказываются для героя единственным средством структурирования хаотичной реальности.

Существуют литературные произведения, в которых слову помимо прикладного значения приписывается также значение метафизическое

или мистическое. Слово, согласно одноименному стихотворению Н. Гумилева, не умещается «в скудные пределы естества», представляет собой нечто тревожащее и в конечном счете попирающее естественный порядок вещей: словом, по Гумилеву, «разрушали города» и «останавливали солнце». Отталкиваясь от строк этого стихотворения, философ культуры М. Вербицкий в эссе «Провозглашение ур-реализма» говорил о слове как о «субстанции истинного мира», противоположащего «ложному миру материальности» [Вербицкий 2019, 234–235], как о «единственной связи между миром истинным и миром материальным» [Вербицкий 2019, 235] и обнаруживал сходство представлений поэта-акмеиста с оккультным учением О. Спейра.

Концепция слова, получившая оформление в работе Вербицкого, находит весьма точное отражение в прозе Михаила Елизарова. Творчество этого писателя пользуется заслуженным интересом ученых-литературоведов, научному освещению различных его аспектов посвящены многие исследовательские работы. Так, к рассмотрению нравственной проблематики прозы Елизарова обращаются Н. Федченко [Федченко 2012] и Д. Юрьев [Юрьев 2016], проблема интертекстуальности в произведениях писателя раскрывается в статьях Ю. Доманского [Доманский 2021a; Доманский 2021b] и Г. Шостака [Шостак 2018], отношение прозаика к советскому духовному наследию становится предметом исследований Б. Ханова [Ханов 2016, 95–109, 157–171] и А. Чэнь [Чэнь 2014]. Некоторое внимание уделяется филологами и мистической компоненте елизаровской прозы: Т. Агаджанова, М. Юрьева [Агаджанова, Юрьева 2020] и В. Павлюкова [Павлюкова 2016] рассматривают в контексте поэтики (нео)мифологизма повесть «Ногти», А. Аствацатуров пишет об архаическом ритуале как о «суперструктуре, сводящей воедино все линии повествования» [Аствацатуров 2022, 153] рассказа «Мы вышли покурить на 17 лет». Однако, признавая весомый вклад названных ученых в научное освоение елизаровского творчества, нельзя не отметить, что именно мистика в качестве одной из доминант последнего до сих пор не получила внимания, сообразного ее значению. Настоящая статья представляет собой попытку рассмотреть одно из частных и ранее не привлекавшихся к исследованию проявлений мистического плана прозы Елизарова. Речь идет о заклинаниях – монадах того «истинного мира», о котором подробно говорится в эссе Вербицкого.

В различных произведениях Елизарова слово и его производные предстают не просто элементами сюжета, разворачивающегося в обыденном мире (том, который Вербицкий называет «ложным миром материальности»), но также своего рода приемниками, обеспечивающими связь персонажей с миром мистическим. Именно такие речевые конструкции и можно определить как заклинания, то есть, согласно «Большому толковому словарю русского языка», «словесные формулы, <...> которые <...> обладают магическими свойствами» [Кузнецов 2000, 326].

В художественном мире Елизарова основной характеристикой, отличающей заклинания от других словесных формул и выделяющей их в особую категорию речевых конструкций, является их полная или почти

полная оторванность от прагматики, полное или почти полное отсутствие у них прикладного значения. Другими словами, заклинания у Елизарова неизменно оказываются словесными формулами, которые человеку затруднительно или вовсе невозможно использовать в коммуникативных целях, – они бессмысленны, явственно тяготеют к бессмысленности либо утрачивают привычный смысл в создаваемых писателем контекстах. Именно обособившись от означаемого (от смысла) означающее (словесная форма) взамен него вмещает в себя мистическую сущность и таким образом делается заклинанием. «...Когда исчезает его [слова] смысл, то в порожней оболочке поселяется призрак» [Елизаров 2019, 130], – герою рассказа «Рафаэль», поставленному перед необходимостью ежедневно воспринимать множество слов малознакомого ему русского языка, постижение этой максимы дается само собой. «Слово малопонятное или же вообще непонятное» в эссе «“Левша”. Сказ о русском одолении» определяется Елизаровым как «магическое» [Елизаров 2023а, 278]. Это замечание объясняет, в числе прочего, замороженность Глостера, героя повести «Ногти», абсурдистским двусмыслием Я. Акима и симпатию самого Елизарова к лирике носовского Незнайки: в эссе «“Незнайка” и проблема “лишнего человека” при коммунизме» «парадоксальное и конспирологичное» [Елизаров 2023а, 41] творчество не признанного коротышками стихослагателя оценивается автором гораздо выше, чем «формальная логика» [Елизаров 2023а, 41] официального Цветика.

Ни акимовское («Двери распахнул отец: – Получайте огурец!»), ни Незнайкино («Наш Сиропчик был голодный, проглотил утюг холодный») произведения не рассматриваются Елизаровым как заклинания, однако по отношению ко многим заклинаниям, фигурирующим в художественном мире Елизарова, эти тексты можно считать прототипическими. В том и в другом доминантой оказывается не «формальная логика», ориентированная на создание интеллигентных смыслов, а гармония, то есть определенная слаженность звуков. В том и в другом налицо попытка автора подойти к созданию литературного произведения так, как если бы это было произведение музыкальное, перейти от работы с конкретными значениями к эксплуатации невербального, неартикулированного, иррационального.

По тому же принципу сведения слова к звуку, концепта к гармонии построена значительная часть упоминаемых в прозе Елизарова заклинаний. В первую очередь следует назвать те из них, что по форме полностью совпадают с рассмотренными выше дистихами Акима и персонажа Носова, то есть представляют собой короткие стихотворения, в которых формальная компонента преобладает над содержательной и в большой степени ее определяет. Именно таково заклинание «Немец с комплексом вины! Отвези нас до луны!» [Елизаров 2023b, 107] в рассказе «Ты забыл край милый свой». В этом двусмыслии смыслодержателями оказываются только этноним (действие рассказа происходит в Германии) и императив «отвези нас» (герои прибегают к заклинанию, дабы облегчить себе ловлю попутного транспорта). Определение «с комплексом вины» отсылает к разговору, происходившему между героями незадолго до сложения заклинания.

нения, однако в самом заклинании содержание этого разговора («У них [немцев] вообще-то перед русскими комплекс вины. Стараются помогать» [Елизаров 2023b, 107]) не эксплицируется, так что в контексте заклинания определение предстает семантически пустым. Обстоятельство «до Луны» и вовсе не выдерживает проверки «формальной логикой»: во-первых, автомобили не приспособлены для космических путешествий, во-вторых, сами герои нуждаются в том, чтобы их подвезли не до Луны, а всего лишь до города Касселя. Очевидно, включение этого обстоятельства в текст заклинания продиктовано прежде всего необходимостью подбора рифмы к словоформе «вины», использование которой, как было показано выше, с обыденной точки зрения тоже не является мотивированным.

Сходным образом устроены заклинания, фигурирующие в рассказе «Кубики», романе «Земля» и эссе «Колобок». В «Колобке» заклинание, дублирующее песенку героя одноименной народной сказки, представляет собой текст, воспроизведение которого в коммуникативной ситуации приводит к коммуникативной неудаче, при этом сам он отмечен присутствием рифмы, лексического повтора и синтаксического параллелизма. Заклинание из романа «Земля» – «Гвоздь могильный в порог вбиваю, болезнь лютую в тело раба (имя) сажаю!» [Елизаров 2020a, 480] – представляет собой дистих с глагольной рифмой, а в «Кубиках» приемами, вносящими дополнительный акустический эффект в бессмысленный, зато ритмизованный магический текст – «Ой, как мячиком, как мальчиком расту» [Елизаров 2023b, 129], – становятся ассонанс и аллитерация.

В рамках художественного мира Елизарова в одном ряду с перечисленными микротекстами стоят стихотворения Б. Пастернака. В романе «Pasternak» корпус лирики русского классика предстает в качестве свода заклинаний, причем наличие в произведениях поэта мистической составляющей подкрепляется, по Елизарову, именно бессмысленностью этих произведений, готовностью их автора жертвовать концептами ради достижения желаемой гармонии. Один из героев романа, Сергей Цыбашев, определяет пастернаковское наследие как «стилистический бардак», «языковой хаос» и, наконец, «глумления над смыслом» [Елизаров 2003, 190–191]. Цыбашев замечает: «Стихи [Пастернака] обладали какой-то радиоактивной особенностью облучать внимание. После прочтения оставалось образное марево, дурманящий поэтический туман» [Елизаров 2003, 187].

Помимо стихотворных заклинаний в произведениях Елизарова фигурируют заклинания прозаические, однако при ближайшем рассмотрении некоторые из них обнаруживают те же самые свойства, что и стихотворные. Заклинание в рассказе «Белая» может быть названо нерифмованным стихотворением из трех строк, каждая из которых характеризуется наличием четкого ритма и синтаксическим параллелизмом («Первое мое имя Белая – во мне Свет. <...> Двенадцатое мое имя Трупная – во мне Смерть» [Елизаров 2023b, 284–285]; «женился урод на одной жене, <...> женился урод на двенадцати женах» [Елизаров 2023b, 285]), а третья – ещё и яркой парадоксальной образностью («первая – наружу гнутый гвоздь Наталья,

<...> двенадцатая – костная мука Кристина» [Елизаров 2023b, 285–286]). Этот текст, произнесение которого сопровождает брачный ритуал, с обыденной точки зрения является бессмысленным, никак не соотносящимся с реальностью, потому что с той же обыденной точки зрения «урод» женится по сюжету рассказа всего на одной «жене»; абсурдности и, соответственно, чистой музыкальности добавляют словесной формуле гротескные титулы учтивости, грамматически не согласующиеся с именами мистических «жен»: «снесли гаражи Анна, <...> бинты по рубль тридцать Надежда, <...> черви завелись в зубах Евгения...» [Елизаров 2023b, 286]. Синтаксическими параллелизмами и лексическими повторами изобилует также заклинание, сопровождающее обряд в рассказе «Импотенция». В одном из фрагментов этого магического текста, написанного ритмизованной прозой, появляются рифмы («...на том булатном престоле гробница, в этой гробнице девица-мертвица держит меч, Импотенцию сечь, колючую, ползучую, растучую, летучую...»), финал текста подчеркнuto абсурден («Небо – ключ, земля – замок, а ключ в воду бросил!» [Елизаров 2023b, 256]), а весь текст целиком представляет собой описание будто бы никогда не имевшего места мистического опыта творческой заклинивание четверки друзей. В рассказе «Нерж» в качестве заклинаний выступают отдельные слова и словосочетания, употребление которых в описываемой автором коммуникативной ситуации с обыденной точки зрения могло бы быть расценено как вокальный тик, если бы они не произносились персонажем-магом лишь мысленно, а в рассказе «Кубики» магическими свойствами наделяется междометие «Крш-ш, Крш-ш» [Елизаров 2023b, 129], обладающее, как и все лексемы, относящиеся к этой части речи, неопределенной семантикой.

Перечень заклинаний подобного типа заключает «Гностический Письмовник», созданный героиней романа «Земля», жрицей Алиной. От всех остальных рассматриваемых в настоящей работе магических формул «Письмовник» отличается тем, что носит характер не просто текста, а гипертекста. Труд Алины является суперструктурой, из элементов которой желающий может самостоятельно составить почти неограниченное количество собственных заклинаний. Сам гипертекстуальный характер «Письмовника» недвусмысленно указывает на принцип, общий для всех заклинаний соответствующего типа, – принцип умаления в лексических единицах строго концептуальной и выведения на первый план формальной составляющей. В комментариях к своему труду Алина прямо говорит о том, что заклинания, создаваемые по ее рецептам, «требуют напыщенных слов» [Елизаров 2020a, 481] и при этом в значительной степени «представляют собой набор бессмысленных псевдопарадоксов» [Елизаров 2020a, 483]. В основной, собственно гипертекстовой части «Письмовника» приводится множество магических заготовок, некоторые из которых по сложности и неудобопониманию напоминают скальдические кеннинги [Гуревич, Матюшина 1999]: «по ту Сторону Пропasti Хлада Зловония, где Скверна Предвечного Окутывает Личины Запретного, из Тьмы Пляшущих под Небесами Проклятых...» [Елизаров 2020a, 484] и т.п.

Установка на музыкальность, на преобладание гармонии перед концептом, звука перед смыслом является обязательной для всех заклинаний, присутствующих в прозе Елизарова, однако реализовываться эта установка может по-разному. Десемантизация самого слова, продемонстрированная в приведенных выше примерах, – лишь один из нескольких способов достижения необходимого персонажам мистического эффекта. Другим таким способом оказывается приращение к семантически полноценному слову собственно музыкальной составляющей, претворение слова в песню. В составе песни слову приходится адаптироваться к мелодии, ритму, голосу, инструментальной компоненте, то есть вербальное и артикулированное попадает в подчинение к неартикулированному и невербальному. В рассказе «Рафаэль» соответствующий процесс описывается на примере песни О. Газманова «Офицеры»: «...“офицеры-офицеры” давно не мужчины, а просто жалоба из звуков» [Елизаров 2019, 130]. Осознание этого позволяет герою рассказа не задумываясь напевать за работой центонный «гибрид двух разнополюсных песен» [Елизаров 2019, 130]: «Офицеры, офицеры, ваше сердце под прицелом, и дождей грибных серебряные нити» [Елизаров 2019, 130]. Жанровая принадлежность стирает смысловые различия между шлягером Газманова и песней А. Пугачёвой «Расскажите, птицы»: то и другое – произведения в первую очередь музыкальные, природа обоих – акустическая *par excellence*, то есть подчеркнута антисемантическая.

Те же замечания относятся к песням, выступающим в произведениях Елизарова непосредственно в качестве заклинаний: советской эстраде в романах «Земля» и «Библиотекарь», «похабной песенке» [Елизаров 2020а, 619] в том же романе «Земля», «Песенке об Арбате» Б. Окуджавы в эссе «Мой Арбат». Это хорошо видно на примере восприятия героем «Библиотекаря», Алексеем Вязинцевым, песни из художественного фильма Н. Машенко «Как закалялась сталь»: «жертвенная отвага юного голоса» [Елизаров 2012, 215] затмевает в сознании Вязинцева текст Р. Рождественского. Показательно и то, что, перечисляя авторов некоторых песен-заклинаний, герой называет фамилии «Пахмутовой, Крылатова или Френкеля» [Елизаров 2012, 418], то есть не поэтов, а композиторов. В случае с «похабной песенкой», используемой в качестве заклинания персонажем «Земли» Володей Кротышевым, мистический эффект, аналогичный производимому советскими песнями в «Библиотекаре», усиливается эффектом, описанным в предыдущих абзацах и связанным с облегчением смысловой нагрузки самого звучащего слова: «песенка» представляет собой текст не только положенный на музыку, но еще и эксплуатирующий прием сдвига, то есть омонимии и вытекающей из нее семантической амбивалентности словосочетаний.

Функция, которую в заклинаниях-песнях выполняет музыкальная компонента, в некоторых других упоминаемых Елизаровым заклинаниях возлагается на компоненту чисто эмоциональную. Слова, предложения и объемные тексты, сами по себе ничуть не менее осмысленные, чем стихи Р. Рождественского, Н. Добронравова или М. Матусовского, обрамляются эмоциями произносящих их людей подобно тому, как названные стихи об-

рамляются музыкой. Эмоция, полностью захватывающая говорящего, довлеет над концептуальным смыслом произносимого, начинает пользоваться словами как пустой десемантизированной формой, могущей служить исключительно для ее выражения. Один из персонажей романа «Pasternak», отец Григорий, замечает: «Неспроста даже в церквях пономари читали чувственные библейские псалмы, не интонируя. Единственная возможность донести смысл молитвы не искаженным – это бесстрастное чтение» [Елизаров 2003, 182]. Соответственно, исключительно страстное озвучивание отдельных реплик в рассказе «Замятие» и целых монологов в повести «Госпиталь» приводит не просто к искажению, а к аннигиляции смысла.

Еще одна форма, которую принимают у Елизарова заклинания, – словесные формулы, уже существующие и занимающие вполне определенное место в культурном поле, хорошо знакомые героям, но преднамеренно ими искажаемые. В этом случае речь идет необязательно о десемантизации слова как такового, но непременно о разрушении конкретной семантической структуры в силу известного говорящему контекста, стоящего за той или другой формулой. Именно по такому принципу устроены некоторые заклинания, упоминаемые в рассказах «Жертва», «Кубики» и «Украденные глаза», а также в романах «Pasternak» и «Земля». Весьма характерно, что большинство этих заклинаний представляет собой вариацию на тему текстов, имеющих отношение к области сверхъестественного: в «Жертве», «Украденных глазах» и «Земле» магические словесные формулы отсылают к христианским молитвам и богословским фразам, а в «Кубиках» к советским эстрадным песням – в художественном мире Елизарова последние, как и все советское, наделяются мистическим содержанием.

В «Жертве» и «Кубиках» деформация претекста происходит путем простого усечения: в первом случае от тринитарной формулы («во имя Отца и Сына и Святого Духа») остается кощунственное с точки зрения христианской догматики «во имя Отца и Сына» [Елизаров 2020b, 186]; во втором строки «спят усталые игрушки» (из одноименной песни А. Островского на слова З. Петровой) и «скатертью, скатертью дальний путь стелется» («Голубой вагон», В. Шаинский – Э. Успенский) сокращаются до «спят усталые» [Елизаров 2023b, 128] и «скатертью, скатертью дальний путь» [Елизаров 2023b, 128]. Возможно, что приводившееся выше заклинание «ой, как мячиком, как мальчиком расту» также может рассматриваться в этом ряду, представляя собой почти до неузнаваемости деформированный припев советской «Песни о мальчишках» (Т. Хренников – М. Матусовский). В «Украденных глазах» претекст деформируется по принципу подражания, пародии. Никейский Символ веры читается героем, Андреем Малышевым, на два голоса: «Малышев, к примеру, читает: – Верую во Единого Бога Отца, Вседержителя, – а голос говорит: – Не веруй, не веруй! Малышев говорит: – Аминь, – а голос возражает: – Не аминь, не аминь!» [Елизаров 2023b, 237] Согласно Елизарову, «возражающий» голос принадлежит не самому Малышеву, а подселившейся в его тело, враждебной ему мистической сущности, однако обнаружение этой сущности как реально существующей, вызывание ее из мистического мира в обыденный как раз

и является промежуточной целью ритуала, включающего в себя творение псевдо-Никейского заклинания. Краткая молитва об усопших («упокой, Господи, души усопших раб Твоих (имярек)») адаптируется в том же рассказе к чтению за живых людей – с позиций христианства это, во-первых, абсурд, а во-вторых, смертный грех. Аналогичным образом интерпретируется православными персонажами романа «Pasternak» лирика Пастернака, уже рассматривавшаяся в настоящей работе в несколько ином контексте: отец Григорий называет ее «литургией, только повторенной *на свой лад* автором» (курсив наш. – *И.Е.*) [Елизаров 2003, 181], Цыбашев – «рифмованными *пересказами* Евангелия» (курсив наш – *И.Е.*) [Елизаров 2003, 213]. Иная стратегия работы авторов заклинаний со священными текстами христиан демонстрируется в романе «Земля». Жрица Алина, подобно реально существующим сатанистам, включает в магические формулы собственно изготовленного фрагменты христианских молитв, произносимые от конца к началу: «Отче наш» трансформируется в «Шан Ечто», «аминь» – в «нима». Один из постов Алины в «Живом Журнале» представляет особый интерес – это единственное в прозе Елизарова указание на то, что претекст заклинания, устроенного по принципу искажения общеизвестного текста, не обязан носить сакральный характер: «Берем скороговорку: “Мышка сушек насушила, мышка мышек пригласила”; записываем наоборот: “Акшым кешус алишусан, акшим кешим алисалгирп”; транскрибируем латиницей: “*Akshim keshus alishusan akshim keshim*”. И *voila* – заклинание на языке мертвых!» (курсив – *И.Е.*) [Елизаров 2020а, 486]. Несложно заметить, что приводимая Алиной «запись наоборот» содержит неточности, однако вопрос о том, являются они результатом невнимательности героини или частью ее не декларируемого в посте замысла, остается открытым.

Классификация заклинаний, фигурирующих в прозе Елизарова, неполна без включения в нее совершенно особой магической словесной формулы, представленной в рассказе «Старушки». В художественном мире данного произведения мистической силой обладает само упоминание «старушек» – колдуний бабы Дуни и бабы Наты. Принцип работы этого заклинания можно описать так: будучи озвучено, означающее (лексема «старушки») активизирует мистическую силу, присущую означаемому (двум пожилым чародейкам), причем действие активизируемой заклинанием мистической силы напрямую связано с абсурдизацией содержащей заклинание коммуникативной ситуации. По подобному принципу не работает больше ни одно из присутствующих у Елизарова заклинаний, но сам феномен непосредственной, до неразличимости, связи между словом и называемой им сущностью получает отражение не только в «Старушках»: герой рассказа «Украденные глаза» не может дочитать до конца «Отче наш», так как последнее слово молитвы («лукавого») называет того, кто не хочет, чтобы герой его называл.

Помимо заклинания из «Старушек» в общую классификацию упоминаемых Елизаровым заклинаний представляется затруднительным вписать магическую формулу, произносимую персонажем повести «Ногти» Сергеем Бахатовым. В тексте произведения эта формула не приводится,

герой-рассказчик Глостер обозначает ее как «неизвестные слова» [Елизаров 2020b, 12], что может интерпретироваться двояко. Если «неизвестные» означает «непонятные» (Глостер слышит и различает слова, но не может соотнести их с привычным ему обыденным лексиконом), то бахатовское закливание оказывается устроеным по принципу десемантизации слова, сведения его к чистому звуку; если же слова Бахатова «неизвестны» Глостеру потому, что просто не расслышаны им, исследователь сталкивается с проблемой нехватки данных для проведения анализа.

Подводя черту под рассмотрением форм, которые могут принимать заклинания в художественном мире Елизарова, нельзя не оставить к ранее высказанным соображениям уточняющий и в некотором смысле даже опровергающий их комментарий. Все эти соображения можно свести к тому, что заклинание в прозе Елизарова неизменно представляет собой слово с тем или иным образом ослабленной, размытой либо вовсе отсутствующей семантической составляющей, однако данный тезис безоговорочно верен лишь по отношению к семантике обыденной реальности. В мистической же реальности (очевидность существования которой декларируется в большей части елизаровских произведений) слова заклинаний могут иметь абсолютно точные, конкретные и объективные внеязыковые соответствия. Прямые указания на это содержатся в рассказах «Нерж» и «Кубики». В «Кубиках» описываются некоторые обстоятельства, при которых «произносить “спят усталые” категорически нельзя, потому что “усталые” уже “не спят”» [Елизаров 2023b, 128]; таким образом, обе составляющие заклинание словоформы не оказываются семантически пустыми наборами звуков, бессмысленными гармониями, но обладают вполне определенными означаемыми. Социолингвистическая проблема сводится в таком случае к тому, что эти означаемые недоступны восприятию обывателей, они открываются только персонажу-магу, мальчику Фёдорову. Те же замечания актуальны по отношению к магической формуле «красные ворота» [Елизаров 2023b, 152], фигурирующей в рассказе «Нерж». Данная формула, звучащая как вокальный тик для персонажей-обывателей, используется отцом Леонида, имеющим связь с мистическим миром, как обстоятельство места, обладающее топографически точным внеязыковым аналогом.

Таким образом, можно сказать, что заклинания предстают в прозе Михаила Елизарова в качестве словесных формул с ослабленным или вовсе отсутствующим прикладным значением. Использование их в коммуникативных целях затруднительно либо совершенно невозможно. В то же время именно умаление семантики в традиционном понимании этого слова позволяет данным словесным формулам вместить в себя новое, мистическое содержание, недоступное или не вполне доступное пониманию героев-обывателей, но внятное для персонажей-магов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агаджанова Т.С., Юрьева М.В. Мифологизм повести Михаила Елизарова «Ногти» // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: Материалы V Международной научно-практической конференции. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2020. С. 186–190.
2. Аствацатуров А.А. Архаический ритуал в творчестве Михаила Елизарова (на материале рассказа «Мы вышли покурить на 17 лет...») // Текст и традиция. Альманах. 2022. № 10. С. 153–173.
3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. СПб: Норинт, 2000. 1536 с.
4. Вербицкий М. Провозглашение ур-реализма // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. 1963–2018. Искусство, политика, девиация. М.: Опустошитель, 2019. С. 229–238.
5. Гуревич Е.А., Матюшина И.Г. Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. 752 с.
6. (а) Доманский Ю.В. «Балабановский текст» в «Земле» Михаила Елизарова: к вопросу о функции «чужого» слова в современном романе // Челябинский гуманитарий. 2021. № 4 (57). С. 22–27.
7. (б) Доманский Ю.В. «Летовский текст» в «Земле» Михаила Елизарова: к вопросу о слове рока в современном романе и о современном романе в аспекте включения в него рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2021. № S21. С. 82–91.
8. Елизаров М.Ю. Pasternak: роман. М.: Ad Marginem, 2003. 296 с.
9. Елизаров М.Ю. Библиотекарь: роман. М.: Ad Marginem, 2012. 432 с.
10. (а) Елизаров М.Ю. Бураттини: эссе. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2023. 288 с.
11. (б) Елизаров М.Ю. Скорлупы. Кубики: рассказы. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2023. 288 с.
12. Елизаров М.Ю. Мы вышли покурить на 17 лет: рассказы. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019. 256 с.
13. (а) Елизаров М.Ю. Земля: роман. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020. 784 с.
14. (б) Елизаров М.Ю. Ногти: повести, рассказы. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020. 496 с.
15. Павлюкова В.И. Поэтика неомифологизма в повести М. Елизарова «Ногти» // Вестник бурятского государственного университета: Филология. 2016. № 1. С. 72–75.
16. Федченко Н.Л. О нравственных доминантах прозы Михаила Елизарова (на примере романа «Библиотекарь») // Методический поиск: проблемы и решения. 2012. № 1 (12). С. 2-6.
17. Формановская Н.И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. М.: Русский язык, 2002. 214 с.
18. Ханов Б.А. Концептуализация советского дискурса в современной русской прозе: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Казань, 2016. 216 с.
19. Чэнь А. Роман «Библиотекарь»: альтернативное осмысление истории Советского Союза // Русский язык: человек, культура, коммуникация – IV: Сборник

материалов Международной научной конференции. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. С. 168–178.

20. Шостак Г.В. Рецензия советских песен в творчестве Михаила Елизарова: интертекстуальные заимствования // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2018. № 18. С. 216–225.

21. Юрьев Д.Ю. Проза Михаила Елизарова (поэтика и нравственная проблематика): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Краснодар, 2016. 22 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Astvatsaturov A.A. Arkhaicheskiy ritual v tvorchestve Mikhaila Elizarova (na materiale rasskaza “My vyshli pokurit’ na 17 let...”) [An Archaic Ritual in the Work of Mikhail Elizarov (Based on the Material of the Story “We Went Out to Smoke for 17 Years...”).] *Tekst i traditsiya. Al'manakh*, 2022, no. 10, pp. 153–173. (In Russian).

2. (a) Domanskiy Yu.V. “Balabanovskiy tekst” v “Zemle” Mikhaila Elizarova: k voprosu o funktsii “chuzhogo” slova v sovremennom romane [The “Balabanov Text” in the “Earth” by Mikhail Elizarov: on the Question of the Function of a “Alien” Word in a Modern Novel]. *Chelyabinskiy gumanitariy*, 2021, no. 4 (57), pp. 22–27. (In Russian).

3. (b) Domanskiy Yu.V. “Letovskiy tekst” v “Zemle” Mikhaila Elizarova: k voprosu o slove roka v sovremennom romane i o sovremennom romane v aspekte vklucheniya v nego rok-kul'tury [The “Letov Text” in the “Earth” by Mikhail Elizarov: on the Question of the Word Rock in the Modern Novel and the Modern Novel in the Aspect of the Inclusion of Rock Culture in It]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2021, no. S21, pp. 82–91. (In Russian).

4. Fedchenko N.L. O нравstvennykh dominantakh prozy Mikhaila Elizarova (na primere romana “Bibliotekar”) [About the Moral Dominants of Mikhail Elizarov’s Prose (Using the Example of the Novel “The Librarian”).] *Metodicheskiy poisk: problemy i resheniya*, 2012, no. 1 (12), pp. 2–6. (In Russian).

5. Pavlyukova V.I. Poetika neomifologizma v povesti M. Elizarova “Nogti” [The Poetics of Neo-Mythologism in M. Elizarov’s Novella “Nails”]. *Vestnik buryatskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya*, 2016, no. 1, pp. 72–75. (In Russian).

6. Shostak G.V. Retseptsiya sovetskikh pesen v tvorchestve Mikhaila Elizarova: intertekstual’nyye zaimstvovaniya [Reception of Soviet Songs in the Works of Mikhail Elizarov: Intertextual Borrowings]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2018, no. 18, pp. 216–225. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Agadzhanova T.S., Yur'yeva M.V. Mifologizm povesti Mikhaila Elizarova “Nogti” [The Mythologism of Mikhail Elizarov’s Novella “Nails”]. *Aktual’nyye voprosy sovremennoy filologii: teoriya, praktika, perspektivy razvitiya: Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Topical Issues of Modern Philology: Theory, Practice, Development Prospects: Materials of the 5th International Scientific and Practical Conference]. Krasnodar, Kuban State University Publ., 2020, pp. 186–190. (In Russian).

8. Chen' A. Roman "Bibliotekar": al'ternativnoye osmysleniye istorii Sovetskogo Soyuza [The Novel "The Librarian": An Alternative Understanding of the History of the Soviet Union]. *Russkiy yazyk: chelovek, kul'tura, kommunikatsiya – IV: Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russian Language: Man, Culture, Communication – IV: Collection of Materials of the International Scientific Conference]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2014, pp. 168–178. (In Russian).

(Monographs)

9. Formanovskaya N.I. *Rechevoye obshcheniye: kommunikativno-pragmatischeskiy podkhod* [Speech Communication: A Communicative and Pragmatic Approach]. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 2002. 214 p. (In Russian).

10. Gurevich E.A., Matyushina I.G. *Poeziya skal'dov* [Poetry of the Skalds]. Moscow, RSUH Publ., 1999. 752 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Khanov B.A. *Kontseptualizatsiya sovetskogo diskursa v sovremennoy russkoy proze* [Conceptualization of Soviet Discourse in Modern Russian Prose]. PhD Thesis. Kazan, 2016. 216 p. (In Russian).

12. Yur'yev D.Yu. *Proza Mikhaila Elizarova (poetika i npravstvennaya problematika)* [Mikhail Elizarov's Prose (Poetics and Moral Issues)]. PhD Thesis Abstract. Krasnodar, 2016. 22 p. (In Russian).

Ермолаев Иван Олегович,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Аспирант кафедры теории литературы.

Научные интересы: современная русская поэзия, современная русская проза.

E-mail: jahislove888@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-8239-0864

Ivan O. Ermolayev,

Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of Literary Theory.

Research interests: modern Russian poetry, modern Russian prose.

E-mail: jahislove888@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-8239-0864

А.А. Еременко (Москва)

**ОТ ТОПОГРАФИИ МЕСТА К ТОМОГРАФИИ ТЕКСТА:
УРБАНИСТИЧЕСКАЯ НАРРАТИВНОСТЬ В ПРОЗЕ
АНДРЕЯ ЛЕВКИНА**

Аннотация

В статье рассматривается проза современного российского прозаика и эссеиста Андрея Левкина как пример нетрадиционных писательских практик, включающих принципиально иной тип репрезентации городского пространства. Автор статьи вводит и обосновывает термин «урбанистическая нарративность» как адекватный для комплексного анализа текстов писателя, жанр и фикциональная природа которых являются теоретической проблемой, а городоориентированность которых неразрывно связана с автобиографизмом нарратора. Делается краткий обзор ключевых текстов крупной «романной» прозы и выделяются два типа городских описаний у Левкина: дескриптивный, характерный для жанра травелогов и предваряющий сюжет; и метанарративный, когда город выступает дискурсивной метафорой для рефлексии процесса письма. На примере текстов из сборника «Место без свойств» (2023), составленного издателями Левкина исходя из развития его писательского стиля, обосновываются наблюдения о роли города как организующей тексты метафоры. Завершающий же текст сборника, последний написанный Левкиным при жизни, содержит менее характерную для него метафору МРТ (магнитно-резонансной томографии), которая эксплицирует интенцию постичь механизм образования места не как топографической точки, а как когнитивно-эмоционального пространства, которое создается корреляцией субъекта и среды. В этой перспективе не поддающаяся дефиниции проза Левкина, балансирующая между городским очерком и саморефлексивной прозой, может быть рассмотрена как попытка прямой вербализации сознания современного человека.

Ключевые слова

Урбанистическая нарративность; дискурсивная метафора; метанарратив; город в литературе; Андрей Левкин; «Место без свойств»; МРТ в литературе.

A.A. Eremenko (Moscow)

**FROM THE TOPOGRAPHY OF THE PLACE
TO THE TOMOGRAPHY OF THE TEXT: URBAN NARRATIVITY
IN ANDREY LEVKIN'S PROSE**

Abstract

The article examines the prose of contemporary Russian novelist and essayist Andrei Levkin as an example of unconventional writing practices that include a fundamentally different type of representation of urban space. The author introduces and substantiates the term “urban narrativity” as adequate for a comprehensive analysis of the writer’s texts, the genre and fictional nature of which is a theoretical problem, and the urban-oriented nature of which is inextricably linked to the narrator’s autobiography. A brief review of the key texts of the major “novel” prose is made and two types of Levkin’s urban descriptions are distinguished: descriptive, characteristic of the genre of travelogues and anticipating the plot; and metanarrative, when the city acts as a discursive metaphor for the reflection of the writing process. The collection of texts “A Place without Properties” (2023), compiled by Levkin’s publishers on the basis of the development of his writing style, demonstrates the role of the city as an organizing metaphor for the texts. The final text of the collection, the last one written by Levkin during his lifetime, contains the less characteristic metaphor of MRI (magnetic resonance imaging), which expresses the intention to comprehend the mechanism of formation of a place not as a topographical point, but as a cognitive-emotional space created by the correlation of the subject and the environment. From this perspective, Levkin’s indefinable prose, which oscillates between urban sketch and self-reflexive prose, can be seen as an attempt to verbalize directly the consciousness of modern man.

Key words

Urban narrativity; discursive metaphor; metanarration; city in literature; Andrei Levkin; “A Place without Properties”; MRI in literature.

Привычная человеку XXI в. городская среда с сетью улиц, площадей, с разнообразием кварталов и местной публики, с общественным транспортом и рекламой начинает формироваться на рубеже XVIII–XIX вв. и становится предметом особого типа письма – городских очерков, которые вобрала в себя нарративно-дескриптивную модель травелогов и социальную аналитику физиологических очерков [Еременко 2023]. В поэзии и прозе «эпохи зрелого капитализма», как назвал XIX век в Европе Вальтер Беньямин, элементы городской среды, такие как omnibuses, пассажи, а также специфический тип городского жителя – фланер, не просто фигурировали как пространственные детали, но влияли на структуру и сюжет: так, цитируя пассаж из Георга Зиммеля о преобладании зрительной коммуникации у городских жителей над вербальной, Беньямин интерпретирует становление физиологического очерка как средства для уменьшения

беспокойства перед другими прохожими за счет нарративного дистанцирования; в этом русле он связывает рост анонимизации жителей городов со становлением жанра детектива, а также сопоставляет ритм и образы поэзии Бодлера с «планом большого города» [Беньямин 2015, 39–40, 88, 111, 113.]. Понимание города как текста и соответствующая работа с его элементами как текстуальными стало влиятельным подходом для анализа городских описаний в литературе. Развившиеся впоследствии направления семиотического (в работах В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис, А.П. Люсого, В.В. Абашева и т.д.) и дискурсивного (Н.П. Анциферов, А. Лефевр, М. де Серто, К. Штирле и пр.) анализа взаимосвязи среды и текста во многом сложились на материале литературы XIX – начала XX в. и далее применялись (и продолжают применяться) для изучения более поздней литературы второй половины XX – начала XXI в. При этом зачастую игнорируется отмечаемый урбанистами факт, что городская среда претерпевает изменения, степень радикальности которых может быть проиллюстрирована возникновением таких терминов (и соответствующей области изучения), как «постурополис» [Soja 2000] или «постгород» [Замятин 2018].

На уровне современных литературных практик описания места – от фантазийных и (анти)утопичных пространств до претендующих на документальность пространств «реальных» – встречаются случаи, выбивающиеся из этого спектра за счет принципиально иной роли презентации городского пространства в структуре повествования. Ярким примером такого случая может быть названа проза Андрея Левкина, урбанистичность которой до сих пор не осмыслялась в рамках теоретической поэтики.

Такая ситуация создалась во многом спецификой прозы Левкина, а именно невозможностью дать ей четкую жанровую дефиницию: «подробное освоение и обустройство словами некоего известного, материального вполне, пространства <...> “дописывание” реальности <...> Назовем это – “новое описание”» [Булкина 2007], «плавное перетекание друг в друга жанровых моделей при сохранении одного и того же режима речи» [Корчагин 2013], «тип литературы (который. – А.Е.) (само)определяется апофатически <...> не роман, не путевой очерк, не дневник, не философский трактат, не эссе, не путеводитель, не справочник, хотя местами напоминает то одно, то другое» [Снытко 2015], «рефлектировать прозой» [Кобрин 2023, 5]. Сам Левкин во многом стимулирует к поиску новых дефиниций и в одном из рассказов («Битый пиксель») использует слово «недолитература», а совместный с Кириллом Кобриным интернет-проект называет «post(non) fiction», объясняя этот термин по частям: «post-fiction – имеется в виду, что тут пост-беллетристика, которая может употреблять беллетристические ходы и схемы, но не в них дело. А post non-fiction связан с тем что и non-fiction в традиционном варианте документалок здесь тоже выходит за свои границы» [Post(non)fiction]. И тем не менее самим Левкиным отмечается ключевая роль категории пространства / места в определении той прозы, которую он пишет. Например, в описании того же интернет-проекта излагаются структурные принципы прозы писателя с акцентом на выстраивании пространства: «Есть некоторая штука, структура, которая действует

и существует так, что ее не описать через ее отдельные элементы. В любом случае здесь требуется сначала расписать *где и что* (курсив здесь и далее мой. – А.Е.), и только затем – как (речь идет о сюжете. – А.Е.). Причем, активна именно структура, которая и является предметом текста» [Post(non) fiction]. В другом тексте – эссе «Культурный слой» из книги «СчастьеЛовка» – Левкин выделяет два рода литературных текстов, которые можно назвать «сюжетными» и «описательными». Первые представляют собой повествования о том, «как с кем-то что-то происходит» и подобны сериалам, вторые же описывают пространства, «где может разместиться *читающий*» и уходят корнями в такой тип письма, как философские трактаты [Левкин 2007, 19–20]. То есть пространство в такого рода текстах трактуется одновременно и как сюжетное, и как текстуальное – в нарратологических категориях, с одной стороны, речь идет о нарративе, с другой – о перформативе, поскольку, как подчеркивает Левкин, именно такие описательные тексты могут воздействовать на человека, побуждать его к размышлениям и действиям (в отличие от текстов сюжетных, которые подобно кино, показывают некоторую историю, сам же читающий пассивен и подобен зрителю в духе критики «общества спектакля» Ги Дебором).

Можно сказать, что интересующие Левкина тексты, включая его собственные, характеризуются создаваемым ими «эффектом пространства», и вместе с их жанровой неопределяемостью они могут быть сопоставлены с современными партиципаторными практиками искусства. Следовательно, для текстологического анализа такой прозы следует прибегнуть к теоретическим инструментам, фокусирующимся не на жанре, но на речевом высказывании – а именно к нарратологии.

Применительно к городоориентированным текстам следует ввести такой теоретический инструмент, как урбанистическая нарративность. В отличие от строгого по значению «нарратива» как повествовательного модуля, термин «нарративность» обозначает степень проявления нарратива в конкретном тексте, а также как инвариант того или иного нарративного жанра (от анекдота до философского трактата) [Abbott 2014]. Сочетание же со словом «урбанистический» подчеркивает связь с городской средой – как на диегетическом (сюжет) уровне, так и на уровне дискурсивном. Иными словами, урбанистическая нарративность как термин эксплицирует влияние городской среды на композиционно-речевую организацию текста – при условии наличия такого влияния. Для прозы Левкина влияние города очевидно и проявилось, начиная с его первого романа «Голем, русская версия» (2002), в котором, по замечанию филолога и писателя Станислава Снытко, город выступает не как фон (что было в ранних «московских» текстах Левкина, как «Русская разборка», «Слепое пятно на чистых прудах», «Мышь в метро» и других), но как «устойчивая, но гибкая внешняя рамка, структура, организующая текст», а уже в следующем романе «Мозгва» (2005) город становится «конструктивным элементом», выводящим героя О. из состояния «распадающейся личности» [Снытко 2015]. Такое «обнажение приема» – вербализация города как когнитивной и метанарративной метафоры – будет проявляться в последующих

крупных текстах Левкина посредством фрагментализации и травелогизации повествования: от рассредоточенного географически (Рига, Москва, Киев и Вена) романа «Марпл» (2010) до аналитических и топографических книг «Вена, операционная система» (2012) и «Из Чикаго» (2014). В короткой же прозе такое движение «от аппроксимации к дескрипции», по словам Снытко, не наблюдается и город, конкретный или абстрактный, выступает дискурсивным элементом, высвечивающим структуру текста. Примером реализации обеих стратегий травелогизации и метатекстуализации может служить издательский сборник «Место без свойств» (2023), составленный из опубликованных ранее текстов и одного нового, написанного Левкиным незадолго до смерти (13 февраля 2023 г.).

В предисловии к изданию составитель Кирилл Кобрин поясняет замысел сборника: «набросать последовательность левкинских проз, которая подводила бы к этому тексту» – речь идет о тексте «Уемнога такого темного ятоткажкся сммым темным», последнем тексте Левкина, написанном под впечатлением от процедуры МРТ (магнитно-резонансной томографии) [Кобрин 2023, 4–5].

В сборник вошли 6 рассказов, которые, как поясняет Кобрин, представляют собой «МРТ его (Левкина. – А.Е.) способа художественного мышления», его резонирования «в самые разные периоды его собственного писания и жизни как таковой» [Кобрин 2023, 4–5]. Помимо последнего текста, предшествующие 5 были написаны и опубликованы в разное время: «Мемлинг как абсолютный дух небольшого размера», «Город Кулдига», «Серо-белая книга», «Тут, где плющит и колбасит» и «Битый пиксель». Так, текст «Битый пиксель» был опубликован в 2016 г. отдельным изданием и в своей рецензии к этому изданию Снытко приводит цитату, содержащую в себе название будущего сборника 2023 г.: «в тексте должна быть точка – место, которое в принципе можно увидеть: оно там будет немного торчать и запоминаться <...> Фактически должно быть *местом без свойств*», – и комментирует, что «такой точкой становится пространство, в котором физически находится автор в момент создания текста, рижское кафе “Густав Адольф”» [Снытко 2016]. Причем описание этого «места без свойств» присутствует, и по всем признакам оно урбанистично: «Густав Адольф, Kokneses prospekts с одиннадцатым трамваем, кофе, я, его пьющий, и этот текст. Как это может сойтись месте? Но это и есть point: надо, чтобы не сходились» [Левкин 2023, 170–171]. Снытко акцентирует, что парадоксальным образом такое сочетание элементов не образует целого, а формирует «невстречу» [Снытко 2016] – выражаясь словами Левкина «недолитературу», которая «делается вне всяких фикшнов-нонфикшнов; не занимаясь даже сущностями, ранее не зафиксированными речью; не сочиняя частные трактатики, даже и со сдвигом. Не помогут *трипы*, стопки отслоений, *ситуационные сборки*, даже моментальные *развороты* текста в любой *точке* <...> Все вот-вот может сложиться, но текст сложиться не должен, недостача и есть то, что следовало написать» [Левкин 2023, 171]. В этом фрагменте рефлексия процесса письма описана миметически, подобно движению по городу, точки («point») которого образуют схему для

выстраивания текста и одновременно содержат в себе сжатую схему истории: «В рамке “время, место, человек, что да как и после чего” (иными словами, в сюжетной литературе. – А.Е.) по факту отсутствует субъективность, она фиктивна, она не более, чем способ сложить сам этот пакет. Это как точка на географической карте: в нее же упаковано все то, что обнаружится при приближении к ней, при входе в точку. Улицы, площади, дома, заведения, жители, вывески, цветочки в окнах. Но и наоборот – увеличивающаяся точка города со всеми его подробностями получила определенность и смысл от того, что существует точкой на мелкомасштабной карте, которая всосала, упаковала в себя пошаговую топографию» [Левкин 2023, 153–154]. Такой нарративный механизм «сворачивания-разворачивания» не столько иллюстрируется городом, сколько проистекает из него и является когнитивной метафорой (Дж. Лакофф, М. Джонсон) топографического мышления автобиографического нарратора. Иными словами, топография – это язык для описания работы сознания, город как топографическая точка – это организатор сознания нарративного: «Самое наглядное тут города. Точка на карте, внутри которой множество того, что откроется в приближении. <...> Точки Гент (51°03'00" с.ш., 3°43'00" в.д.) или Вена (48°13'00" с.ш., 16°24'22" в.д.) разворачиваются из этих их цифр, накручивая на себя: а) твои представления о них, б) то, как ты там уже был, в) что попало теперь по дороге; становятся не предметом, не стабильным местом с координатами, а процессом разворачивания, развертывания точки. Их субъектность возникнет ровно в этом расширении (при входе) и сжатии (при удалении), она динамическая: *из точки выделяется неведомая субстанция, она-то городом и является*» [Левкин 2023, 162].

Если приведенный фрагмент можно назвать урбанистическим метанарративом, то другой фрагмент из этого текста имеет вид урбанистического дескриптива в классическом (В. Шмид) смысле этого термина: «Это кафе “Густав Адольф”, “Gustavs Adolfs” в Межапарке, Рига. Оно на одном из углов перекрестка, у которого шесть углов, неравных; один, точнее, два противоположные – острые, там домов нет, на одном из них треугольный сквер, на другом – лужайка за забором. На следующем углу аптека, еще на одном – отделение банка, на пятом углу продуктовый, ну и “Густав Адольф” на шестом. Кафе популярно в округе, у них своя выпечка, мягкая. <...> Дома здесь не более, чем трехэтажные; сосны, есть и клены. По основной улице, Kokneses prospekts, ходит трамвай 11-го маршрута, прочие помечены знаками “Жилая зона”. Названия: Visbijas и Stokholmas. Stokholmas за перекрестком будет Pēterupes» [Левкин 2023, 170]. Последовательное описание элементов города в художественной литературе (к которой Левкин себя не отнесил), предшествует введению действующих персонажей и завязке сюжета – в приведенном же фрагменте описание места не служит диегетическим целям, а само является сюжетом – нахождением рефлексировющего «я» в конкретной географической точке. То, что эта точка – часть городской среды, высвечивает статус последней как онтологической модели для письма Левкина.

В большой прозе это выражено на уровне сюжета – герой О. из романа «Мозгва» собирает свою идентичность через город: «Его духовная материя оказалась бесприютной. Значит, надо искать протез мозга, раз свой потерял. Вариантом могла быть только Москва: только город сохранил его связи» [Левкин 2005, 119]. О том, что пространство имеет свойство хранить и продуцировать коллективную память, писал еще Морис Хальбвакс и применял термин «пространственная память» («*mémoire spatiale*») [Halbwachs 1967]. В случае же Левкина можно говорить о том, что коллективные места хранят и продуцируют память личную, что особенно заметно в его романах-травелогах: так, в «Вене, операционной системе», книге, которую Левкин писал после двух посещений этого города в марте 2009 и апреле 2010, последние главы описывают поездки на конечные станции метро и автобиографичный путешественник ищет незнакомые места, не заполненные никакими воспоминаниями. Как отмечает Снытко, такой «поиск точек выхода» на конечных станциях метро, где заканчивается город и начинается пригород с полями и горами, маркирует границу «между культурным и природным пространствами»; в антропологическом же смысле речь идет о границе субъекта, сопоставленной с границами современного города, так что город «оказывается универсальной антропологической матрицей, вписываясь в которую субъект проясняет и уточняет свои границы и функции, по сути дела, заново формируя и формулируя идентичность» [Снытко 2015]. Если в «Мозгве» есть очерченная сюжетом связь между персонажем О., его жизнью и пространством Москвы, то в «Вене» персонаж автобиографичен и фокусируется не на сюжетной интриге персонажей, а на топографическом описании города и своих мыслей, возникающих от наблюдения за городскими деталями. Можно сказать, что в романе урбанистическая нарративность метафизическая [Neumann, Nünning 2014], направлена на сюжет, в путеводителе же урбанистическая нарративность скорее метанарративна, направлена на процесс наблюдения, предшествующий текстопорождению.

Для последнего текста Левкина «Уемнога такого темного ятоткажкья сммым темным», издание которого стало причиной создания сборника «Место без свойств», перечисление городов схожим образом играет не сюжетную, а когнитивную роль, о чем сообщает сам автобиографический нарратор: «город как формат не место даже и для жизни даже не тип, организатор сознания, не его, сознания, границы, а просто происходят где-то чувства, чувства» [Левкин 2023, 182]. Весь текст представляет собой метанарратив, начиная с названия, неправильность набора которого эксплицирует его недоделанность, и заканчивая установкой нарратора на фиксирование связи между ним, находящимся в больничной палате, и внешним миром – городом. Примечательно, что активизация процесса письма происходит через повтор пассажижей, рисующих образ абстрактного города: «Такой город, который только выгорающим, в догорающем виде быть только и может, только через исчезновение, всякие расстилающиеся фигуры, плоские, двоящиеся, какая-то частная форма укладывать вот такой-то угол там, вот примерно тут» [Левкин 2023, 183]; «Такой город,

который тут какой-то снаружи, не настроен на даже не смысл, а просто необходимость ему быть» [Левкин 2023, 183].

Сообщающиеся свойства такого города намекают на виртуальную природу города, нежели на его физический аналог, и высвечивают роль города как организующей текст метафоры, что характерно для прозы Левкина. Но далее нарратор сообщает, что на него, а точнее на его ментальные процессы, влияет медицинская процедура магнитно-резонансной томографии (МРТ): «Сбой уже накопился сильный. То есть, был бы репортаж, тогда б сильный, а если тут уже своя история, так и ничего – собственно, из репортажей и внешней жизни так получается другая. Ряды, наборы, шаблоны, – это уже влиял мрт, не упомянутый еще» [Левкин 2023, 184]. Сюжет с МРТ – автобиографичекый, о чем пишет также Кобрин в предисловии к сборнику. Сам текст рассказа начинается с описания больничной палаты, детали которой становятся точками входа в пространства памяти как из жизни, так из собственных текстов одновременно – в другие города: «Теперь Прага как точка, в которую всасывается разное, не знаю, от чего зависит»; «А, в этот раз карты: изгиб как на Мойке (Фонтанка, Михайловский замок)»; «Перескок, и это уже, похоже, Варшава: в центре карты видна метка Orlen, тут-то ничего такого, основные заправки в Польше, но чтобы в самом центре?» [Левкин 2023, 190–192]. Нарратор выявляет механизм инерции языка в том, как упоминания тех или иных городов автоматически ведут текст к наращению описания – урбанистические вербальные «упаковки» («Потому что это уже упаковка в слова чего-то, а не само это что-то. Ловушка, какая ловушка, так устроено. Все упаковки одинаковы, одновременны, равнопонятны» [Левкин 2023, 195–196]). Таким образом вскрывается нарративная интенция – зафиксировать то, что не имеет названия, но что возникает в момент взаимодействия субъекта и места без собственных им определений, которые далее припишутся языком и памятью: «еще немного и это пространство забудется, незаметно начнешь штамповать упаковку, она что угодно объяснит. А если начинаешь объяснять какое-то место, то тебя там уже почти нет <...> Свойства можно добавить по необходимости, а и место, само это место – без свойств» [Левкин 2023, 202].

Текст завершается описанием ощущений внутри аппарата МРТ, так что оказывается, что не города, но процедура МРТ становится организующей последний текст Левкина метафорой: «Предъявление чего-то, которое есть, но его не получается представить <...> А внутри мрт звуки, шум, как если небольшие крошки графита, вывалились из старых динамиков и бьются о стенки устройства. Выходят будто из тебя, на что-то накручиваясь вдоль резонанса – стараясь избегать слов, смысла и попыток его выявления» [Левкин 2023, 213]. Буквы смешиваются со звуками из аппарата МРТ, города сливаются с пространством вне стен палаты, топография места наслаивается на томографию мозга. Исходный метатекст расширяется за счет процедуры МРТ, описание которой эксплицирует нейрофизиологическую основу процессов, предшествующих письму. Этим наблюдением за текстом Левкина может быть проиллюстрировано заключение «От

хаоса к мозгу» из работы «Что такое философия» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, а именно тезис о том, что как «мозг становится субъектом» из хаоса нейронных процессов, так и философия, наука и искусство, будучи различными планами мышления, проистекают из общей для них неразделимой «не-мыслящей мысли» [Делёз, Гваттари 2009, 244, 253].

Несмотря на то, что подавляющее количество текстов Левкина содержат традиционные урбанистические описания, свойственные травелогам и путеводителям, уникальный стиль писателя состоит в том, что город выполняет роль дискурсивной метафоры (понимаемой как «ключевое обрамляющее устройство в рамках определенного дискурса в течение определенного периода времени» [Zinken, Hellsten, Nerlich 2008, 363]) и служит для метанарративной рефлексии. Выявленная в последнем тексте Левкина за счет метафоры МРТ интенция к постижению того, как концепт места формируется в сознании человека, может быть расширена за пределы текста: в социальном (Левкин был одним из создателей, главным редактором и постоянным автором интернет-издания о культуре и политике «Полит.Ру»), культурном (об отражении в прозе Левкина постструктурализма и деконструкции (на примере романа «Мозгва») см.: [Жиличева 2008]) и когнитивном (представленном, например, в работах М. Флудерник, Д. Хермана и др. «постклассических» нарратологов) измерениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Бодлер / пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.
2. Булкина И. Андрей Левкин: новые описания // Знамя. 2007. № 10. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=3405> (дата обращения: 03.03.2024).
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
4. Еременко А.А. Городской очерк как текст урбанистической нарративности // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 368–383.
5. Жиличева Г.А. Партизаны в городе. Семиотическая «одержимость» в романе А. Левкина «Мозгва» // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов / под ред. И.Е. Ложилова. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2008. С. 302–309.
6. Замятин Д.Н. Постгород: пространство и онтологические модели воображения // Полис. Политические исследования. 2018. № 3. С. 147–165.
7. Кобрин К. У приоткрытой двери // Левкин А. Место без свойств. СПб.: Jaromír Hladík press, 2023. С. 3–6.
8. Корчагин К. Города для игры в города. Опыты «другого» травелога // Октябрь. 2013. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2013/3/goroda-dlya-igry-v-goroda.html> (дата обращения: 03.03.2024).

9. Левкин А. Культурный слой // Счастьеловка. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 19–21.
10. Левкин А. Место без свойств. СПб.: Jaromír Hladík press, 2023. 216 с.
11. Левкин А. Мозгва. М.: ОГИ, 2005. 176 с.
12. Снытко С. В точке неустрахи (Рец. на кн.: Левкин А. Битый пиксель. М., 2016) // Новое литературное обозрение. 2016. № 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12080/ (дата обращения: 05.03.2024).
13. Снытко С. Субъект и жанр в «поэтике ущерба» (О «романах» Андрея Левкина) // Новое литературное обозрение. 2015. № 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/134_nlo_4_2015/article/11548/ (дата обращения: 05.03.2024).
14. Abbott H. Porter. Narrativity // The Living Handbook of Narratology. Hamburg: Hamburg University, 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> (дата обращения: 02.03.2024).
15. Halbwachs M. La mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 204 p.
16. Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction // The Living Handbook of Narratology. Hamburg: Hamburg University, 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (дата обращения: 03.03.2024).
17. Post(non)fiction. URL: <https://postnonfiction.org/> (дата обращения: 04.03.2024).
18. Soja E.W. Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Oxford (UK): Blackwell Published Ltd, 2000. 462 p.
19. Zinken J., Hellsten I., Nerlich B. Discourse metaphors // Body, Language and Mind / ed. by R.M. Frank, R. Dirven, T. Ziemke, E. Bernárdez. Vol. 2: Sociocultural Situatedness. Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 2008. P. 363–386.

REFERENCIAS (Articles from Scientific Journals)

1. Bulkina I. Andrey Levkin: novyye opisaniya [Andrei Levkin: New Descriptions]. *Znamya*, 2007, no. 10. Available at: <https://znamlit.ru/publication.php?id=3405> (accessed 03.03.2024). (In Russian).
2. Eremenko A.A. Gorodskoy ocherk kak tekst urbanisticheskoy narrativnosti [Urban Literary Sketch as a Text of Urban Narrativity]. *Kritika i semiotika*, 2023, no. 1, pp. 368–383. (In Russian).
3. Korchagin K. Goroda dlya igry v goroda. Opyty “drugogo” traveloga [Cities for Playing Cities. Experiences of the “Other” Travelologist]. *Oktjabr'*, 2013, no 3. Available at: <https://magazines.gorky.media/october/2013/3/goroda-dlya-igry-v-goroda.html> (accessed 03.03.2024). (In Russian).
4. Snytko S. Sub'yekt i zhanr v “poetike ushcherba” (O “romanakh” Andreyeva Levkina) [Subject and Genre in the “Poetics of Damage” (On the “Novels” of Andrei Levkin)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2015, no. 4. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/134_nlo_4_2015/article/11548/ (accessed 05.03.2024). (In Russian).

5. Snytko S. V tochke nevestrechi (Rets. na kn.: Levkin A. “Bitiy piksel”. M., 2016) [At the Point of Non-meeting (Review of the Book: Levkin A. Broken Pixel. Moscow, 2016)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2016, no. 4. Available at: https://www.nlo-books.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12080/ (accessed 05.03.2024). (In Russian).

6. Zamyatin D.N. Postgorod: prostranstvo i ontologicheskiye modeli voobrazheniya [Post-City: Space and Ontological Models of Imagination]. *Polis. Politicheskiye issledovaniya*, 2018, no. 3, pp. 147–165. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Abbott H. Porter. Narrativity. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University Publ., 2014. Available at: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> (accessed 02.03.2024). (In English).

8. Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University Publ., 2014. Available at: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (accessed 03.03.2024). (In English).

9. Zhilicheva G.A. Partizany v gorode. Semioticheskaya “oderzhimost” v romane A. Levkina “Mozgva” [Partisans in the City. Semiotic “Obsession” in A. Levkin’s Novel “Mozgva”]. *Interpretatsiya i avangard: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Interpretation and Avant-garde: Inter-University Collection of Scientific Works]. Novosibirsk, Novosibirsk Pedagogical State University Publ., 2008, pp. 302–309. (In Russian).

10. Zinken J., Hellsten I., Nerlich B. Discourse metaphors. Frank R.M., Dirven R., Ziemke T., Bernárdez E. (eds.). *Body, Language and Mind. Vol. 2 : Sociocultural Situatedness*. Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 2008. P. 363–386. (In English).

(Monographs)

11. Benjamin W. *Bodler* [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. 224 p. (In Russian).

12. Deleuze J., Guattari F. *Chto takoye filosofiya?* [What is Philosophy?]. Moscow, Akademicheskii Proyekt Publ., 2009. 261 p. (In Russian).

13. Halbwachs M. *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967. 204 p. (In French).

14. Soja E.W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell Published Ltd., 2000. 462 p. (In English).

Еременко Алёна Алексеевна,

Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики. Научные интересы: нарратология, урбанистика, теория литературы, литература новейшего времени, экокритика.

E-mail: alenamonet969@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3362-8692

Alena A. Eremenko,

Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student in the Department of Theoretical and Historical Poetics. Research interests: narratology, urban studies, theory of literature, modern and contemporary literature, ecocriticism.

E-mail: alenamonet969@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3362-8692

Н.М. Долгорукова, М.С. Ефимова (Москва)

ПАРОДИЙНЫЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ТРУБАДУРОВ КОНЦА XII–XIII ВВ.*

Аннотация

В данной статье рассматриваются пародийные тексты трубадуров-анонимов XII–XIII вв., в которых деконструируются традиционные представления о «*fîn'amor*» – «совершенной любви», воспеваемой трубадурами. В центре внимания оказываются анонимные пародийные коблы «*A vos volgra metre lo veit que'm pent*» (пародия на фрагмент кансоны Фолькета Марсельского) и «*Dieus vos sal, dels petz sobeirana*», а также анонимная пасторела «*La Porqueira*». В качестве методологической основы используется концепция пародии, предложенная М.М. Бахтиным. Авторы анализируют значение пародийных текстов и приходят к выводу о том, что ценности концепции «*fîn'amor*», которую поэты ниспровергают в этих текстах, не лишаются своей значимости, а, напротив, обретают новые смыслы в процессе пародирования. Таким образом, анонимные авторы выстраивают пародийный «мир наоборот» со своей собственной иерархией, отсылающей к «куртуазному универсуму» таких известных трубадуров, как Гильем IX Аквитанский, Фолькет Марсельский, Бернарт де Вентадорн. Если в куртуазной лирике воспевается сдержанность и мера («*mezuga*») в любви, преклонение влюбленного перед совершенным образом донны, ее красота и сдержанное поведение, а также используется множество эвфемизмов, призванных завуалировать эротическое желание влюбленного, то в пародийной лирике образ донны приобретает скатологические черты, желания влюбленного высказываются откровенно и даже грубо, а образы любовного служения низводятся до взаимодействия половых органов влюбленных. Однако статус донны-возлюбленной не снижается, а, напротив, возвышается в новой пародийной системе ценностей, на вершине которой

* Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22–00–067 «Корпус латинских и романских средневековых пародийных текстов в свете теории М.М. Бахтина») в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2023 г.

торжествует «материальный низ». Таким образом, делается вывод о возвышающем смысле пародии, которая лишь на первый взгляд опровергает, а при более глубоком рассмотрении утверждает ценности магистральной традиции, на которую направлена.

Ключевые слова

Трубадуры; пародия; fin'amor; М.М. Бахтин.

N.M. Dolgorukova, M.S. Efimova (Moscow)

PARODY IN THE LYRICS OF THE TROUBADOURS OF THE LATE 12TH–13TH CENTURIES**

Abstract

This article examines the parody texts of anonymous troubadours of the 12th–13th centuries, in which traditional ideas about “fin'amor” – “perfect love” glorified by most troubadours – are deconstructed. The concept of interpretation of parody proposed by M.M. Bakhtin is used as a methodological basis. The texts under examination are anonymous coblas “A vos volgra metre lo veit que'm pent” (a parody on the fragment of one of the Folquet de Marselha's cancos) and “Dieus vos sal, dels petz sobeirana”, as well as an anonymous pastorela “La Porqueira”. With the help of such a complex view of parody, the authors analyze these parody texts in relation to the main tradition of the troubadours' lyric. They examine how the values of the “fin'amor” concept, despite being deconstructed in these texts, are not deprived of their significance, but, on the contrary, receive additional confirmation through parody. The anonymous authors of these works create a parodic “monde à l'envers” (a Bakhtin's term) with its own hierarchy, referring to the principles of constructing the “courtly system” itself in the main tradition represented by such significant authors as Guilhem de Peitieu, Folquet de Marselha, Bernard de Ventadorn and many others. Courtly lyric glorifies self-restraint and measure (“mezura”) in love, the lover's admiration for the perfect image of the beloved lady, her exceptional beauty and restrained behavior, and uses various euphemisms designed to veil the erotic desire of a lover. In parody lyrics, on the contrary, the image of a lady acquires scatological features, the desire of a lover is expressed frankly and even rudely, and the images of love-service are reduced to the simple interactions of the lovers' genitals. Despite this, the status of the beloved lady does not decrease, but, on the contrary, it reaches the highest level in a new parody system of values, where the “material bottom” (a Bakhtin's term) triumphs. Therefore,

**The publication was prepared during the research (No. 22–00–067 “Corpus of Latin and Roman medieval parody texts in the light of M.M. Bakhtin's theory”) within the Program “Research Foundation of the National Research University Higher School of Economics (HSE)” in 2023.

a conclusion is made about the elevating meaning of parody that only at first glance mocks the main tradition. Upon deeper examination, it affirms its values.

Key words

Troubadours; parody; *fin'amor*; M.M. Bakhtin.

Пародийные мотивы в песнях трубадуров появляются практически одновременно с расцветом самой традиции [Вес 1984, 7–8; Léglu 2000, 1] в XII в., хотя наибольшее количество пародийных текстов приходится на XIII в. – время бурного, хотя и весьма неравномерного развития этой лирической традиции в разных регионах юга Франции и Италии [Cabré 1999, 130].

Проблема пародии в контексте средневековой словесности в настоящее время далека от разрешения [Жеу 2010, 15–35]. Тексты трубадуров переполнены формулами, традиционными топосами, общими местами. Различить диалог, в том числе полемический, по-своему деконструирующий традицию или просто размышляющий над ней, и пародирование не всегда оказывается простой задачей. В традиции куртуазной лирики даже наличие скатологической образности как таковой не может считаться достаточным основанием для определения текста в качестве пародийного, поскольку, например, в таком жанре, как *тенсона*, непристойные темы вполне естественно могут быть интегрированы в традиционный дискурс, а в *кансоне* трубадур способен далеко заходить в развитии эротической образности и использовать достаточно грубую лексику (так, к примеру, в кансоне РС 70.15 (обозначение текстов корпуса дается по индексу, представленному в указателе А. Пилле и Г. Карстенса [Pillet, Carstens 1933]) «Chantars no pot gaire valer», «Пение ничего не стоит...» Бернарт де Вентадорн называет некоторых дам словом «*merchadandas*», «продажные женщины»).

В данной статье нас будут интересовать прежде всего пародии на конкретные тексты и произведения, в которых однозначно «переворачивается», обесцениваются или переоцениваются традиционные для лирики трубадуров топосы (в русскоязычной историографии эти тексты были кратко рассмотрены в статье П.Ю. Шамаро [Шамаро 2010]). Поскольку речь пойдет о текстах с «карнавальной» образностью и содержанием, где активно будет конструироваться мир «наоборот» со своими собственными ценностями и иерархией, в качестве методологической основы нам хотелось бы руководствоваться концепцией пародии, сформулированной М.М. Бахтиным. В понимании Бахтина пародия в Средние века и раннее Новое время, «отрицая, <...> одновременно возрождает и обновляет» [Бахтин 1990, 16]. Сам Бахтин в своем труде не раз обращается к средневековой пародийной литературе на народных языках, травестирующей ценности феодального общества (к таким ценностям можно отнести в том числе и представление о «*fin'amor*»), и рассматривает ее как одно из отражений традиции «карнавального смеха» [Бахтин 1990: 20–21]. Тексты, рассматриваемые в данной статье, Бахтин едва ли мог знать, но, на наш взгляд, они с легкостью встраиваются в сформулированную им концепцию.

Рукописная традиция подтверждает тот факт, что произведения, принадлежащие к двум, казалось бы, противоположным линиям, могли восприниматься в едином контексте. Если текст создавался в качестве пародии на конкретное произведение, то он зачастую помещался сразу же после этого произведения, без какого-либо особого выделения (см., например, анонимную коблу «Dieus vos sal, de pretz sobeirana» и пародию на нее в R71sup. (MS G) Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Fol. 129v [R71sup, 129v]). Это в свою очередь возвращает нас к критике историографической традиции, которая привыкла рассматривать «магистральную» и «пародийную» линии как текст и контртекст [Вес 1984, 8].

Существует также противоположная точка зрения, согласно которой пародирование – и даже самопародирование – было неотъемлемой частью не только создаваемого трубадурами, но и воспроизводимого исполнителями-жонглерами текста. К этой точке зрения близка Л. Кендрик [Kendrick 1988, 171–175, 184–185].

Для дальнейшего рассуждения нам хотелось бы, учитывая всю условность этих понятий, определить особенности магистральной и пародийной линий в лирике трубадуров.

Итак, для линии магистральной, к которой принадлежит большинство текстов корпуса, характерно воспевание «*fin'amor*» – «совершенной» любви к донне, сосредоточенность на любовном желании и его чувственном отображении, возвышение и усиление описываемого любовного чувства через использование языка сакрального, умеренное и сдержанное описание эротической составляющей любви [Lazar 1995, 72–101]. В свою очередь, пародийная традиция, как правило, деконструирует возвышенный тон магистральной линии и низводит описание желания до откровенно порнографических подробностей, посредством метонимического переноса: влюбленный и донна заменяются их половыми (или иными) органами. Так, «телесный низ» во всех его проявлениях выводится на первый план.

В свою очередь, необходимо уточнить, что пародийные тексты внутри этой традиции в целом можно разделить на две категории: первая представляет собой тексты, написанные в качестве пародии на конкретный существующий текст; вторая же представляет пародию менее очевидную: такие тексты полемизируют с общепринятыми в традиции представлениями о «*fin'amor*», иронизируют над ее стереотипами, жанровыми условностями и т.д. К этой же категории можно отнести тексты, пародирующие не конкретные произведения, а стиль или метрику и тип рифмовки определенных текстов (так называемые контрафакты).

Одним из наиболее известных пародийных текстов трубадуров является кобла кон. XII – нач. XIII в., пародирующая одну из строф кансоны Фолькета Марсельского PC 155.1 «Amors, merce: no mueira tan soven», «Любовь, сжался, чтобы я не погибал так часто...».

<p>A vos vòlgra mostrar lo mal qu'ieu sent Et als autres celar et escondire; Qu'anc no'us pues dir mon còr celadament; Donc, s'ieu no'm sai cobrir, qui m'èr cubrire? Ni qui m'èr fis, s'ieu eis mi sui traïre? Qui si non sap celar non es razós Que'l celon cil a cui non es nuls pros.</p>	<p>A vos vòlgra metre lo veit que'm pent E mos colhons desobre'l cul assire; Eu non o dic mais per ferir sovent, Car en fotre ai mes tot mon albire, Que'l veit chanta, quant el ve lo con rire, E per paor que no'i venga'l gelós, Li met mon veit e retenc los colhós [Век 1984, 170–171].</p>
<p>Вам я хочу показать горе, ко- торое переживаю, А от других спрятать его и сокрыть, Ибо никогда я не мог втайне высказать вам то, что лежит у меня на сердце, Что ж; если я не умею скрывать- ся, то кто меня скроет? И кто будет мне предан, если я сам себе предатель? Если кто-то не может скрывать- ся сам, то нечего и ожидать, Что кто-то другой его скроет, не имея с этого никакой выгоды?</p>	<p>В вас я хочу вложить свой член, ко- торый висит у меня [между ног] И усадить яички над вашей задницей, Я говорю это только для того, что- бы больше раз овладеть вами, Ибо все мои мысли – о совокуплении, И член поет, когда видит сме- ющееся влагалище, Но в страхе, как бы не вошел сюда ревнивец, Я вгоняю туда член и сна- ружи оставляю яйца.</p>

В анонимной пародийной кобле, созданной на основе этого текста, сосредоточенность на сокрытии любовного желания сменяется резким переходом к описанию физиологических подробностей процесса соития. В этом пародийном мире «à l'envers» поэтическое вдохновение сравнивается с физиологической составляющей сексуального возбуждения, в противоположность традиционным для лирики трубадуров обоснованиям поэтического дара. Лирический герой думает не о «surplus» [Долгорукова, Любавина 2022, 70–87], а об откровенном «fotre», «совокупление». Таким образом аноним развенчивает воспеваемое в лирике трубадуров желание, называя прямо и безыскусно его объект, который как правило скрывается за эвфемизмом.

С формальной точки зрения пародия повторяет рифмовку оригинальной строфы и ее начало («a vos volgra», «вам я хочу»). Содержащийся в первом стихе намек на импотенцию лирического героя в очередной раз сводит на нет возвышенный тон высокой любовной лирики. Пародийный текст становится своего рода дублетом оригинального, несущего в себе традиционные для лирики трубадуров черты.

Возникает вопрос, почему именно этот текст стал объектом для пародии. Фолькет Марсельский был достаточно известным трубадуром, его песни пользовались большой популярностью. В художественном плане они в значительной степени следуют принятым традициям, однако Фолькет заинтересован не столько в самой «fin'amor», сколько в риторической составляющей творчества, что позволило некоторым авторам назвать его стиль близким схоластике [Schulman 2001, 14–15]. В его произведениях также практически полностью отсутствует телесность, лирический герой сосредоточен исключительно на рациональном и эмоциональном

переживании своих чувств. В каком-то смысле эти тексты вполне могут служить стилистическим образцом, в котором сосредоточены все черты, типичные для традиции, и, следовательно, быть весьма удобными для пародирования. Также известно, что Фолькет Марсельский в связи с событиями Альбигийского крестового похода и борьбой с ересями на территории Окситании стал ревностным католиком и получил сан Тулузского архиепископа. Робер де Сорбон описывает сцену, из которой становится ясно, что, даже когда Фолькет стал архиепископом, его песни по-прежнему продолжали исполняться: всякий раз, когда Фолькет слышал их, он обрекал себя на добровольный пост в знак раскаяния за прошлое [Schulman 2001, 36]. Мы не знаем точной датировки пародийного текста, но, если он был написан после того, как Фолькет принял архиепископскую митру, то пародия получает дополнительное значение.

Помимо откровенно порнографических образов пародийные тексты могут концентрироваться на других аспектах телесного низа, например, частой темой здесь становится испускание газов. Данный мотив в пародийном дискурсе фигурирует в связи с именем одного из наиболее известных трубадуров – Бернарда де Вентадора. Его имя не раз становилось объектом насмешек из-за ассоциации с «испусканием ветров»: существует кобла, пародирующая текст этого трубадура, который начинается со слов «Can la freid' aura venta», «Когда веет свежий воздух...» [Bec 1984, 173–175]. Анонимный пародист, опираясь на искажение этой строки и насмешку над автором, начинает свой текст со слов «Quan lo petz del cul venta», «Когда из задницы исходят ветра...», в дальнейшем развивая данный сюжет в безудержном духе карнавальнoй вакханалии.

Эта тема также становится центральной в другой анонимной пародии, которая была написана на основе коблы неизвестного автора:

<p>Dieus vos sal, de pretz sobeirana, E vos don gaug e vos lais estar sana E mi lais far tan de vostre plazer Que'm tengatz car segon lo mieu voler. Aissi'm podetz del cor guizardon rendre E, s'anc fis tort, ben me'l podetz car vendre.</p>	<p>Dieus vos sal, dels petz sobeirana, E vos don far dui tals sobre setmana Qu'audan tuit cil que vos vendrán vezer; E quan vendrà lo sendeman al ser, Ve'n posca un tal pel còrs aval descendre Que'us faça'l cul e sarrar e 'scoissendre [Bec 1984, 165–166].</p>
<p>Пускай хранит вас Господь <привет- ствуя вас>, владычица достоинства, И подаст вам радость и здоровье И позволит мне так поступать, согласно с вашей волей, Чтобы вы любили меня соглас- но величине моего желания. Так вы сможете преподнести мне достойное вознаграждение И, если я когда-либо было к вам несправед- лив, заставить меня дорого заплатить за это.</p>	<p>Пускай хранит вас Го- сподь, владычица газов, И позволит вам извергнуть их дважды за неделю, Чтобы их услышали все, кто придет вас увидеть; И когда наступит завтрашний вечер, Пусть Он позволит вам так извергнуть газы, Чтобы ваша задница сжалась и разорвалась.</p>

Пародия начинается с игры слов, построенной на созвучии характерного для лирики трубадуров термина «*pretz*», «достоинство» и «*petz*», «испускание газов», повторяется начало первых двух строк, и в дальнейшем от оригинала остается только избранный тип рифмовки. В оригинальном тексте ведущим мотивом становится всецелое подчинение и самоуничижение влюбленного по отношению к донне. Автор пародийного текста не разрушает эту основу, но желает, чтобы донне была дарована способность совершать чудеса в газоиспускании. Накопление газов становится аллегорией непомерной гордыни, тогда как их извержение – проявлением высокомерия [Levton 2011, 77], и сосуд, переполненный спесью, неизбежно должен лопнуть.

В этих текстах статус донны, несмотря на обесценивание «*fin'amor*» не снижается, скорее мы просто оказываемся в другой, «карнавальной» системе ценностей, на вершине которой торжествует материальный низ. Исследователями зачастую высказывается мнение, согласно которому низведение женщины до ее половых органов или других акцентированно телесных составляющих свидетельствует о той мизогинии, которая в культуре всегда соседствует с возвышением женщины [Вес 1984, 15], являясь в определенном смысле обратной стороной этого процесса. Однако такие выводы не кажутся нам релевантными в контексте средневековых пародийных произведений, где половые органы – часть материальной стихии, карнавального «мира наоборот», по Бахтину.

Помимо однозначно пародийных текстов, мы встречаем также произведения, не имеющие конкретных текстов-референтов, но в историографической традиции рассматриваемые как имеющие пародийное содержание. Прежде всего это касается уже упомянутого так называемого «контртекста», то есть произведений, которые содержат деконструирующую обычную для традиции систему образов. В пародийном ключе исследователи рассматривают тексты, относящиеся к так называемой «*l'affaire Cornilh*» (произведения Арнаута Даниэля, Раймона де Дюрфорта и Трука Малека РС 29.15, РС 447.1 и др.), где три трубадура спорят о том, допустимо ли влюбленному выполнять требования своей донны, если она просит улажить ее не вполне «традиционным» образом. Несмотря на специфичность обсуждаемого вопроса и обилие физиологических подробностей в рассуждениях участников спора, они остаются в рамках дискурса, традиционного для трубадуров, и данные тексты вкупе представляют собой подобие жанра «*tenso*» или «*partimen*», в которых зачастую в качестве предметов спора выступали достаточно пикантные вопросы (см. список тем в критическом издании тенсо и партименов Р. Харви, Л.М. Патерсон и А. Радэлли [The Troubadour Tensos... 2010, XXXII–XXXIX]).

Гораздо более серьезную полемику с традицией представляет другой анонимный текст – пасторела XIII в. «*La Roqueiga*», «Свинарка». Пасторела – весьма необычный и не всегда вписывающийся в традицию куртуазной лирики жанр (можно даже сказать, что этот жанр возник как своего рода инверсия куртуазной песни [Monson 1999, 203]).

Пасторела «*Roqueiga*» выделяется среди прочих пасторел не только обилием физиологических подробностей и смелостью сюжетной

составляющей, но и разительным контрастом между авторской речью и авторскими же описаниями происходящего. Так, видя свинарку, лирический герой оказывается поражен уродством ее тела.

Et hac son cor fer e lag,
escur e negre cum pegua;
grossa fo coma tonela,
et hac cascuna mamela
tan gran que semblet Engleza [Troubadours].

Ее тело было уродливым и отвратительным,
Смуглым и черным, точно смола;
Она была толста, как бочка,
И каждая из ее грудей
Была столь велика, что эта женщина
казалась англичанкой.

Помимо уродства, свинарка также оказывается грязна и разговаривает грубо, чем подтверждает свое низкое происхождение. Она во всем противоположна куртуазному идеалу кансоны [Levton 2011, 74] и представляет из себя своего рода «анти-донну».

Однако, обращаясь к свинарке, герой следует всем правилам так называемого высокого регистра, будто обращается к знатной донне, и перечисляет все качества, противоположные ее собственным, как бы дополнительно подчеркивая, что ее образ – это образ донны наоборот.

Na corteza,
bela res e gent apreza,
digatz me si n'etz priucela [Troubadours].

Куртуазная госпожа,
Красавица, хорошо воспитанная,
Скажите, не девственница ли вы?

Вопрос о девственности также разрушает горизонт ожидания: читатель, привыкший к образам прекрасных дев из лирики и рыцарского романа и к образам прекрасных дев-мучениц из житийных текстов, сомневается в искренности положительного ответа героини.

В своих речах автор по-прежнему следует за регистром высокой лирики, описывая, в подражание классическим трубадурам, горе, которое его снедает, и свое желание получить от «донны» ответ.

Toza, fi-m ieu, plazentiera,
per vos hai trag gran afan,
per que-us prec que voluntiera
me digatz so que-us deman [Troubadours].

«Милая девчужка», говорю я,
«Из-за вас я претерпеваю великое горе,
Оттого и прошу вас, чтобы по своей воле
Вы ответили на мой вопрос».

Свинарка отвечает ему, что она девственница, однако лирический герой напоминает ей о связи с другим пастухом. Вот как выглядит диалог свинарки и лирического героя об этой любви:

“Porquiera, segon semblan,
vos l'amatz d'amor entiera?”
“O, yeu, mais que porcz aglan,
ni cauls trueja porceliera!” [Troubadours].

«Свинарка, как кажется мне,
Вы любите его совершенной любовью?»
«О да, больше, чем свиньи любят каштаны
И родившая свиноматка – капусту!»

«*Entiera*» – один из наиболее распространенных в лирике трубадуров эпитетов для любви, он синонимичен знаменитому «*fina*» и служит для описания «совершенной» любви трубадура к его донне. Здесь же все оказывается наоборот: мало того, что этим словом описывается любовь свинарки и пастуха, но и сама свинарка по-своему раскрывает содержание этого эпитета, привлекая актуальные для нее сравнения со свиньями и желудями.

Заканчивается пасторела в определенном роде нравоучительно: обнаружив, что свинарка вовсе не девственница, лирический герой предлагает взять ее сзади, что в контексте средневековой сексуальной морали представляло акт содомии. На это свинарка отвечает уверенным отказом и уходит, но по дороге спотыкается и падает так, что оказывается задом кверху. Лирический герой видит в этом знак, что свинарка уже не раз совершала то, чего он от нее требует, и теряет к ней интерес.

В финальной посылке – *торнаде* – этой пасторелы мы находим послание – возможно, пародийное – к благородной даме, которое, по всей видимости, призвано контрастировать с содержанием всего произведения.

Flors Humils, no si deslassa
de vos purtatz ni belesa,
e quar etz flors de nobleza,
me dicta l' cog e m martela
qu'es fols qui de vos s'apela [Troubadours].

Цветок смирения, да пребудет с вами
Ваша чистота и красота,
И поскольку вы цветок благородства,
Мое сердце говорит мне и повторяет,
Что безумен тот, кто обвиняет вас.

Сравнение с цветком, подчеркивание чистоты и скромности родственны мариологической метафорике, таким образом автор, кажется, привлекает дополнительное измерение для контраста с образом героини пасторелы – измерение сакрального. Особенно едко звучат пародийные ноты в этой торнаде, если мы предположим, что она также обращена к героине пасторелы.

Пародийные тексты, которые мы рассмотрели в этом небольшом обзоре, показывают, каким образом переворачивание традиционных для лирики трубадуров топосов в духе гротескного реализма и надделение их новыми, «карнавальными» смыслами позволяют посмотреть на «*fin' amor*» с альтернативной точки зрения и увидеть, что авторы этих текстов не столько обесценивают традиционное для трубадуров понимание любви, сколько выстраивают альтернативную иерархию «à l'envers».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. Долгорукова Н.М., Любавина А.А. Семантика и коннотации слова “surplus” во французской и провансальской литературах XII в. // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 1. С. 70–87.
3. Шамаро П.Ю. Эротика в произведениях трубадуров // *Средние века*. Вып. 71(3–4). М.: Наука, 2010. С. 309–330.
4. Вес Р. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au moyen âge*. Paris: Stock, 1984. 256 p.
5. Cabré M. *Italian and Catalan troubadours // The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 127–140.
6. Jeay M. “Car tot est dit”: parodie, pastiche, plagiat? Comment faire oeuvre nouvelle au Moyen Âge // *Études françaises*. 2010. № 46(3). P. 15–35.
7. Kendrick L. *The Game of Love: Troubadour Wordplay*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1988. XIV, 237 p.
8. Lazar M. *Fin’amor // A Handbook of the Troubadours / ed. by F.R.P. Akehurst, Judith M. Davis*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1995. P. 61–101.
9. Léglu C. *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford: Routledge, 2000. 160 p.
10. Levron P. *Mélancolie et scatologie: de l’humeur noire aux vents et aux excréments // Questes. Revue pluridisciplinaire d’études médiévales*. 2011. № 21. P. 72–88.
11. Monson D.A. *The troubadours at play: irony, parody and burlesque // The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 197–211.
12. Pillet A., Carstens H. *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Niemeyer, 1933. 518 S.
13. R71sup. (MS G) Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana. 143 fol.
14. Schulman N.M. *Where Troubadours were Bishops: The Occitania of Folc of Marseille (1150–1231)*. New York; London: Routledge, 2001. 354 p.
15. *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition / ed. by R. Harvey, L. Paterson, A. Radaelli*. Vol. 1. Woodbridge: D.S. Brewer, 2010. XLV, 412 p.
16. *Troubadours // The Democratic Republic of Poetry*. URL: <http://trobar.org/troubadours/> (дата обращения: 21.09.2023).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dolgorukova N.M., Lyubavina A.A. Semantika i konnotatsii slova “surplus” vo frantsuzskoy i provansal’skoy literaturakh XII v. [Semantic and Connotations of the Word “Surplus” in French and Provençal Literature of the 12th Century]. *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 1, pp. 70–87. (In Russian).
2. Jeay M. “Car tot est dit”: parodie, pastiche, plagiat? Comment faire oeuvre nouvelle au Moyen Âge. *Études françaises*, 2010, no. 46(3), pp. 15–35. (In French).
3. Levron P. Mélancolie et scatologie: de l’humeur noire aux vents et aux excréments. *Questes. Revue pluridisciplinaire d’études médiévales*, 2011, no. 21, pp. 72–88. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Cabré M. Italian and Catalan troubadours. *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 127–140. (In English).

5. Lazar M. Fin'amor. Akehurst F.R.P., Davis Ju.M. (eds.). *A Handbook of the Troubadours*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, pp. 61–101. (In English).

6. Monson D.A. The troubadours at play: irony, parody and burlesque. *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 197–211. (In English).

7. Shamara P.Yu. Erotika v proizvedeniyakh trubadurov [The Erotics in the Troubadours' Poetry]. *Sredniye veka*. Vol. 71(3–4). Moscow, Nauka Publ., 2010, pp. 309–330. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Rabelais and His World]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian).

9. Bec P. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au moyen âge*. Paris: Stock, 1984. 256 p. (In French).

10. Kendrick L. *The Game of Love: Troubadour Wordplay*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988. XIV, 237 p. (In English).

11. Léglu C. *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford, Routledge, 2000. 160 p. (In English).

12. Pillet A., Carstens H. *Bibliographie der Troubadours*. Halle, Niemeyer, 1933. 518 p. (In German).

13. Schulman N.M. *Where Troubadours were Bishops: The Occitania of Folc of Marseille (1150–1231)*. New York, London, Routledge, 2001. 354 p. (In English).

Долгорукова Наталья Михайловна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва).

Кандидат филологических наук, PhD, доцент Школы филологических наук. Научные интересы: средневековая словесность, Мария Французская, М.М. Бахтин, пародия, куртуазная любовь.

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5553-0581

Ефимова Мария Сергеевна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Аспирант Отдела классических литератур. Научные интересы: средневековая словесность, лирика трубадуров.

E-mail: masha4532@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9429-3710

Natalia M. Dolgorukova,

HSE University (Moscow).

Candidate of Philology, PhD, Associate Professor of the School of Philological Sciences. Research interests: medieval literature, Maria of France, M.M. Bakhtin, parody, courtly love.

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5553-0581

Maria S. Efimova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Postgraduate student at the Department of Classical Literatures.

Research interests: medieval literature, troubadour lyrics.

E-mail: masha4532@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9429-3710

З.Р. Зиннатуллина (Казань)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАВМЫ В «ТРИЛОГИИ БОЛЬШОГО ДОМА» УИЛЬЯМА ТРЕВОРА

Аннотация

Уильям Тревор (*William Trevor*) – англо-ирландский писатель, который в своих произведениях рассматривает «ирландский вопрос» с точки зрения так называемого класса англо-ирландского господства (*Anglo-Irish Ascendancy*). К этой группе населения Ирландии относят английские семьи, которые были переселены на остров еще в XVII в., сохранили свои религию, традиции и до начала XX в. продолжали жить обособленно от ирландских жителей острова. Наиболее ярко этот вопрос в творчестве Уильяма Тревоора представлен в так называемой «Трилогии Большого Дома» (*Big House Trilogy*). Данная трилогия включает в себя следующие романы: «Пасынки судьбы» (*Fools of Fortune*, 1983), «Тишина в саду» (*The Silence in the Garden*, 1988), «История Люси Голт» (*The Story of Lucy Gault*, 2002). Все три произведения относятся к жанру романа Большого Дома (*Big House Novel*) и посвящены травмирующей истории англо-ирландских отношений. Действие произведений происходит в уединенной усадьбе, где проживают английские семьи в окружении католического среднего класса. Историческим фоном во всех произведениях становится Первая мировая война, которая хотя и не является источником травмы, но привносит мотив насилия, связанный с локальным противостоянием. В каждом из трех романов происходит событие-катастрофа, которая становится отправной точкой для дальнейшего развития сюжета и является источником травмы персонажей. Герои как бы застревают в моменте катастрофы, постоянно переживая ее в своем сознании, отказываясь от будущего и обрекая себя на одиночество. «Застревания» в трилогии представлены, в первую очередь, через замкнутое пространство усадеб, а также через мотив повторения. Только героине последнего романа Люси Голт удастся преодолеть травму, покидая свой дом, отказываясь от мести и прощая виновника своего одиночества.

Ключевые слова

Англо-ирландская литература; Ирландия; национальная идентичность; травма; Уильям Тревор.

REPRESENTATION OF TRAUMA
IN WILLIAM TREVOR'S *BIG HOUSE TRILOGY*

Abstract

William Trevor is an Anglo-Irish writer, who throws light upon the “Irish question” in terms of the so-called Anglo-Irish Ascendancy class in his novels. Anglo-Irish Ascendancy class is English families who were resettled on the island in the 17th century. They retained their religion and traditions, and until the beginning of the 20th century they continued to live separately from the Irish inhabitants of the Ireland. This issue is most clearly presented in William Trevor's *Big House Trilogy*. The trilogy includes following novels: *Fools of Fortune* (1983), *The Silence in the Garden* (1988), *The Story of Lucy Gault* (2002). All three works belong to Big House novel genre and are dedicated to the traumatic history of Anglo-Irish relations. The novels take place on a secluded estate where English families live surrounded by the Catholic middle class. The historical background is the First World War. It is not a source of trauma, but introduces a motive of violence associated with local confrontation. a catastrophic event, which happened in each novel, starts further development of the plot and becomes a source of trauma for the characters. The characters seem to be stuck in the moment of the catastrophe, constantly experiencing it in their minds, abandoning the future and dooming themselves to loneliness. “Stuckness” in the trilogy is presented primarily through the enclosed space of the estates, as well as through the motif of repetition. Only Lucy Gault from the last novel manages to overcome the trauma by leaving her home, giving up revenge and forgiving the culprit of her loneliness.

Key words

Anglo-Irish literature; Ireland; national identity; trauma; William Trevor.

История англо-ирландских отношений очень сложна и противоречива. Многовековое противостояние, кровопролитные столкновения породили поколения жертв травмы, что в свою очередь отражается в культуре и литературе. Как отмечают исследователи: «Проникновение прошлого в настоящее – явление, особенно заметное в ирландской исторической литературе середины века. Оно ставит вопрос о том, как травма передается и регистрируется следующим поколением в качестве решающего аспекта этического исследования прошлого» [McDaid 2021, 110]. В связи с этим некоторые исследователи отмечают наличие ситуации постколониальной травмы в произведениях англо-ирландских писателей (например, Дж. Джонстон, Э. Бернс, М. Лиланд и др.) [Monaco 2016; Monaco 2019; Lloyd 1993; Rio-Alvaro 2010].

В этот ряд также можно включить Уильяма Тревора (*William Trevor*, 1928–2016). Он родился в городе Митчелстаун графства Корк (Ирландия) в англо-ирландской протестантской семье среднего класса. Однако

вскоре писатель переехал в Англию и прожил там практически 50 лет до самой своей смерти в 2016 г. Хотя сам Тревор говорил, что человеческое интересует его больше, чем политика [Мопасо 2016, 110], практически во всех его произведениях поднимается «ирландский вопрос».

Героями своих произведений У. Тревор чаще всего делает представителей так называемого класса англо-ирландского господства (*Anglo-Irish Ascendancy*). Согласно исследователю А. Монако, этот термин описывает протестантские англо-ирландские семьи, поселившиеся в Ирландии начиная с семнадцатого века. Они представляли собой группу привилегированных лендлордов, которым перешли земли ирландских землевладельцев. Кроме того, они имели ряд преимуществ в политической и социально-экономической сфере. В девятнадцатом веке этот термин стал применяться к поместьям и особнякам семей, пришедших в упадок после принятия Акта об Унии 1800 г. Англо-ирландские семьи потеряли места в парламенте, которые они раньше монополизировали, и постепенное лишение собственности превратило их в слабое меньшинство в преимущественно католической стране, особенно после провозглашения независимости Ирландской Республики в 1922 г. [Мопасо 2016, 161]. Таким образом, эти семьи (к которым относится и семья Уильяма Тревора) остаются непричастными к ирландской этнической группе, а также теряют связь со своими английскими корнями из Британии, находясь как бы на границе эти двух миров.

Уильям Тревор писал рассказы и драматические произведения, но наибольшую известность ему принесли романы. В своих романах писатель, как отмечают исследователи, выходит за пределы исключительно ирландского контекста, не только прибегая к аллюзиям, но и сталкивая своих героев с общечеловеческими проблемами [Mianowski 2017; Tracy 2002; Schirmer 1990].

Наиболее ярко это проявляется в трех произведениях писателя, которые объединяются в «Трилогию Большого Дома» (*Trevor's Big House trilogy*): «Пасынки судьбы» (*Fools of Fortune*, 1983), «Тишина в саду» (*The Silence in the Garden*, 1988), «История Люси Голт» (*The Story of Lucy Gault*, 2002). Как ясно из общего названия трилогии, все три романа, входящие в нее, относятся к жанру романа Большого Дома (*Big House Novel*). В целом жанр романа Большого Дома является одним из самых популярных среди англо-ирландских авторов после исторического романа (согласно исследователю К. Норрис: «Пространство и место в ирландской художественной литературе играют неотъемлемую роль как в создании, так и в повторном открытии идентичности как на личном, так и на национальном уровне» [Norris 2004, 107]) и берет свое начало в XIX в. в творчестве Марии Эджворт (*Maria Edgeworth*, 1767–1849), чей «Замок Рэкрент» (*Castle Rackrent*, 1800) считается первым романом Большого Дома. Уже тогда сформировались его основные черты: сюжет организован вокруг пространства Большого Дома, история англо-ирландской семьи представлена в политическом и историческом контексте, в финале обычно дом либо разрушается, либо переходит в руки ирландского католического среднего класса.

В своей «Трилогии Большого Дома» У. Тревор погружает читателя в жестокий мир героев, переживающих травматический опыт, что, как отмечает исследователь А. Монако, «позволяет преодолеть границы признания боли и перейти к трансграничной солидарности» [Монако 2016, 163].

Проблема травмы, травматического опыта является одной из самых актуальных в современной гуманитарной науке. Основные ее аспекты были рассмотрены в работах таких исследователей, как А. Ассман, К. Карут, Д. Лакапра, Й. Рюзен, Дж. Хартман, А. Уайтхед и др. Из отечественных исследователей к этому вопросу обращаются Ф.В. Николаи, В.А. Шнирельман и т.д. В отечественном же литературоведении интерес к вопросу репрезентации травмы в художественных произведениях только зарождается, поэтому больших фундаментальных трудов еще нет. Тем не менее, можно отметить работы Л.Ф. Хабибуллиной, О.А. Джумайло, А.Ю. Пупиной. Творчество У. Тревора не входило в круг их научных разработок.

Историческим фоном во всех трех романах У. Тревора выступает Первая мировая война. Из-за вернувшегося с войны Дойла, который был повешен на земле Квинтонов, и происходит пожар в «Пасынках судьбы». Первая мировая война уносит жизнь полковника Роллстона и оставляет его сына Джона Джеймса калеккой во втором романе трилогии. Отец Люси, участвовавший в этой войне, страдает от осколков, застрявших в теле, а Хорахан получает ранение в плечо в «Истории Люси Голт». Война не является причиной травмированности напрямую, однако вместе с ней в трилогию входит тема насилия, связанная с локальным противостоянием.

Война выступает в качестве катализатора, который запускает череду трагических событий. Так, в каждом романе можно выделить катастрофу, которая становится отправной точкой сюжета, а также приводит к необратимым последствиям. В «Пасынках судьбы» это пожар, устроенный черно-пегими (*The Black and Tans*), в «Тишине в саду» – убийство отца Тома, в «Истории Люси Голт» мы также сталкиваемся с ситуацией попытки поджога, однако Хорахан не смог это осуществить, но получил ранение: «Травма, связанная с ужасной катастрофой, оставляет глубокий шрам в сознании общества, ее трудно забыть, причем, чем тяжелее травма, тем больше воспоминания о прошлом влияют на восприятие настоящего» [Шнирельман 2021, 7]. Интересно, что в первом романе Вилли по настоянию своей матери вынужден ответить насилием на насилие (убийство Радкина), во втором романе мы сталкиваемся с ситуацией умалчивания и только в третьем романе сначала капитан Голт просит прощения у Хорахана, а потом Люси становится его единственным посетителем, что в дальнейшем ведет их к преодолению чувства вины друг перед другом и взаимному прощению. Таким образом, в каждом романе писатель представляет разную реакцию на травмирующие события.

Во всех частях трилогии эти катастрофы делят жизнь героев на «до» и «после», так как до этого все три усадьбы (Килни, Карриглас, Лахардан) представлены как идиллическое пространство. Однако после катастрофы герои романов застревают на этом моменте, не имея возможности двигаться дальше, что является показателем их травмированности: «Термин

посттравматический говорит сам за себя: травма находится в прошлом, но пострадавшие не могут оставить ее позади себя и двигаться вперед» [Зимбардо, Сворд 2017, 25]. Это проявляется в первую очередь в неспособности покинуть место травмы: все герои либо остаются в доме (Имельда, Килгаррифф, Роллстоны), либо возвращаются туда (Вилли, Сара, капитан Голт). И Квинтоны в «Пасынках судьбы», и Роллстоны в «Тишине в саду» в финале произведения запираются в своих усадьбах, не находя способ простить самих себя. И только Люси в конце покидает усадьбу, демонстрируя таким образом преодоление своей травмы. Более того, Голты пускают исторический процесс в свою жизнь (до усадьбы доходит электричество, Эверард покупает машину), благодаря чему удается разорвать повторяющийся круг насилия и закончить страдания.

Если в предыдущих романах усадьбы были обречены на упадок и разрушение, то в «Истории Люси Голт» Лахардан превращается в отель, что символизирует принятие перемен Люси. Прощая и заботясь о человеке, который стал причиной ее страданий, Люси обретает покой и стойкость, помогающие ей дожидаться возвращения родителей. Мы видим, что если в других романах герои пытались сохранить прошлое, то Люси открыта к новому: «Потом она долго не может уснуть, и перед глазами у нее стоят возможные в будущем перемены: коктейль-бар, шумная обеденная комната, номера на дверях спален. Она не против. <...> Они (монахини) и думать не хотят о переменах, хотя перемены уже произошли. Прошлое безопасно, с прошлым можно договориться, и им это нравится» [Тревор 2004, 362–364].

Интересно, что эта ситуация застревания в трилогии проявляется и через мотив повторения, как ношение одежды матери у Люси, сбор плодов в «Пасынках судьбы» и дневники Сары в «Тишине в саду». В прямом смысле слова застревает в ситуации пожара Имельда, которая настолько сильно проникается описанием этого события, что сходит с ума и вынуждена переживать этот пожар в своем сознании снова и снова: «Имельда закрыла глаза. Одна картинка сменялась другой. Языки пламени лижут детские лица, их руки и ноги, животы и спины» [Тревор 1990, 136].

В отличие от Вилли, его дочь переживает более сильные психологические разрушения. В ее случае мы можем говорить о категории «постпамяти», что, согласно М. Хирш, проявляется в передаче переживаний следующему поколению: «Расти с подавляющими унаследованными воспоминаниями, быть во власти нарративов, которые предшествовали чьему-то рождению или сознанию, значит рисковать тем, что собственные истории жизни будут замещены историями предков» [McDaid 2021, 118]. Постоянное переживание пожара, о котором она слышала от других, но не являлась свидетельницей, приводят ее к немоте и психическим заболеваниям (в романе это представлено как юродивость): «Таким образом, Имельда – травмированный персонаж, и вечное возвращение преследующего ее прошлого позволяет всплыть травмам, обнажая человеческую хрупкость» [Мопасо 2019, 113]. Вилли же не помнит сам пожар и не воспроизводит его в своем сознании. Как отмечает исследователь У. Дантанус, это отражается

и в структуре самого текста. Так, в главах, посвященных Марианне и Вилли, повествование идет от первого лица, а Имельда лишена собственного голоса, поэтому в главах, посвященных ей, используется третье лицо [Dantanus 2003, 174].

Таким образом, с Имельдой также связан мотив молчания, тишины, который характерен для дискурса травмы: «И если, как уже отмечалось, историки нацелены на осознанные воспоминания, то теория травмы делает акцент на память бессознательного и кризис ее репрезентации. Носителями этого кризиса становятся молчание свидетелей, их аффективные действия и признание неэффективности языка для передачи своего опыта» [Николаи 2018, 150]. Исследователь К. Норрис отмечает, что, несмотря на это, не только молчание, но и сам процесс говорения также связан с актом насилия: «Неясно, является ли это результатом превосходства англичан над ирландцами и постепенного исчезновения гэльского языка, или роман Тревора просто подвергает критике язык в целом и присущую ему разрушительную силу» [Norris 2004, 150]. В «Пасынках судьбы» Дойла в прямом смысле заставляя замолчать, отрезав ему язык, а Имельда перестает разговаривать после того, как сходит с ума. Также важную роль в романе играет глухонемой клерк в Корке, который дает нужную информацию беременной и потерянной Марианне. В ситуации, когда нарушены связи, именно на него возлагается ответственность за эту передачу информации. Во втором романе тишина уже вынесена в заглавие – “*The Silence in the Garden*”, что сигнализирует о всеобъемлющей силе молчания. Молчат о произошедших событиях Роллстоны, которые чувствуют вину, но никто из них так и не озвучивает это и не просит прощения у Тома за смерть отца, заставляя последнего не только страдать, но и подвергаться гонениям со стороны католического населения, так как он является незаконнорожденным. Только миссис Роллстон, находясь на смертном одре, совершает попытку искупления, оставляя дом Тому, еще сильнее озадачивая его. Но после раскрытия правды Том также принимает решение молчать, сжигая дневники, послужившие единственным источником правды о прошлом.

Тишина преследует главную героиню и третьего романа: «Стояла самая бестолковая часть дня. Какими бы тревожностями ни было заполнено утро и чем бы этот день ни отличался от других дней, в это время в нем всегда стояла тишина» [Тревора 2004, 47]. Кроме того, Люси знает язык жестов, чем она пользуется в общении с глухонемым рыбаком. Именно это умение говорить даже в тишине и выделяет Люси среди остальных героев трилогии и помогает преодолеть свою травму, проговаривая ее другим людям.

Большую роль в романе играет пространство. Действие всех трех романов У. Тревора происходит в изолированных старинных домах, окруженных природой, – Килини, Карригласе, Лахардане. С одной стороны, это является соблюдением традиции жанра романа Большого Дома, с другой стороны, изолированность, как мы знаем, также становится свидетельством переживания травмы: «Ярко проявляет себя еще одна проблема, связанная с ситуацией травмы, – изолированность жертв травматического опыта, их “выключенность” из социума вследствие уникальности этих

переживаний и невозможности объяснить их другим» [Хабибуллина, Иванова 2018, 235].

Действие первого романа трилогии происходит в старинной усадьбе Килни, где живут владельцы мельницы Квинтоны. Сама усадьба стоит в 1,5 милях от ирландской деревни, что делает ее еще более изолированной. Случившийся позже пожар еще больше способствует этой изоляции, вырывая ее жителей из обычного хода времени и погружая в травму, которую они не могут преодолеть.

Апогеем замкнутого пространства в трилогии становится роман «Тишина в саду», действие которого происходит буквально на острове (Карриглас), отделенном от острова (Ирландии). Хотя мир Роллстонов подвергается попытке встроиться в большой мир посредством постройки моста, впоследствии это привело к еще большей изоляции. Когда Сара возвращается туда примерно через 20 лет, она замечает, что все поместье пришло в упадок: «На самой аллее высокая трава; сорняки густо разрослись по обе стороны от него. Газоны, окружающие дом, лишь грубо подстрижены, а белая краска двери, окон и ворот стала грязной. В гостиной по-прежнему величественно висят люстры, семейные портреты остались прежними. Но вода, проникнув в стены французских окон, оставила на обоях бурое пятно; и комната потускнела» [Trevor 2005, 125]. Как оказалось, блестящие перспективы семьи рухнули. Красивая, энергичная дочь полковника Роллстона, Виллана, внезапно разорвала помолвку со своим любимым двоюродным братом Хью только для того, чтобы выйти замуж за чопорного адвоката по имени Финнамор Балт. Ее лихой брат Джон Джеймс вступил в отношения со стареющей вдовой, управляющей местным пансионом, однако чувство стыда не позволяет ему чувствовать себя счастливым с ней. А их брат Лайонел все дальше и дальше удаляется от мира, ведя аскетический образ жизни фермера. Роллстоны решают остаться бездетными, что представлено в романе в качестве самонаказания за-за чувства вины. Том, родившийся в результате любовной связи между Линчи и Бриджит, остается холостяком в почти разваливающемся доме.

В романе «История Люси Голт» главная героиня остается в Лахардане, так как ее родители считают ее мертвой. Оставшись одна на попечении престарелых слуг, Люси ведет отшельнический образ жизни, только изредка принимая ограниченный круг гостей. И в этом произведении фигурирует мотив разрушенной коммуникации, так как чета Голтов в буквальном смысле полностью порывает связи с Ирландией, даже не имея представление о том, что дочь осталась жива. Связь между отцом и дочерью не восстанавливается даже после возвращения капитана домой, каждый из них продолжает переживать свою травму, не находя способа объясниться.

Сами усадьбы характеризуются вневременностью, они исключаются из традиционного хода времени. Килни в «Пасынках судьбы» будто существует в двух временных ипостасях: в идиллическом прошлом, где навсегда хотел бы остаться Вилли, и в прошлом пожара, воссозданном в сознании Имельды. Неслучайно при описании прошлого писатель часто использует наречие «всегда»: «В магазинах всегда интересовались здоровьем

матери и тетюшек, а иногда и миссис Флинн» [Тревор 1990, 41]; «Дорогой, как всегда по пятницам на обратном пути, отец что-то мурлыкал себе под нос» [Тревор 1990, 42]. К такому постоянству отсылает читателя и мотив «дурной бесконечности». Уже несколько поколений девушки Вудкома выходят замуж за владельцев Килни Квинтонов: «Им и невдомек, что без малого сто шестьдесят лет назад некая Анна Вудком, тогда еще семнадцатилетняя девушка, вышла замуж за ирландца Уильяма Квинтона, который увез ее с собой в графство Корк, в усадьбу Килни, что находится неподалеку от деревеньки Лох, от которой в свою очередь рукой подать до городка Фермой. Им невдомек, что еще полвека спустя некий полковник, дальний родственник Вудкомов из Вудком-парка, квартировал со своим полком в Фермое. Его старшая дочь тоже полюбила молодого человека из рода Квинтонов и обосновалась в Килни. А младшая вышла замуж за молодого английского vicar, дав ему тем самым возможность получить приход. Их единственная дочь воспитывалась в Вудкомском приходе, а потом, как это часто бывает у англичан и ирландцев, история повторилась: она влюбилась в своего ирландского кузена Квинтона и стала третьей англичанкой, переехавшей в Ирландию» [Тревор 1990, 11]. Именно через это повторение событий жизни семьи Квинтонов писатель вводит в роман мотив повторяемости истории, проводя таким образом параллель между Килни и Ирландией: «Подобно тому, как браки Квинтонов и Вудкомов порождают разрушения и смерть, англо-ирландские отношения увековечивают кровопролитие и месть» [McAlindon 2003, 295].

Только Имельда в результате выходит из этого порочного круга, не имея возможности продолжить род, завершая таким образом своеобразную «дурную бесконечность» этих семей. Мы видим, что все герои трилогии в финале сознательно или несознательно отказываются от продолжения рода, что говорит об их нежелании подвергать следующее поколение такому травматическому опыту.

Важным моментом является также телесное переживание травмы. Особенно ярко это представлено в «Истории Люси Голт». Так, она в прямом смысле слова получает травму ноги, что становится толчком к ее одиночеству: «Настойчивость физической боли предполагает представление о себе как об очаге лиминальных противоречий, принимающих страдание и сопротивление в попытках примирить личную идентичность и исторические разногласия» [Мопасо 2019, 117].

Интересно, что в последнем романе Тревора проливает свет на персонажа-ирландца. Хорахан, так же, как и Люси, является жертвой травмы и выступает как своеобразный двойник Имельды из первого романа. Он, как и Имельда, застревает в ситуации пожара (не случившегося) и сходит с ума. Так писатель демонстрирует необусловленность травмы национальной принадлежностью.

Таким образом, в своей трилогии Уильям Тревор обращается к проблеме травмы. Исторические события, в частности, Первая мировая война, в романах выступают скорее в качестве фона, но именно через них входит тема насилия. Сюжет всех трех романов строится вокруг пространства

Большого Дома, который вбирает в себя мотивы одиночества, изолированности и упадка. В каждом романе можно выделить момент катастрофы, который становится отправной точкой травмированности героев. Время в трилогии также отражает состояние травмы. Во всех романах оно как будто застывает, заставляя героев постоянно переживать момент катастрофы. Несмотря на то что внешне герои разных романов, казалось бы, по-разному реагируют на это, в каждом произведении повторяются одни и те же мотивы: изолированность, умалчивание, застревание, сумасшествие. И только в последнем романе героиня Люси смогла преодолеть травму, вырываясь в большой мир из уединенной усадьбы, прощая виновника сложившейся ситуации и рассказывая свою историю другим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимбардо Ф., Сворд Р., Сворд Р. Время как лекарство. СПб.: Питер, 2017. 288 с.
2. Николаи Ф.В. Полемика о травме и памяти в американской философии культуры: дис. ... д. филос. н.: 09.00.13. Нижний Новгород, 2018. 335 с.
3. Тревор У. История Люси Голт: Роман. М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. 366 с.
4. Тревор У. Пасынки судьбы: Роман. Рассказы. М.: Радуга, 1990. 288 с.
5. Хабибуллина Л.Ф., Иванова А.А. Психология травмы в романах Й. Макьюэна об опыте второй мировой войны // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2018. Т. 160. Кн. 1. С. 232–240.
6. Шнирельман В.А. Травматическая память: подходы к изучению и интерпретации // Сибирские исторические исследования. 2021. № 2. С. 7–29.
7. Dantanus U. The Text that Self-Destructs: Narrative Complexity in William Trevor's *Fools of Fortune* // *Nordic Journal of English Studies*. 2003. № 2. P. 165–192.
8. Llyod D. *Anomalous States: Irish Writing and the Postcolonial Moment*. Durham: Duke University Press, 1993. 184 p.
9. McAlindon T. Tragedy, History, and Myth: William Trevor's "Fools of Fortune" // *Irish University Review*. 2003. № 2. P. 291–306.
10. McDaid A. 'What Memory Costs': Intergenerational Inheritance of Trauma in Elizabeth Bowen's *A World of Love*, William Trevor's *Fools of Fortune* and Mary Leland's *The Killeen* // *Journal of War & Culture Studies*. 2021. № 14 (1). P. 110–126.
11. Mianowski M. *The Gardens of William Trevor: Myths in the Making*. PUR-editions. Le Jardin et ses mythes aux Etats-Unis et en Grande Bretagne, Presses Universitaires de Rennes, 2017. URL: <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01874260/document> (дата обращения: 24.06.2022).
12. Monaco A. Between Hagiography and Insanity: Refracting Political Violence in William Trevor's Elegiac Fiction // *Estudios irlandeses: Spanish Journal of Irish Studies*. 2019. № 14. P. 109–120.
13. Monaco A. Postcolonial Trauma in William Trevor's Anglo-Irish Big House Trilogy // *Il Tolomeo*. 2016. № 18. P. 159–172.

14. Norris C. The Big House: Space, Place, and Identity in Irish Fiction // *New Hibernia Review*. 2004. Vol. 8. № 1. P. 107–121.
15. Rio-Alvaro Del C. Trauma Studies and the Contemporary Irish Novel // *In the Wake of the Tiger: Irish Studies in the Twentieth-First Century* / Ed. David Clark and Ruben Jarazo Alvarez. La Coruña: Netbiblo, 2010. P. 3–15.
16. Schirmer G. William Trevor: A Study of His Fiction. London and New York: Routledge, 1990. 190 p.
17. Tracy R. Telling Tales: The Fictions of William Tales // *Colby Quarterly*. 2002. № 38 (3). P. 295–307.
18. Trevor W. The Silence in the Garden. Penguin Books, 2005. 197 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dantanus U. The Text that Self-Destructs: Narrative Complexity in William Trevor's *Fools of Fortune*. *Nordic Journal of English Studies*, 2003, no. 2, pp. 165–192. (In English).
2. Khabibullina L.F., Ivanova A.A. Psikhologiya travmy v romanakh Y. Mak'yvena ob opyte vtoroy mirovoy voyny [The Psychology of Trauma in Ian McEwan's Novels about the Second World War]. *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnyye nauki*, 2018, vol. 160, no. 1, pp. 232–240. (In Russian).
3. McAlindon T. Tragedy, History, and Myth: William Trevor's "Fools of Fortune". *Irish University Review*, 2003, no. 2, pp. 291–306. (In English).
4. McDaid A. 'What Memory Costs': Intergenerational Inheritance of Trauma in Elizabeth Bowen's *A World of Love*, William Trevor's *Fools of Fortune* and Mary Leland's *The Killeen*. *Journal of War & Culture Studies*, 2021, no. 14 (1), pp. 110–126. (In English).
5. Monaco A. Between Hagiography and Insanity: Refracting Political Violence in William Trevor's Elegiac Fiction. *Estudios irlandeses: Spanish Journal of Irish Studies*, 2019, no. 14, pp. 109–120. (In English).
6. Monaco A. Postcolonial Trauma in William Trevor's Anglo-Irish Big House Trilogy. *Il Tolomeo*, 2016, no. 18, pp. 159–172. (In English).
7. Norris C. The Big House: Space, Place, and Identity in Irish Fiction. *New Hibernia Review*, 2004, vol. 8, no. 1, pp. 107–121. (In English).
8. Shnirelman V.A. Travmaticheskaya pamyat': podkhody k izucheniyu i interpretatsii [A Traumatic Memory: How to Study and to Interpret It]. *Sibirskiy Istoricheskiy Issledovaniya*, 2021, no. 2, pp. 7–29. (In Russian).
9. Tracy R. Telling Tales: The Fictions of William Tales. *Colby Quarterly*, 2002, no. 38 (3), pp. 295–307. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Rio-Alvaro Del C. Trauma Studies and the Contemporary Irish Novel. Clark D., Alvarez R.J. (Eds). *In the Wake of the Tiger: Irish Studies in the Twentieth-First Century*. La Coruña, Netbiblo, 2010, pp. 3–15. (In English)

(Monographs)

11. Llyod D. *Anomalous States: Irish Writing and the Postcolonial Moment*. Durham, Duke University Press, 1993. 184 p. (In English).

12. Schirmer G. *William Trevor: A Study of His Fiction*. London and New York, Routledge, 1990. 190 p. (In English).

13. Zimbardo F., Sword R., Sword R. *Vremya kak lekarstvo* [Time as a Cure]. St. Petersburg: Piter Publ., 2017. 288 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Nikolai F.V. *Polemika o travme i pamyati v amerikanskoj filosofii kul'tury* [Controversy about Trauma and Memory in American Cultural Philosophy]. Dr. Habil. Thesis. Nizhniy Novgorod, 2018. 335 p. (in Russian)

(Electronic Resources)

15. Mianowski M. The Gardens of William Trevor: Myths in the Making. PUR-editions. *Le Jardin et ses mythes aux Etats-Unis et en Grande Bretagne, Presses Universitaires de Rennes*, 2017. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01874260/document> (accessed 24.06.2023) (In English)

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

Zulfiya R. Zinnatullina,
Kazan (Volga Region) Federal University.
Candidate 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

Ю.С. Патронникова (Москва)

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ БЕСТИАРНЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЬЕРА ПАЗОЛИНИ*

Аннотация

В фокусе статьи, являющейся частью общего исследования, посвященного бестиарной проблематике в творчестве Пьера Паоло Пазолини, находятся образы животного (нечеловеческого) мира, в которых прослеживается определенная связь с самим автором. Они могут быть рассмотрены либо как проекция личных качеств писателя, либо как выражение его мыслей и убеждений, связанных с профессиональной деятельностью. Иными словами, бестиарные образы допускают автобиографическое прочтение, выступают своего рода писательским alter ego. Этот тезис подтверждается сразу несколькими примерами: в рассказе «Упрямое зеркало» (1946), поэме «Соловей» из сборника стихов «Соловей католической церкви» (1958) и киноновелле «Птицы большие и малые» (1966). И отражение обезьяны в зеркале из раннего рассказа, указывающее на личную «тайну» героя, и образ соловья из одноименной поэмы, выступающий среди прочего символом Христа, и говорящий Ворон-марксист из названного фильма – все они несут в себе автобиографическое начало. Автобиографическое прочтение этих образов – одно из возможных. В статье упоминаются иные допустимые модели их интерпретации. В завершении отмечается, что бестиарный образ не всегда играет роль alter ego. В других текстах и фильмах итальянского автора животные выполняют иные поэтические функции – выступают аллегориями, указывающими на явления современной автору действительности («Божественный мимесис», 1975) или играют вспомогательную роль, способствуют раскрытию характеров персонажей (первый опубликованный роман Пазолини «Шпана» (1955); некоторые рассказы). Анализу этих функций планируется посвятить дальнейшие исследования.

Ключевые слова

Итальянская литература; Пазолини; бестиарные образы; животные; alter ego; автобиографическая функция; «Упрямое зеркало»; «Соловей католической церкви»; «Птицы большие и малые».

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23–28–01827, <https://rscf.ru/project/23-28-01827/>) в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

**THE AUTOBIOGRAPHICAL FUNCTION OF BESTIARY IMAGES
IN THE WORKS OF PIER PAOLO PASOLINI****

Abstract

The paper, which constitutes a part of research devoted to the topic of bestiary images in Pier Paolo Pasolini's works, is focused on animal (non-human) characters that resemble the author himself. They can be interpreted either as the projection of some of Pasolini's personal trait, or as the expression his thoughts and beliefs pertaining to his profession – in either case, an autobiographical interpretation is warranted. Differently put, these images act as as a kind of writer's alter ego. This claim is supported by examining the novel "The Stubborn Mirror" (1946), the poem "The Nightingale" from the poetic collection "The Nightingale of the Catholic Church" (1958), and the film "The Hawks and the Sparrows" (1966). The mirror reflection of the monkey that hints at the protagonist's personal secret, the nightingale which, among other things, symbolizing Christ, the talking Raven-marxist – all these characters from the mentioned works have autobiographical features. The autobiographical reading of these animal characters is not the only available option, and the paper mentions some other interpretations. The discussion closes by the observation that, in Pasolini's works, bestiary images do not always play a role of alter ego. In other texts and films, the animal characters have different functions: for example, they can be allegories of certain phenomena of the author's contemporary reality (*The Divine Mimesis*, 1975) or play a secondary role in revealing the characters' psychology (Pasolini's first published novel *The Street Kids* (1955) and some short stories). These other functions will be examined in further research.

Key words

Italian literature; Pasolini; bestiary images; animals; alter ego; autobiographical function; "The Stubborn Mirror"; "The Nightingale of the Catholic Church"; The Hawks and the Sparrows".

Бестиарные образы – неотъемлемая часть литературного наследия древних и новых национальных традиций – обнаруживают самые разные смысловые нагрузки. Все случаи присутствия животных в художественных произведениях Е.В. Лозинская предлагает свести к трем формам: зверь – знак, зверь – прием, зверь – субъект [Лозинская 2023]. Долгое время реальные и мифические животные в литературе были так или иначе соотнесены с миром человека – воспринимались как метафоры, выступали

**The work was done with the financial support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 23– 28–01827, <https://rscf.ru/project/23-28-01827/>) in the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IMLI RAN).

носителями аллегорико-символического значения, наделялись антропоморфными чертами.

В XX в. ситуация меняется. Как замечает Ф. Маркиори, несмотря на преэминентность с прошлой традицией, тексты XX в. демонстрируют новизну, существенный сдвиг в способе изображения животных, и связано это с общим «историко-культурным контекстом и произошедшими антропологическими изменениями» [Marchiori 2010, 11–12]. Животные обнаруживают большую автономию, освобождаются от прежних означающих функций. В последнее время, в том числе в литературоведении, все чаще говорят о «повороте к животному» (*animal turn*) как о новой парадигме [см.: Ritvo 2007; Cederholm et al. 2014] и о появлении междисциплинарной области «*human-animal studies*».

Внимание данной статьи обращено к творчеству Пьера Паоло Пазолини (1922–1975), поэта, писателя, публициста, критика, сценариста и режиссера, который наряду с другими итальянскими авторами Новеченто (Ф. Тоцци, Э. Монтале, И. Зевево, Т. Ландольфи, Д. Буццати, А. Палацески) проявлял интерес к бестиарной тематике. Выделить одну единственную линию в интерпретации образов животных у Пазолини едва ли возможно, в разных произведениях литературы и кино они наделяются разными художественными функциями. В фокусе исследования находятся те бестиарные образы, которые допускают автобиографическое прочтение и могут быть рассмотрены как своего рода *alter ego* автора. Они выступают либо проекцией его личных качеств, либо выражением его мыслей и убеждений, связанных с профессиональной деятельностью.

Автобиографичность – ключевая черта всего творчества Пазолини, указывающая на особый уровень вовлеченности автора в произведение. «Что может быть более достойным и определяющим для писателя, – признавался он в дневниках, – чем рассказать о своей жизни?» [Pasolini 1998, 136]. А потому неудивительно, что бестиарий в произведениях Пазолини несет в себе автобиографическое начало. Примечательно, сколь разнородны, противоречивы бестиарные образы, которые выбирает для себя автор: это и пугающая одним своим взглядом обезьяна из раннего рассказа, и несущий в себе христологические аллюзии соловей из одноименной поэмы, и осознающий кризис левой идеологии Ворон-маркист из ключевой на социально-политическом поприще Пазолини киноновеллы.

Указанные случаи обращения к бестиарной тематике относятся к разным периодам творчества Пазолини и будут рассмотрены ниже в хронологическом порядке. Стоит также подчеркнуть, что приписывая животным автобиографическую функцию, Пазолини остается все еще в рамках привычной антропоцентрической парадигмы. Однако такой подход далеко не исключительный, и автобиографическая функция образов животных – одна из возможных, пусть и весьма очевидная, а потому в каждом из описанных случаев приводятся и другие варианты интерпретации.

Яркий бестиарный пример, допускающий автобиографическое прочтение, появляется на заре литературной деятельности Пазолини – в рассказе «Упрямое зеркало» (*Lo specchio insistente*, «Либерта», 1946).

В тексте описана вызывающая в памяти «Превращение» Ф. Кафки (1912, опубл. 1915) и финал рассказа Д. дю Морье «Синие линзы» (1959) сюрреалистическая ситуация неузнавания себя. Герой пазолиниевского рассказа, Пьетро, «пришедший в себя» после сна или непонятно чем вызванного забытья, вдруг вместо своего привычного отражения видит в зеркале *другого*, «здоровущую обезьяну с умной морщинистой мордой и косматой грудью».

В тексте подчеркнут *обвиняющий вид* животного. Взгляд обезьяны «лукавый» и «бесстыдный», «развеселый», «с застывшей панибратской усмешкой», «словно было совершенно очевидно, на что эта скотина намекала...». Обезьяна как будто знала никому не известный *секрет* Пьетро («Предельным выражением осведомленности о тайной жизни юноши была припухлость обезьяньих губ и век...»). Примечательно, как скоро герой начинает воспринимать зверя как «нечто неизбежное» – его «естественность неодолима». Единственно, что по-настоящему волнует Пьетро, – во что бы то ни стало скрыть «чудовище» от окружающих. Но напрасно Пьетро пытается избавиться от «кошмарного наивного создания» в зеркале – его ни смыть водой («когда он, изуренный, перестал тереть, увидел эту тварь еще отчетливее»), ни уничтожить (герой бросил зеркало на пол, а потом «увидел на привычном месте целехонькое зеркало и в нем все ту же обезьяну»), ни смутить собственным видом, сколь угодно оскорбительным. И даже когда герой снова разбивает зеркало, на этот раз выбросив часть осколков в воду, а часть закопав в землю, зеркало с отражением обезьяны снова оказывается на том же месте. Наконец, Пьетро понимает, что от зверя можно избавиться только одним способом. Герой уходит из дома, а вместе с ним исчезает и ненавистное отражение в зеркале [цитаты приведены по изд.: Пазолини 2000, 44–46].

В примечаниях к полному собранию сочинений Пазолини отмечает, что рассказ «возможно, берет свое начало в утерянном дневнике» [см.: Pasolini 1998, 1728] (речь идет об одной из «Красных тетрадей», дневниках Пазолини, которые он вел в 1946–1947 гг.). Пьетро и внешне («темные глаза, густые волосы»), и своим именем (первое имя Пазолини – Пьер), напоминает автора. А в увиденном героем животном несложно распознать «врага», присутствующего на страницах дневника и в личной переписке Пазолини, когда он пишет о своих гомосексуальных наклонностях, своей «судьбе не любить по норме» [Pasolini 1986, 389]. Делясь своими воспоминаниями с близкой подругой С. Маури, писатель называет это свое «я» внешним «врагом», «чем-то лишним», что его никак не касалось, «грехом», который «он никогда не принимал» [Pasolini 1986, 391]. Со временем Пазолини перестанет смотреть на свою гомосексуальность как на «Другого внутри себя» [Pasolini 1986, 342]. Но вначале «аномальные» склонности автора были предметом умолчания, что могло бы объяснить иносказательный нарратив «Упрямого зеркала». Напомним, рассказ выходит в 1946 г., когда Пазолини еще находился во Фриули (область на северо-востоке Италии): в тексте указанием на эту местность служит короткое описание в скобках про «голоса крестьян» и «безмятежные огни равнины». Ребенком

Пазолини проводил лето в Казарсе, небольшом городе этой области, с ним связан род его матери, происходившей из фриульских крестьян. Во время войны он вернулся во Фриули и пробыл там до конца 1949 г.

Таким образом, при автобиографическом прочтении рассказа обезьяна видится воплощением другого «я» героя, сокрытого от его окружения. Понимая, что это часть личности едва ли будет воспринята без осуждения, Пьетро решает уйти, самоустраниться. «Нет, зверь, не ты должен исчезнуть, не ты, отказывающийся видеть во мне что-либо кроме того, над чем ты скалишься и из чего на самом деле – Боже мой, на самом деле! – я и состою!» Вероятно, Пьетро не просто уходит из дома, а убивает себя: помимо исчезновения изображения обезьяны, подчеркнуто, что оставшиеся дома мать и сестра героя беспокоятся *нестроста* и в комнате воцаряется «совсем иная атмосфера» [цит. по: Пазолини 2000, 46].

Независимой от личной и интимной жизни автора видится интерпретация, согласно которой в неузнавании себя выражается состояние глубокой тревожности героя, внутренней «разорванности» и потери самоидентификации. В таком случае Пьетро напоминает субъекта нецельного сознания, достаточно рано появившегося в литературе Новеченто [см.: Лукьянчук 2015, 255]. Позже Пазолини сделает раздвоенную, шизофреническую личность, находящуюся в разладе с собой, главным героем своего (анти)романа «Нефть» (*Petrolio*, 1972–1975, опубл. в 1992 г.), которому суждено было стать последним из его произведений.

Возможна как минимум еще одна интерпретация описанного в «Упрямом зеркале». Ее отмечает А. Барбато, указывая в рассказе на «богатство интуиций, которые предвещают будущие и более зрелые достижения» автора [Barbato 2013, Barbato 2005]. Он предлагает видеть в образе обезьяны выражение идеи разнообразия (*diversità*), инаковости (*alterità*) как таковой, по-разному звучащей в дальнейшем литературном и кинотворчестве Пазолини. В частности, продолжая эту мысль, можно вспомнить, как активно впоследствии Пазолини отстаивал ценность языкового, культурного, социального многообразия, отмечая такие болезненные состояния итальянского общества как конформизм, «культурная стандартизация» и «антропологическая мутация» (под которой он понимал «настоящую унификацию», стирание всяких исторических классовых различий). В таком случае неудивительно, что попытка тотального уничтожения отражения обезьяны, воплощающей все отличное, непохожее, нестандартное, *иное*, заставляет Пьетро почувствовать, что он совершает «нечто чрезвычайное, непоправимое, противоестественное, навсегда лишившее его человеческого статуса» [цит. по: Пазолини 2000, 45].

Намеченная в «Упрямом зеркале» тенденция сделать анималистического персонажа выражением своего alter ego продолжается в поэме «Соловей» из сборника «Соловей католической церкви» (*L'Usignolo della chiesa cattolica*, 1958). Несмотря на год публикации, перед нами ранняя поэзия, относящаяся к 1943–1949 гг., к которой Пазолини, по его собственному признанию, относился с особым трепетом – как к воспоминаниям о юности, прошедшей во Фриули [см.: Pasolini 1986, 283].

Из письма 1944 г. к Л. Серре мы узнаем, что изначально сборник задумывался как «книжечка религиозных размышлений» [Pasolini 1986, 188]. В финальной версии книги, представляющей собой сочетание стихов и поэтической прозы на итальянском языке [Pasolini 2003, 1535–1543], первоначальный замысел воплотился в текстах первого раздела («Страсти», «Благовещение», «Литания», «Месса»), завершающей частью которого и стала интересующая нас поэма «Соловей». Она построена в форме диалогов, посвященных любви к родному месту и природе, а также подчеркивающих непростую долю бедняков. Участники диалогов – не только люди (чужестранец (*straniero*), юноша (*giovinetto*), старуха (*vecchia*), священник (*sappellano*), ребенок (*fanciullo*) и пр.), но и животные (щегол (*cardellino*), соловей (*usignolo*)), а также образы природы (рассвет (*alba*), вечер (*sera*)).

Образ соловья в поэме – сложный и многогранный. Во-первых, он является частью окружающей природы и ее красоты, которые для автора сопряжены с Фриули («живой символ полей, росы и наполненных (*colme*) фриульских вечеров» [Panzeri 1998]). Во-вторых, соловей назван «тенью юности» (букв. юноши; *ombra di giovinetto*), что говорит о связи с самим Пазолини, учитывая его отношение к сборнику. В-третьих, в поэме сказано, что на «нежной» груди соловья видна кровь, сообщается, что он «пришел с Небес» и именно он «заставляет петь небо». Описанное явно несет в себе христологические аллюзии и позволяет увидеть в соловье также символ Христа. В конце поэмы соловей, по-видимому, умирает, издавая «человеческий» звук, похожий на детский свист («Как больно слышать тебя, посвистывающего как ребенок» [Pasolini 2003, 399]). Тем самым, по мысли Ф. Панцери, смыслообразующий для всего сборника конфликт между человеческим (*la condizione umana*) и божественным (*la tensione celeste*) [Panzeri 1998] – показан в том числе в образе соловья.

Однако христологическое значение бестиарного образа не исключает автобиографического. Отмеченный конфликт человеческого и божественного, «плоти и неба» («*Carne e cielo*» – название стихотворения из второго раздела) автор исследует прежде всего на собственном примере, превращая все описанное в результат весьма откровенной саморефлексии. Как справедливо заметил Э. Сичилиано, в этом сборнике Пазолини – «священник, сам себя исповедующий и сам себе отпускающий грехи» [Сичилиано 2012, 234]. И потому в образе соловья, вынесенного к тому же в название книги, правомерно в том числе видеть одну из ипостасей автора, его *alter ego*. А. Трикоми удачно сформулировал эту мысль, подчеркнув главную идею всего сборника: в «Соловье католической церкви» «Нарцисс [своего рода лирическое «я» Пазолини в его первом сборнике «Стихи в Казарсе» (1942)] был заменен “соловьем”, который похож, конечно, на “порочного ангела” [так названа одна из поэм], верного соблазнам “плоти” и “неба”, но его “безнравственное веселье” [из поэмы «Богохульство»] на самом деле является молитвой, свидетельством любви к Богу» [Tricomi 2020, 120].

Христологическое прочтение бестиарного образа не просто не исключает, а напротив, еще больше усиливает звучание в нем авторского голоса:

в сборнике Пазолини не раз отмечает свою близость образу и судьбе Христа (обращение «безмятежный поэт», «раненый брат» из поэмы «Распятие»), с которым позже сравнит себя напрямую: «фигура же Христа – это я сам, полный мучительных противоречий» (из интервью О. Стэку [цит. по: Пазолини 2000, 266]).

Пазолини неоднократно обращался и «исследовал» образ Христа, придя в итоге к созданию фильма «Евангелие от Матфея» (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964). В этой картине для Пазолини было важным подчеркнуть инаковость Христа в сравнении со всем окружением, его принципиальную исключительность – «нет ничего более несовместного с современным миром» (из статьи «Евангелие от Матфея. Заряд жизненной энергии» [цит. по: Пазолини 2000, 262–263]). Главным же оказался его «революционный» настрой, Христос представлялся Пазолини «интеллектуалом в мире бедняков, готовых к бунту» (из интервью О. Стэку [цит. по: Пазолини 2000, 266]). Примечательно, что на роль этого интеллектуала планировалось найти не «человека с улицы» (как это было в первых фильмах «Аккаттоне» (пер. «Нищий»), 1961, и «Мама Рома», 1962), а кого-то близкого задуманному образу по роду своей деятельности, например, поэта – «к невинной выразительности природы необходимо было добавить свет разума» (из письма к Е. Евтушенко, которому Пазолини тоже предлагал роль Христа [Pasolini 1988, 518]).

Как известно, желанный «бунт бедняков» под предводительством «интеллектуала» так и не осуществился. Переводчик стихов Пазолини на русский язык А. Ткаченко-Гастев в своей статье удачно называет его «соловей несбывшейся революции» [Ткаченко-Гастев 2007]. Осознание того, что революция так и осталась «своего рода иллюзией», придет Пазолини позже, уже после событий 1968 г. (в частности, после столкновения студентов и активистов с полицией в районе Валле Джулия в Риме 1 марта), на которые он отреагировал с присущей ему провокационностью, раскритиковав студентов и выразив сочувствие полицейским в стихотворении «Компартия – молодежи!» (*Il PCI ai giovani!*). Но до этого, в 1966 г., Пазолини выпустит фильм, в котором хотя и говорится о кризисе левой идеологии и крайней необходимости тотальных изменений, все еще остается место надежде, и в котором место Христа-интеллектуала, «говорящего от имени молчаливых миллионов» [Ткаченко-Гастев 2007], занимает, пожалуй, самый яркий бестиарный образ, еще одно своеобразное воплощение *alter ego* писателя, – говорящий Ворон.

Киноновелла «Птицы большие и малые» (*Uccellacci ed uccellini*, 1966) оказалась водоразделом как в кинематографическом, так и в идейном, содержательном, плане, выступив первым сюжетом-притчей в ряду новых, более сложных, «интеллектуальных» работ, которые появляются во второй половине 1960-х гг. и которые отстоят от реалистической поэтики более ранних фильмов Пазолини. Смену парадигмы автор объяснял желанием уберечь свои произведения от превращения в продукт эксплуатации и массового потребления [Naldini 1988, CV]. Начало «Птицам...» положили три новеллы, опубликованные весной 1965 г. в «Вие Нуове» под француз-

скими названиями: «Faucons et moineaux» (Соколы и воробьи), «Le corbeau» (Ворон) и в итоге не вошедший в фильм (хотя и отснятый) сюжет «L'Aigle» (Орел). Сразу заметно, что бестиарный образ в последнем тексте выступает не alter ego самого автора, а оказывается воплощением человека «низшего класса», люмпен-пролетариата римских окраин, о мире которого Пазолини неоднократно писал и который всесторонне исследовал в своем творчестве. Подробнее об этом типе бестиарной метафоры планируется сказать в дальнейшем (во второй части данного исследования).

Из трех названных текстов основу будущего фильма составила новелла «Ворон», доработанная и вошедшая в первоначальный сценарий под заголовком «Внизу» (Laggiù). Главные герои – отец и сын-подросток, названные в фильме именами сыгравших их актеров Тото (Антонио де Куртис, известный как Тото) и Нинетто (Нинетто Даволи), которые на своем пути, неизвестно откуда и куда, встречают говорящего Ворона. О нем, о его значении для сюжета, сказано сразу: «Правильный, обновленный, честный, даже глубокий или, по крайней мере, глубоко всеобъемлющий “голос” идеологии – это голос ворона...» (из новеллы «Ворон» [см.: Pasolini 2020]). Родом он из страны Идеологии, города Будущего, живет на улице Карла Маркса: «мой отец – Синьор Сомнение, мать – синьора Совесть, моя жена – синьора Культура, семья моя – Цивилизованное человечество» (из новеллы «Внизу» [цит. по: Пазолини 2000, 297]). Как справедливо замечает Е.М. Феррара, антропоморфный Ворон, – голос разума, Логос, воплощение рационализма, ему противостоят фигуры отца и сына – персонажи иррациональные, наивные, материальные, скорее, приспособленные к «телесным побуждениям, элементарным потребностям» [Ferrara 2021, 24].

В фильме прямо говорится, что Ворон воплощает собой образ «левого интеллектуала времен, предшествовавших кончине Пальмиро Тольятти» [цит. по: Пазолини 2000, 628], генерального секретаря Итальянской коммунистической партии, одного из ее создателей в 1921 г. Смерть Тольятти в 1964 г. (в фильм включены документальные кадры его похорон, за которыми как будто наблюдают герои) в таком случае «символическая», как признавался Пазолини, она «стала вехой на пути перемен», «завершила целую историческую эпоху, эпоху Сопrotивления» (из интервью О. Стэку [цит. по: Пазолини 2000, 320]).

Ворон с искренним «человеческим» интересом следит за всем, что происходит с героями, «из каждой детали черпает смыслы», подмечает «идейное значение», суть вещей (из новеллы «Ворон» [см.: Pasolini 2020]). Все ситуации, в которых оказываются Тото и Нинетто, анализируются им с позиции марксизма, в каждом из них он видит того или иного «монстра» неокapитализма – власть потребления, всеобщую унификацию, отчуждение труда, классовое неравенство, проблему контроля рождаемости, утрату прежних ценностей и пр. Наконец, в близкой манифесту коммунистической партии манере Ворон заявляет о кризисе марксизма: «Призрак ходит по Европе – кризиса марксизма...» [цит. по: Пазолини 2000, 316]. Однако ни Тото, ни Нинетто давно уже не слушают Ворона, «в последний раз

жалующегося на постпартизанский марксизм» [Ranieri 1969, 526]. Уставшие от заушных монологов, герои съедают птицу и продолжают свой путь. В этот момент в фильме дается пояснение: «Закат... закат больших надежд... И первые во тьме окажутся эти плутишки. <...> Рабочие же будут в сумерках все двигаться вперед. Идеологии вышли из моды, а кто-то тут все говорит уже непонятно о чем людям, идущим неизвестно куда» [цит. по: Пазолини 2000, 628]. Иными словами, нравочения Ворона об угрозе неокapитализма вместе с притчей (из новеллы «Соколы и воробьи») о том, как по поручению святого Франциска два монаха отправляются наставлять птиц («класс соколов» и «класс воробьев») на путь христианской «любви к ближнему» (снова обращение к христианской тематике), в сущности, толкуют об одном и том же – о необходимости тотальных перемен, о глубоком кризисе идеологии, нежизнеспособности прежних образцов и идей. «Надо изменить мир, – заключает святой Франциск, – вот чего вы не поняли!» [цит. по: Пазолини 2000, 288].

Как пояснял финал, а вместе с ним и общий смысл сюжета, сам Пазолини, Тото и Нинетто, съедая Ворона, который учит истории в марксистском понимании, переходят к истории другого типа, когда «быть рациональным, вести полемику с иррациональным [воплощенным в героях фильма] не имеет смысла» (из интервью Дж.П. Брунетте [цит. по: Пазолини 2000, 495]). Каким окажется будущее, в которое удаляются герои в конце фильма, сказать сложно, но слова Мао Цзэдуна, выступившие эпиграфом к фильму, указывают, что люди «всегда будут идти вперед <...>, взяв из коммунистической идеологии то, что может пригодиться им в пути» [цит. по: Пазолини 2000, с. 319].

О семантической сложности своего бестиарного персонажа Пазолини написал отдельную статью «Этапы Ворона» (*Le fasi del Corvo*, 1966) [далее цит. по: Пазолини 2000, 318–319]. На этапе новеллы Ворон задумывался «как вещей дух, мудрец, книжник, а по сути – моралист», который потом превратился в философа, сделался «стихийным реалистом», «приверженцем скандальной, анархической свободы» («этакий мудрец не от мира сего», «симпатия-битник», «Сократ – великий и одновременно смешной, поклявшийся говорить правду...»). Но в таком случае, как поясняет далее Пазолини, Ворон по своему смысловому наполнению совпадал бы с персонажами Тото и Нинетто («простодушно-циничные, всегда поступающие “по правде”, в соответствии со своей внутренней логикой...») и ничему бы их не научил, а значит, его незачем было бы съесть, что в свою очередь было задумано изначально («...съедение Ворона означало ассимиляцию, усвоение того полезного минимума знаний, которые он мог передать человечеству»). Возникла задача не просто отделить Ворона от других персонажей, а уточнить и конкретизировать его «во времени и пространстве» – так, из всех «ипостасей» Ворона остался только его марксизм, в свою очередь не до конца освободившийся от «идеи Ворона-анархиста» и «Ворона-индийского философа». Благодаря такому «синкретическому марксизму» бестиарный образ становился, по собственному признанию Пазолини, все ближе к его alter ego, что в свою очередь вело к новым

противоречиям. Поясним: если марксизм Ворона совпадает с марксизмом Пазолини, который в свою очередь развивается и осознает кризис марксизма, то он «не может быть настолько однозначно и окончательно изжит» и Ворон не должен быть съеден. Если же их варианты марксизма не совпадают, то как самостоятельный персонаж, с которым автор может быть не согласен, Ворон становится «скучным и малосимпатичным», неактуальным. В итоге Пазолини все же сохраняет свою связь с Вороном: «Иными словами, – заключает он, я должен был продумать и углубить *свою собственную* [курсив мой – Ю.П.] концепцию марксизма, проанализировать, развить, в чем-то изменить, а затем вложить возникшие у меня новые мысли и соображения в уста Ворона».

Представляется, что в своей финальной версии Ворон сохраняет отчасти все свои первоначальные характеристики, выступая и мудрецом, и моралистом, и анархистом. Ведущим при этом, конечно, оказывается его марксизм. А понимая кризис идеологии 1960-х гг., Ворон («герой осознающий» [цит. по: Bazzocchi 2022, 172]), остается актуальным и близким самому автору.

Иную интерпретацию получает Ворон, а также животные из другого фильма Пазолини, «Свинарник» (Porcile, 1969), рассмотренные «через призму постгуманистической теории» [Ferrara 2021, 22]. По мысли Е.М. Феррары, в этих кинолентах Пазолини использует «взаимодействие между человеком и животным как метафору децентрализации (decentring) человека и его перехода к постчеловеческой идентичности», «рассматривает выход из антропоцентризма и человеческой исключительности через межвидовую солидарность»: в «Птицах больших и малых» это происходит через наделение Ворона антропоморфными чертами, способностью говорить, анализировать, концептуализировать, а в «Свинарнике» речь идет о том, что «анималистичность явно превращается в метафору любой инаковости – включая расовую, гендерную, классовую, экологическую...» [Ferrara 2021, 20, 19, 21].

Сам же Пазолини приписывал фильму «Свинарник» иное значение, отвечающее, как он подчеркивал, общему контексту середины 1960-х гг., когда «назревал бунт против общества потребления», вылившийся в события 1968 г. (из интервью Ж. Дюфло [цит. по: Пазолини 2000, 493]). По его мысли, дикие собаки в первой повествовательной линии и свиньи – во второй выступают аллегориями общества. В конце фильма животные пожирают «непокорных», по-своему протестующих героев – тем самым обнажается репрессивная суть любого общества (см. интервью П. Санавио [Пазолини 2000, 493]).

В завершение еще раз подчеркнем, что бестиарный образ у Пазолини не всегда играет роль alter ego. Другие произведения позволяют увидеть иные способы обращения к животному миру. Так, аллегорико-символическое значение сообщается животным в выше названной новелле «Орел», и, как видно, животным в фильме «Свинарник», а также трем дантовским зверям из «Божественного мимесиса» (La Divina mimesis, 1975). Близкую аллегорической функцию выполняют образ светлячков, появившийся

сначала в личной переписке Пазолини и много позже в публицистическом эссе 1975 г., а также образ ласточек из поэмы «Бедная Италия» (*L'umile Italia*, 1954; из сборника «Прах Грамши», 1957). Что касается некоторых рассказов и первого опубликованного романа Пазолини «Шпана» (*Ragazzi di vita*, 1955), то в них бестиарные образы (тонущая ласточка, бездомные котятка, над которыми издеваются подростки, поджаренная на костре ящерица и пр., а также сравнение людей с животными) преимущественно играют вспомогательную роль, способствуют раскрытию характеров персонажей, пониманию их психологии. Указанные случаи выходят за рамки данной статьи, им планируется посвятить дальнейшее исследование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лозинская Е.В. Животные в литературе: формы присутствия и функции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение, 2023. № 3. С. 27–45.
2. Лукьянчук В. Залежи «Нефти» // Митин журнал, 2015. № 68. С. 243–259.
3. Пазолини П.П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Пер. с ит., фр., англ., сост. Н. Ставровская. М.: Ладомир, 2000. 671 с.
4. Сичилиано Э. Жизнь Пазолини / Пер. И. Соболевой. СПб.: Лимбус Пресс, 2012. 715 с.
5. Ткаченко-Гастев А.А. Очерк о творчестве и переводы Пьера Паоло Пазолини // 6. Интерпоэзия. 2007. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoesia/2007/3/ocherk-o-tvorchestve-i-perevody-pera-paolo-pazolini.html> (дата обращения: 23.08.2022).
7. Barbato A. L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini // Annali del Dipartimento di Storia, 1/2005. De Martino, Roma: Occidente e alterità, a cura di Marcello Massenzio e Andrea Alessandri, Biblink editori, 2005. P. 257–287.
8. Barbato A. Pier Paolo Pasolini: Lo scimmione e il centauro. Giugno 2013. URL: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lo-scimmione-e-il-centauro-di-alessandro-barbato/> (дата обращения: 10.11.2022).
9. Bazzocchi M.A. Alfabeto Pasolini. Roma: Carocci, 2022. 192 p.
10. Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture / E.A. Cederholm, A. Björck, K. Jennbert, A.-S. Lönngren (Eds.). Lund: Pufendorfstitutet, 2014. 233 p.
11. Ferrara E.M. Posthuman Identity and the Human-Animal Divide in Pier Paolo Pasolini's *The Hawks and the Sparrows* and *Pigsty* // Journal of Italian Cinema & Media Studies. 2021. No. 1. Vol. 10. P. 19–36.
12. Marchiori F. Negli occhi delle bestie: visioni e movenze animali nel teatro della scrittura. Roma: Carocci, 2010. 143 p.
13. Naldini N. Cronologia // Lettere 1955–1975 / Con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini. Vol. 2. Torino: Einaudi, 1988. P. XI–CLXXVIII.

14. Panzeri F. Guida alla lettura di Pasolini. Milano: Mondadori, 1988. 240 p. URL: <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/p/lusignolo-della-chiesa-cattolica.html> (дата обращения: 10.10.2023).
15. Pasolini P.P. Lettere 1940–1954 / Con una cronologia della vita e delle opere a cura di N. Naldini. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1986. 870 p.
16. Pasolini P.P. Lettere 1955–1975 / Con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini. Vol. 2. Torino: Einaudi, 1988. 983 p.
17. Pasolini P.P. Romanzi e racconti / a cura di W. Siti, S. De Laude. In 2 vol. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1998. 1968 p.
18. Pasolini P.P. Tutte le poesie / a cura di W. Siti. In 2 vol. Vol. 1. Milano, Mondadori, 2003. 1932 p.
19. Pasolini P.P. Uccellacci e uccellini. Primo soggetto su Vie Nuove. Dicembre 24, 2020. URL: <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2016/01/pier-paolo-pasolini-uccellacci-e.html> (дата обращения: 13.12.2023).
20. Ranieri T. Pasolini: corvo divorato, usignolo divoratore // Vita e pensiero. 1969. Vol. 52. P. 514–534.
21. Ritvo H. On the Animal Turn // Daedalus. 2007. No. 4. Vol. 136. P. 118–122.
22. Tricomi A. Pasolini. Roma: Salerno Editrice, 2020. 332 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ferrara E.M. Posthuman Identity and the Human-Animal Divide in Pier Paolo Pasolini's *The Hawks and the Sparrows* and *Pigsty*. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2021, no. 1, vol. 10, pp. 19–36. (In English).
2. Lozinskaya E.V. Zhivotnyye v literature: formy prisutstviya i funktsii [Animals in literature: Forms of Presence and Functions]. *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedeniye*, 2023, no. 3, pp. 27–45. (In Russian).
3. Luk'yanchuk V. Zalezhi "Nefti" [Reservoirs of "Petroleum"]. *Mitin zhurnal*, 2015, no. 68, pp. 243–259. (In Russian).
4. Ranieri T. Pasolini: corvo divorato, usignolo divoratore. *Vita e pensiero*, 1969, vol. 52, pp. 514–534. (In Italian).
5. Ritvo H. On the Animal Turn. *Daedalus*, 2007, no. 4, vol. 136, pp. 118–122. (In English).
6. Tkachenko-Gastev A.A. Ocherk o tvorchestve i perevody P'yera Paolo Pazolini [Essay on the Work and Translations of Pier Paolo Pasolini]. *Interpoeziya*, 2007, no. 3. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2007/3/ocherk-o-tvorchestve-i-perevody-pera-paolo-pazolini.html> (accessed: 23.08.2022). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Barbato A. L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini. *Annali del Dipartimento di Storia*, 1/2005. Roma, De Martino: Occidente e alterità, a cura di Marcello Massenzio e Andrea Alessandri. Biblink editori Publ., 2005, pp. 257–287. (In Italian).

8. Naldini N. *Cronologia. Pasolini P.P. Lettere 1955–1975*. Torino: Einaudi, 1988, pp. XI–CLXXVIII. (In Italian).

9. Cederholm E.A., Björck A., Jennbert K., Lönngren A.-S. (Eds.). *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*. Lund, Pufendorfinstitutet, 2014. 233 p. (In English).

(Monographs)

10. Bazzocchi M.A. *Alfabeto Pasolini*. Roma, Carocci Publ., 2022. 192 p. (In Italian).

11. Marchiori F. *Negli occhi delle bestie: visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*. Roma, Carocci Publ., 2010. 143 p. (In Italian).

12. Panzeri F. *Guida alla lettura di Pasolini*. Milano, Mondadori Publ, 1988. 240 p. URL: <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/p/lusignolo-della-chiesa-cattolica.html> (accessed: 10.10.2023). (In Italian).

13. Sichiliano E. *Zhizn' Pasolini [Life of Pasolini]*. Saint-Petersburg, Limbus Press Publ., 2012. 715 p. (In Russian).

14. Tricomi A. *Pasolini*. Roma, Salerno Editrice Publ., 2020. 332 p. (In Italian).

(Electronic Sources)

15. Barbato A. Pier Paolo Pasolini: Lo scimmione e il centauro. Giugno 2013. URL: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lo-scimmione-e-il-centauro-di-alessandro-barbato/> (accessed: 10.11.2022). (In Italian).

Патронникова Юлия Сергеевна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН).

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник отдела классических литератур Запады и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Научные интересы: итальянская литература и философия Возрождения и барокко, литература Италии XIX и XX вв., ранняя детективная проза.

E-mail: yulia.patronnikova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1669-1411

Yulia S. Patronnikova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philosophy, Senior Research Fellow at the Department of Classical Literature of the West and Comparative Literature of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Italian Renaissance literature and philosophy, Italian Baroque literature, Italian literature of the 19th and 20th centuries, early detective fiction.

E-mail: yulia.patronnikova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1669-1411

И.С. Урюпин (Москва)

БЕСТИАРНЫЙ КОД В ЕВАНГЕЛЬСКОМ СЮЖЕТЕ «БЕГСТВА В ЕГИПЕТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Аннотация

В статье в широком культурно-философском, религиозно-онтологическом и историко-литературном контекстах исследуется художественная реализация евангельского сюжета «бегства в Египет» в русской поэзии Серебряного века, выявляется ценностно-смысловой потенциал мотивно-образного комплекса, восходящего к каноническим и апокрифическим версиям новозаветной истории о детстве Христа и о святом семействе в целом, как источника символических аллюзий и реминисценций, оказавшихся чрезвычайно востребованными в отечественной литературе первой трети XX в. Конкретно-фактический анализ поэтических текстов И.А. Бунина, В.Ф. Ходасевича, Г.В. Иванова, Н.С. Гумилева, в которых воплощен сюжет «бегства в Египет» в разной степени событийно-предметной детализации, показал наличие важного образного актанта, сопутствующего основным субъектам евангельской истории (Иосифу Обручнику, Богоматери и Богомладенцу) и представленного образами животных (традиционно-домашних и диких; соответствующих библейской фактологии и отступающих от нее). Отсюда цель статьи – изучение анималистической образности, ее идейно-содержательной и функциональной основы, дешифровка бестиарного кода в сюжете «бегства в Египет», художественно трансформированного в русской поэзии Серебряного века. На основе структурно-типологического, историко-генетического и системного методов исследования литературного произведения удалось раскрыть мифопоэтический подтекст стихотворений, в которых образы животных, сопутствующие событийной канве новозаветной истории, актуализируют идею природно-человеческого единства в миропознании и жизнеотношении.

Ключевые слова

Бегство в Египет; бестиарный код; анималистическая образность; библейский текст в русской литературе; И.А. Бунин, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Иванов; Н.С. Гумилев; поэзия Серебряного века; мифопоэтика.

**BESTIARY CODE IN THE GOSPEL PLOT “ESCAPES TO EGYPT”
IN RUSSIAN POETRY OF THE SILVER AGE**

Abstract

The article in a wide cultural, philosophical, religious, ontological, historical and literary context explores the artistic realization of the gospel plot of “flight to Egypt” in Russian poetry of the Silver Age, the value-semantic potential of the motif-shaped complex is revealed, dating back to the canonical and apocryphal versions of the New Testament story about the childhood of Christ and the holy family as a whole, as a source of symbolic allusions and reminiscences, which turned out to be extremely in demand in Russian literature of the first third of the twentieth century. A concrete and factual analysis of poetic texts by I.A. Bunin, V.F. Khodasevich, G.V. Ivanov, N.S. Gumilyov, which embody the plot of “flight to Egypt” in varying degrees of event-subject detail, showed the presence of an important figurative actant accompanying the main subjects of gospel history (Joseph the Betrothed, Our Lady and Bogomlads) and represented by images of animals (traditionally domestic and wild; corresponding to and departing from biblical factology). Hence the purpose of the article is to study animalistic imagery, its ideological, content and functional basis, to decipher the bestial code in the plot of “flight to Egypt”, artistically transformed in Russian poetry of the Silver Age. On the basis of structural-typological, historical-genetic and system methods of studying a literary work, it was possible to reveal the mythopoetic subtext of poems in which the images of animals accompanying the event outline of New Testament history actualize the idea of natural and human unity in world knowledge and life attitude.

Key words

Flight to Egypt; bestial code; animalistic imagery; biblical text in Russian literature; I.A. Bunin; V.F. Khodasevich; G.V. Ivanov; N.S. Gumilyov; poetry of the Silver Age; mythopoetics.

Евангельская история о Рождестве Христовом, поведанная апостолом Матфеем, называет причину, по которой святое семейство было вынуждено покинуть Вифлеем почти сразу же после явления в мир Сына Человеческого. Ангел Господень явился во сне Иосифу Обручнику и сообщил ему, что Ирод, узнавший от волхвов о «родившемся Царе Иудейском», «хочет искать Младенца, чтобы погубить Его»: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет, и там был до смерти Ирода» (Мф. 2: 13-15). В апокрифической «Книге о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя», приписываемой Псевдо-Матфею и датированной концом VI – серединой VII в., раскрываются отсутствующие в канонических Евангелиях подробности путешествия в Египет Богомладенца Иисуса и Его земных спутников, в числе которых, помимо Иосифа и Марии, были трое отроков и молодая девушка. Все они подверглись нападению «великого множества

драконов», которых усмирил Христос, сошедший «с рук Матери Своей»: «И сказал им Иисус: “Не смотрите на меня только как на младенца. Я совершенный муж, и надлежит всем диким зверям сделаться ручными передо мной”» [Апокрифические сказания 1999, 26]. Воле Господа покорились все твари земные: «львы и леопарды» «поклонились Ему и сопровождали Его в пустыне», «вместе с быками, ослами и вьючными животными» они «не причиняли никакого зла, оставаясь кроткими среди овец и баранов, которых Иосиф и Мария взяли с собой из Иудеи» [Апокрифические сказания 1999, 27]. Так исполнилось пророчество Исаяи: «Волк и ягненок будут пастись вместе, и лев, как вол, будет есть солому, а для змея прах будет пищею: они не будут причинять зла и вреда на всей святой горе Моей» (Ис. 65: 25). Мир и благоволение, о которых в Евангелии от Луки возвестило «многочисленное воинство небесное», возрадовавшееся пришествию Спасителя, распространилось не только на «человеков», но и на всех «тварей» земных, едиными устами славящих Бога «в вышних» (Лк. 2: 13–14).

В иконографии Рождества Христова и событий, последовавших за Рождеством, к X–XI вв. сложился канон, в соответствии с которым образ Богомладенца изображался в окружении животных – «вола и осла (реже коня и коровы)», которые «символизировали два народа – израильский и языческий, для спасения которых и явился Христос» [Шаматова 2016, 316]. В «художественном бестиарии», который составляют образы животных (само латинское слово «bestia» означает «зверь» [Мусселиус 1891, 121]), по замечанию Р.М. Акимжановой, всегда «над базовым, анималистическим уровнем» «надстраиваются иносказательные смыслы» [Акимжанова 2012, 14]. На этот семиотический феномен, известный со времен Средневековья, обратил внимание А.Е. Махов: «Странна для нас в первую очередь сама идея, что зверь существует в мире не только как живой организм, но и как знак; что он не только передвигается, питается, охотится и т.п., но еще и “означает”» [Махов 2017, 20]. А потому, помимо буквального, объектно-физического изображения животных, в Священном Писании актуализируется субъектно-метафизический уровень восприятия и постижения природных реалий, преодолевающих свое естественно-временное бытие и обретающих ореол вечности. Таковы тетраморфные символы евангелистов и их «бестиарные» проекции: апостола Марка – на льва, апостола Луки – на тельца, апостола Иоанна – на орла. Кажущееся единственным исключением – соотнесение апостола Матфея с ангелом – на самом деле имеет ту же «анималистическую» природу (от латинского anima, animus – душа, дух: «ангель» – anima [Мусселиус 1891, 121]).

В сюжете *бегства в Египет*, как, впрочем, и в самой истории детства Иисуса Назарянина, воссоздававшейся в подробностях в «отреченных» книгах, известных на Руси с древнейших времен и оказавшихся чрезвычайно востребованными в искусстве Серебряного века с его устремленностью за горизонты догм и канонов к духовному Абсолюту, Богомладенца Христа сопровождают «меньшие братья», как, переосмыслив евангельское выражение (Мф. 25: 40), назвал С.А. Есенин животных. Кстати говоря, в стихотворении самого поэта «Исус Младенец» (1916) Пречистая Дева

представлена в окружении «журавлей с синицами», которые пестуют «маленького Боженьку» [Есенин 2004, 140], воплотившегося в земном образе, в природном естестве, преображенном божественной благодатью. Органичная (и даже более того – органическая!) связь Бога и мира в стихотворении С.А. Есенина приобретает символично-аллегорический смысл: за то, что «Господь на елочке, / В аистовом гнездышке / Качался» [Есенин 2004, 143], Божья Мати благословляет Белого аиста «носить на завалинки / Синеглазых маленьких / Деток» [Есенин 2004, 144]. В религиозном сознании русского народа, переплавившем язычество и христианство в особую синкретическую веру, художественно претворившуюся в ранней лирике С.А. Есенина, неразрывно соединялось человеческое и животное бытие, в равной мере устремленное к Богу. Это очень точно выразил поэт в своих знаменитых «Каликах» (1910), в которых духовный «стих о сладчайшем Иисусе» подпевают «горластые гуси», подтверждая идею нерасторжимой связи всего сущего, всей твари с Творцом: «Все единому служим мы Господу» [Есенин 1995, 37].

Потому неудивительно, что в новозаветной истории Христос, «живой Бог», освящает собой все *живое* – человеческий и животный мир. Он сам сказал о себе в Евангелии от Иоанна: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец» (Ин. 10: 11). Отнюдь не только метафорический / метафизический смысл имеют в Священном Писании образы животных, особенно домашних животных (овец, телиц, ослиц), которые составляли «предмет значительного богатства у евреев в древние времена» [Библейская энциклопедия 1991, 536]. В Библии, как в «энциклопедии» бытия, содержатся сведения о самых разных животных, которые «находятся под охраной небесного Отца; они, равно как и люди, подвержены суеде и с надеждой ожидают откровения сынов Божиих» [Библейский словарь 2001, 142]. Мир человеческий и мир животный в Евангелиях не противопоставлены друг другу, а неразрывно связаны между собой, даже сам Христос представляется агнцем, «ведомым на заклание и безгласным пред стригущим Его», ведь «еврейским законом точно предписано, чтобы пасхальной жертвою непременно был агнец от овец или коз» [Библейская энциклопедия 1991, 22].

В духовных стихах, бытовавших в русском фольклоре, по замечанию Г.П. Федотова, «постоянно фигурирует» осел: «Нам думается, что выбор осла подсказан соображениями особого религиозного такта. Здесь художественный инстинкт певца встречается с традицией Библии, отдающей гордых коней противникам Мессии и народа Божия» [Федотов 1991, 100]. Осел же от Рождества до Входа Господня в Иерусалим сопровождает Спасителя. Православная обрядность, «оцерковившая евангельское животное» [Федотов 1991, 100], породила в народной культуре «природно-человеческий параллелизм»: едва ли не во всех важнейших эпизодах Евангелий содержится не только животная, но и растительная образность. По наблюдению Т.А. Агапкиной, сюжет бегства святого семейства в Египет оказывается одним из самых суггестивных: «В славянском фольклорном “дендрарии” почти половина деревьев принимает участие в этом событии,

вне зависимости от того, как в этом контексте оцениваются их “поступки”» [Агапкина 2018, 304].

То же самое можно сказать об образах животных, которые в стихотворениях поэтов Серебряного века оказываются непосредственными актантами в художественной реализации евангельского мотива бегства в Египет. Однако само обращение к бестиарной образности в библейском сюжете о бегстве святого семейства от козней царя Ирода в неподвластную ему землю у русских поэтов начала XX в. было обусловлено самыми разными обстоятельствами и мировоззренческими установками, в том числе проекциями на собственную судьбу изгнанников и беженцев, особенно в период эмиграции, воспринимавшейся как спасение от Иродовой большевистской власти. Отсюда сугубо личностная, субъективная оценка как самого евангельского эпизода о пришествии в мир Христа – «нового Адама», так и сопровождающих Его пришествие тварей, изгнанных, подобно первому человеку, из рая и «озверевших» / «одичавших» в своем послерайском бытии. Помимо традиционной анималистики, в полной мере согласующейся с определенными культурно-историческими, библейско-археологическими, геотопографическими реалиями в репрезентации новозаветного эпизода из детства Христа, в творческом сознании русских поэтов рубежа XIX–XX вв. возникают порой самые неожиданные образы животных, не соответствующие фактологии евангельских событий.

Так, в стихотворении И.А. Бунина «Бегство в Египет» (1915) Божья мать, запахнув «куней шубкой» младенца, пробирается в холодную, морозную ночь сквозь «дремучие заросли» непроходимого леса, в котором творились «дива дивьи»: «Волчьи очи зеленью дымились, / По кустам сверкали без числа. // Две седых медведицы в лугу / На дыбах боролись в ярой злобе, / Грызлись, бились и мотались обе, / Тяжело топтались на снегу» [Бунин 2006, 45]. Нарушение «исторической достоверности» в изображении евангельских событий исследователи объясняют стремлением художника осмыслить религиозно-прецедентный сюжет в контексте народного христианства, сквозь призму «русской фольклорной традиции» [Колосова 2022, 27], в соответствии с которой бегство святого семейства в Египет оказывается символическим испытанием. Богомладенец Христос, которого Иосиф и Мария уносят подальше от «Иродова трона», преодолевает грань «между “этим” и “тем” миром, между людьми и нечистой силой» [Дербенева 2016, 50], персонифицированной в образах волка и медведя. Совершенно очевидно, что «волку присуща хтоническая символика» [Гура 1997, 123], но, как утверждает А.В. Гура, «у медведя имеется много общего с волком», «их объединяют схожие демонологические представления» [Гура 1997, 175]. Хищные животные, будучи «чужими» для человека, в архетипическом мировосприятии древних народов ассоциировались со злом, в то время как домашние животные, признаваясь «своими», выступали воплощением добра. Инфернальный колорит в бунинском стихотворении предреволюционной эпохи, дышащей «яркой злобой», оказался присущ не только волкам и медведям – диким зверям, но и домашним животным, которых поэт метонимически именует «зверями с бородами

и в рогах», они беспомощно «жались, табунились и дрожали, белым паром из ветвей дышали» [Бунин 2006, 45]. Именно эти «мирные», «дрожащие» животные, совсем не кроткие агнцы, являются свидетелями пришествия в мир Спасителя, Его спутниками на крестном пути.

В стихотворении И.А. Бунина «На пути из Назарета» (1912) представлена иная по сравнению с «Бегством в Египет» сакрально-образная трактовка евангельского сюжета о скитании святого семейства по «каменистой долине» Самарии как прообразе поиска человеком и человечеством духовного убежища в океане мирской суеты. Не случайно лирический герой, поклоняющийся небесной красоте Святой Девы, именуется «Звездой морей», путеводительницей, что хранит «корабли во мраке, в бурях» [Бунин 2006, 11]. Сама Мария «с ребенком на руках» восседает на «сером ослике»: «Как спокойно поднялся / Аравийские ресницы / Над глубоким теплым мраком, / Что сиял в ее очах!» [Бунин 2006, 11]. Ушастого ослика подгонял «в пыльном и заплатавшем кунбазе» старик «с блестящими глазами, сизо-черен и курчав» [Бунин 2006, 10]. Поэт не называет Иосифа по имени, но детально вырисовывает его образ: «Он, босой и легконогий, / За хвостом его поджатым / Гнался с палкою, виляя / От колючек сорных трав» [Бунин 2006, 10].

В Священном Предании из века в век передаются детали бегства Иосифа, Марии и младенца Иисуса в Египет. Едва ли не во всех эпизодах этой истории возникают образы животных – как эпизодически-фоновые, так и непосредственно связанные с развитием сюжета. Так, например, «войдя в пределы Египта», замечает М.О. Крюков, святое семейство «посетило город богини-кошки Бастет, расположенный возле современного селения Загазиг», где «произошло крушение идолов» [Крюков 2018, 93], о котором сообщают апокрифы: языческая богиня-кошка оказалась повержена новозаветным Богом. И хотя в библейском тексте рассказа о бегстве в Египет практически лишен каких-либо подробностей, в христианской традиции сложился определенный визуальный канон в репрезентации этого эпизода евангельской истории. В соответствии с ним Богородица вместе с Богомладенцем восседают на осле, которым управляет Иосиф Обручник.

Не случайно в стихотворении В.Ф. Ходасевича «Вечер» (1913) возникает образ «запоздалого ослика на дороге», торопливо плещущего бубенцом, который у лирического героя вызывает евангельскую ассоциацию: «На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем» [Ходасевич 1996, 132]. В художественном сознании поэта ослик – не просто вьючное животное. Для Божиего Сына и Его Матери он – живая опора в земном странствии, часть родного стада, пастырем которого явился в мир Христос. А потому лирический герой стихотворения с недоумением вопрошает: «Что еврейке бедной до Египта, / До чужих овец, чужой земли?» [Ходасевич 1996, 132]. Бегство в Египет, в «чужую землю», – это путь в «чужое стадо», которое, между тем, не является чужим для Бога, наполняющего своим светом всю вселенную, весь мир – животный и человеческий. Отсюда образ звезды, что вдали над пальмой «указывает путь» беглецам, устремленным к «новой земле»: «Топотали частые копыта, / Отставал

Иосиф, весь в пыли», «Плачет мать. Дитя под черной тальмой / Сонными губами ищет грудь» [Ходасевич 1996, 132]. Иосиф и Мария в стихотворении В.Ф. Ходасевича – всего лишь спутники младенца Иисуса, пришедшего в мир, чтобы наполнить его божественным светом, чтобы преобразить само человечество.

Испытания, которые Господь послал своему семейству, – это прообраз скорбного и вместе с тем радостного пути возвращения всех людей в потерянный рай. К такому пониманию глубинного, нравственно-философского смысла библейской истории пришел Г.В. Иванов, который, по утверждению О. Сурат, «буквально шел по стопам Ходасевича», повторял «его ходы, сходством лирического сюжета оттеняя различия» [Сурат]. Его стихотворение «Наконец-то повеяла мне золотая свобода...» (1920), представляющее собой евангельский эпизод, когда «пробиралась с младенцем в Египет Мария», рисует «пустынный сад», напоенный «воздухом, полным осеннего солнца, и ветра, и меда» [Иванов 1993, 221]. В сознании лирического героя символами этого поистине райского сада, оживленного звуками «колокольчиков мимо идущего стада», навсегда останутся «смуглый детский румянец, и ослик, и кисть винограда» [Иванов 1993, 221]. В романтической картине, созданной художником, нет места нарочитому официозу, а есть подлинная евангельская простота, выражающаяся через образы сельской идиллии, которую невозможно представить без домашних животных. А потому, отбросив «павлиньи уборы» [Иванов 1993, 221], всю внешнюю красоту видимого мира, «глаза прикрывая ладонью», любовался Иосиф на Матерь с Младенцем, от которых исходил свет, *оживотворявший* собой души всех сущих на земле *живых* существ – людей и зверей.

Отсутствие «четкой грани между животными и человеком» [Шаряфетдинов 2021, 56], характерное для анимистических культур всего азиатско-африканского ареала, на котором сформировались едва ли не все древнейшие цивилизации, актуализировал Н.С. Гумилев в поэтической книге «Шатер» (1921). Во «Вступлении» (1918) к ней лирический герой, «открывая Евангелье, повесть жизни ужасной и чудной», обращается к «оглушенной ревом и топотом, облеченной в пламень и дымы» Африке как колыбели человечества, вспоминает «древо древней Евразии», хранящей «деянья свои и фантазии», проникает в самую глубину архаического сознания, обращаясь к читателю-собеседнику со словами откровения: «Прозвериную душу послушай» [Гумилев 1999, 353]. «Звериная душа» в стихотворении Н.С. Гумилева – это первобытный исток, ментально-психологическая прародина человечества, вышедшего из состояния дикости и еще не утратившего остроту восприятия природно-органистической стихии жизни, которой бросают вызов «вожди в леопардовых шкурах», что «ведут полчища воинов хмурых» [Гумилев 1999, 353]. «Торная» дорога цивилизации в понимании художника – это символический путь «в Египет», в обетованные «селенья святые», в которых под сикоморою «с Христом отдыхала Мария» [Гумилев 1999, 354]. В гумилевском «Вступлении» как увертюре к «африканским странствиям» поэта образ святого семейства дается на причудливом бестиарном фоне: среди «кумиров древних» изображаются

«львы, что стоят над деревьями и хвостом ударяют о ребра» [Гумилев 1999, 354]. «Там, где нету пути человеку» [Гумилев 1999, 354], есть звериные тропы, по которым животные в актуализированном поэтами Серебряного века апокрифическом мифе о детстве Христа избавляют от опасностей пришедшего в мир Богомладенца и Его Пречистую Матерь, чтобы исполнилось предустановленное свыше явление божественной Истины.

Так, сюжет *бегства в Египет* в русской поэзии первой трети XX в. становится метасюжетом духовного скитания-испытания, которое посылается человеку для его спасения. Но человек не одинок в этом мире, в помощь ему сотворены и другие живые существа: Бог даровал «душу живую» «всем зверям земным, и всем птицам небесным, и всякому [гаду], пресмыкающемуся по земле» (Быт. 1: 30). А потому не случайно животные оказываются вечными спутниками человека, как спутниками Христа, «доброго пастыря», на Его крестном пути, согласно Евангелиям, были «живые души» «словесного» и «бессловесного» стада. В художественной интерпретации Священного Писания русскими поэтами Серебряного века животное и человеческое начала в мироздании, нераздельные и неслиянные друг с другом, образуют единое таинство Жизни как величайшей ценности и Божиего дара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А. Бегство святого семейства в Египет в славянских этиологических легендах о деревьях // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 1. С. 302–317.
2. Акимжанова Р.М. «Художественный бестиарий» в системе феноменологического подхода к изучению художественного мира литературных произведений // *Литературный текст XX века: проблемы поэтики: материалы V Международной научно-практической конференции*. Челябинск: Цицеро, 2012. С. 12–15.
3. Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. 176 с.
4. Библейская энциклопедия / репринтное издание. Труд архимандрита Никифора. М.: ТЕРРА, 1991. 903 с.
5. Библейский словарь / сост. Э. Нюстрем. СПб.: Библия для всех, 2001. 522 с.
6. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. Стихотворения (1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910). М.: Воскресенье, 2006. 592 с.
7. Гумилев Н.С. Лирика. Минск: Харвест, 1999. 480 с.
8. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индик, 1997. 912 с.
9. Дербенева Л.В. Волк в бестиарном культурном коде: спаситель, погубитель и культурный герой // *Восточнославянская филология: сборник научных трудов*. Вып. 3 (27). Литературоведение. Горловка: Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. С. 48–57.
10. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Наука – Голос, 1995. 672 с.

11. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 544 с.
12. Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1993. 656 с.
13. Колосова С.Н. Библейские и фольклорные мотивы в творчестве И.А. Бунина (на примере стихотворения «Бегство в Египет») // Бунинские чтения: материалы Международной научной конференции 20–21 октября 2022 г. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2022. С. 26–31.
14. Крюков М.О. Бегство святого семейства в Египет: церковная традиция и историческая основа // Христианство на Ближнем Востоке. 2018. № 2. С. 90–101.
15. Махов А.Е. Бестиарий как подсистема средневековой семиотики // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. № 9 (30). С. 20–36.
16. Мусселиус В. Русско-латинский словарь. СПб.: Издание К.Л. Риккера, 1891. 443 с.
17. Сурад О. Бегство в Египет. Отрывок из проекта «Три века русской поэзии» // Россия и христианский Восток. История – наука – культура. URL: https://ros-vos.net/christian-culture/lit_prav/bibl/1/ (дата обращения: 14.04.2024).
18. Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс; Гнозис, 1991. 192 с.
19. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М.: Согласие, 1996. 592 с.
20. Шамагова Ю.Ю. Иконография Рождества Христова: эволюция композиции // Карповские чтения: сборник статей. Вып. 6. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 315–319.
21. Шаряфетдинов Р.Х. Мифопоэтика татарской литературы: монография. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021. 168 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Agapkina T.A. Begstvo svyatogo semeystva v Egipt v slavyanskikh etiologicheskikh legendakh o derev'yah [Flight of the Holy Family to Egypt in Slavic Etiological Legends about Trees]. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no. 1, pp. 302–317. (In Russian).
2. Kryukov M.O. Begstvo svyatogo semeystva v Egipt: tserkovnaya traditsiya i istoricheskaya osnova [Flight of the Holy Family to Egypt: Church Tradition and Historical Basis]. *Khristianstvo na Blizhnem Vostoke*, 2018, no. 2, pp. 90–101. (In Russian).
3. Makhov A.E. Bestiariy kak podsystema srednevekovoy semiotiki [Bestiary as a Subsystem of Medieval Semiotics]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul'turologiya*, 2017, no. 9 (30), pp. 20–36. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Akimzhanova R.M. “Khudozhestvennyy bestiariy” v sisteme fenomenologicheskogo podkhoda k izucheniyu khudozhestvennogo mira literaturnykh proizvedeniy [“Artistic Bestiary” in the System of Phenomenological Approach to the Study of the

Artistic World of Literary Works]. *Literaturnyy tekst XX veka: problemy poetiki: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Literary Text of the 20th Century: Problems of Poetics: Materials of the V International Scientific and Practical Conference]. Chelyabinsk, Tsitsero Publ., 2012, pp. 12–15. (In Russian).

5. Derbeneva L.V. Volk v bestiarnom kul'turnom kode: spasitel', pogubitel' i kul'turnyy geroy [Wolf in a Bestial Cultural Code: Savior, Destroyer and Cultural Hero]. *Vostochnoslavjanskaya filologiya: sbornik nauchnykh trudov. Vyp. 3 (27). Literaturove-deniye* [East Slavic Philology: a Collection of Scientific Works. Issue 3 (27). Literary Studies]. Gorlovka, Gorlovka Institute of Foreign Languages Publ., 2016, pp. 48–57. (In Russian).

6. Kolosova S.N. Bibleyskiye i fol'klornyye motivy v tvorchestve I.A. Bunina (na pri-mere stikhotvoreniya “Begstvo v Egipt”) [Biblical and Folklore Motifs in the Works of I.A. Bunin (Using the Example of the Poem “Flight to Egypt”)]. *Buninskiye chteniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 20–21 oktyabrya 2022 g.* [Bunin Readings: Materials of the International Scientific Conference on October 20–21, 2022]. Yelets, I.A. Bunin Yelets State University Publ., 2022, pp. 26–31. (In Russian).

7. Shamatova Yu.Yu. Ikonografiya Rozhdestva Khristova: evolyutsiya kompozitsii [Iconography of the Nativity of Christ: the Evolution of Composition]. *Karpovskiy chteniya: sbornik statey. Vyp. 6* [Karpov Readings: a Collection of Articles. Issue 6] Arzamas, Arzamas branch of Nizhny Novgorod State University named after N.I. Lobachevsky Publ., 2016, pp. 315–319. (In Russian).

(Monographs)

8. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian).

9. Fedotov G.P. *Stikhi dukhovnye (Russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikham)* [Spiritual Poems (Russian Folk Faith in Spiritual Poems)]. Moscow, Progress Publ., Gnosis Publ., 1991. 192 p. (In Russian).

10. Sharyafetdinov R.Kh. *Mifopoetika tatarskoy literatury* [Mythopoetics of Tatar Literature]. Moscow; Berlin, Direct Media Publ., 2021. 168 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Surat O. Begstvo v Egipt. Otryvok iz proekta “Tri veka russkoy poezii” [Flight to Egypt. Excerpt from the Project “Three Centuries of Russian Poetry”]. *Rossiya i khristianskiy Vostok. Istoriya – nauka – kul'tura* [Russia and the Christian East. History – Science – Culture]. Available at: https://ros-vos.net/christian-culture/lit_prav/bibl/1/ (accessed 14.04.2024). (In Russian).

И.С. Урюпин (Москва)

Урюпин Игорь Сергеевич,

Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии МПГУ. Научные интересы: русская литература в историко-культурном и философском контекстах, философия литературы, мифообразы в русской литературе и культуре, библейский текст в русской литературе.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

Igor S. Uryupin,

Moscow State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Russian Literature of the 20th–21st Centuries at the Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University. Research interests: Russian literature in historical, cultural and philosophical contexts, philosophy of literature, mythologies in Russian literature and culture, biblical text in Russian literature.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

А.О. Дроздова (Тюмень)

**РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ДРАМЫ
В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «BEND SINISTER»***

Аннотация

Статья посвящена исследованию аллюзий на произведения русской драмы в романе В.В. Набокова «Под знаком незаконнорожденных» – первом произведении писателя, созданном в Америке. Научная новизна работы определяется тем, что впервые подробно комментируется реминисцентный слой текста, связанный с произведениями русской литературы. Осмысляя проблему исторического детерминизма, Набоков обращается к пьесам А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Писатель пародирует образ Бориса Годунова, подчеркивая сновидческую основу сюжета пушкинского произведения: как и в «Борисе Годунове», в мире Набокова государство пошляков и палачей погружено в тягостный сон-морок. Отсылая к сюжетам «Маленьких трагедий», писатель травестирует мотив рока: автор эксплицирует ситуацию обнаружения героем фантомной природы реальности. Набоков трансформирует композицию «Ревизора» и подчеркивает близость своих маниакальных героев гоголевским персонажам-гомункулам. В результате исследования выявлено, что аллюзии на классические произведения используются писателем в рамках эксперимента с границами литературных родов. Показывая вариативность драматических коллизий, Набоков привлекает интертекст в разных модусах: комическом, героическом, сатирическом. Аллюзии на тексты, где герои оказываются свидетелями исторической катастрофы, позволяют писателю создать образ мира, где судьба личности и человечества не подчиняется логике трагического детерминизма. Реминисценции на произведения Пушкина и Гоголя эксплицируют идентичность автора как наследника русской классики.

Ключевые слова

В.В. Набоков; А.С. Пушкин; Н.В. Гоголь; «Под знаком незаконнорожденных»; аллюзия; интерпретация; русская классика; драма.

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–78–01025, <https://rscf.ru/project/23-78-01025/>

A.O. Drozdova (Tyumen)

THE RECEPTION OF RUSSIAN DRAMA IN V. NABOKOV'S "BEND SINISTER"***

Abstract

The article investigates the allusions to the works of Russian drama in "Bend Sinister", V. Nabokov's first novel created in America. For the first time, we scrutinize the novel's Russian literary intertext. Comprehending the problem of historical determinism, Nabokov appeals to works by A. Pushkin, and N. Gogol. The author parodies the image of Boris Godunov and highlights the dreamlike nature of Pushkin's plot: in Nabokov's world, the government of vulgarians and executioners is also in a painful nightmare dream. Interpreting "The Little Tragedies", Nabokov makes a travesty of the motif of fate, which the author evaluates as a situation of discovering the phantom nature of the characters' reality. Nabokov transforms the composition of Gogol's "The Government Inspector" and emphasizes the similarity between his characters and Gogol's characters-homunculi. We conclude that allusions to the Russian literature are the part of writer's experiment with the boundaries of the literary genres. Showing the variations of drama collisions, Nabokov uses intertext in different artistic modes: comic, heroical, satiric. Allusions to works in which the heroes witness a historical catastrophe allow the writer to create an image of a world where the fate of a person and humanity does not obey the logic of tragic determinism. Reminiscences of the works of Pushkin, Gogol, and Chekhov explicate the author's identity as the heir of Russian classical literature.

Key words

V.V. Nabokov; A.S. Pushkin; N.V. Gogol; "Bend Sinister"; allusion; interpretation; Russian classical literature; drama.

Введение

Комментируя «псевдоцитаты» и «осколки» чужих строк в предисловии к роману «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных», 1945–1946), В.В. Набоков акцентирует мирообразующую роль аллюзий в европейской и американской литературе. Иностраннный интертекст романа подробно рассмотрен учеными [Sweeney 1994], [Karshan 2009/2011], тогда как отсылки к русской литературе до настоящего времени не являлись предметом самостоятельного исследования. Отдельные тематические переключки романа, связанные с творчеством К. Вагинова, Е. Замятина, М. Салтыкова-Щедрина, были отмечены Л. Геллером [Геллер 1997, 579].

***The research was funded by Russian Science Foundation, Project No. 23–78–01025, <https://rscf.ru/en/project/23-78-01025/>.

Однако реминисцентный слой «Bend Sinister» гораздо обширнее, чем было выявлено исследователями. Его особенность состоит в том, что в англоязычном романе присутствуют аллюзии, которые могут быть распознаны русским читателем.

Цель нашего исследования – установить формы рецепции русской драматической традиции в романе «Bend Sinister» в контексте развития писательской историософии. Писатель интегрирует в произведение свой опыт 1) осмысления драмы в лекциях и литературно-критических работах 1940-х гг. («Трагедия трагедии», «Николай Гоголь»); 2) перевода и исследования пушкинских пьес [Shvabrin 2019, 193].

Методология работы опирается на интертекстуальный анализ. Аллюзии на произведения А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя рассматриваются как форма «реконструктивной интертекстуальной работы» [Смирнов 1995, 20]. Каноны трагедии и драмы осмысляются писателем в границах прозаического произведения. В экспериментах с интертекстом Набоков развивает свою поэтику «текстов-матрешек»: русский язык и аллюзии на русскую литературу образуют изнанку мира Падукуграда и участвуют в формировании образа «антропоморфного божества»-автора [Набоков 2004, 202].

Пушкинский и гоголевский интертекст романа

История убийства восьмилетнего сына главного героя прислужниками злодея Падука восходит к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. В. Десятов отмечает ономастические параллели в романе, напрямую отсылающие к пушкинской трагедии [Десятов 1997, 77].

Обращение к пушкинскому контексту связано с проработкой важной для Набокова проблемы «индетерминированности» исторического процесса (см. подробнее [Долинин 2004, 194]). В рецепции Набокова Пушкин является продолжателем шекспировской историософии: как и в «Гамлете» [Набоков 2008, 504], история в «Борисе Годунове» подчиняется не закономерностям трагического детерминизма, а логике сновидения-кошмара.

Чтобы воцариться, и Падуку, и Борису Годунову нужно закрепить свой статус, присвоив чужое слово и знаки власти. Так, географическая карта указывает на то, что владения Бориса необозримы: «Как с облаков ты можешь обозреть / Все царство вдруг: границы, грады, реки» [Пушкин 1948, 43]. Герой объявляет себя наследником царей и совершает символический жест – просит благословения у «почиющих властителей России».

Как и в «Борисе Годунове», в «Bend Sinister» сверхъестественную оптику правителя символизирует карта государства: «первая из показанных комнат вмещала выполненную в бронзе контурную карту страны» [Набоков 2004, 317–318]. Части подвластного правителю пространства отождествляются с органами его тела: стук сердца Падука с помощью специального устройства транслируется по комнатам дворца.

И Годунов, и Падук организуют народные гуляния, стремясь закрепить свое царствование в веках: «сзывать весь наш народ на пир, / Всех, от вельмож до нищего слепца» [Пушкин 1948, 16] – «по всей деревне висят

плакаты, призывающие население непринужденно ликовать по случаю восстановления полного порядка» [Набоков 2004, 274]. В «Борисе Годунове» вытесненное за границы праздника событие – убийство царевича – существует как предание народной молвы. В «Bend Sinister» «торжественный» образ Падука противоречит воспоминаниям героев: в детстве он был жертвой издевательств и травли со стороны Круга.

У Пушкина слух, будучи вербализованным, обретает статус исторического события: «К нему толпу безумцев привлечет / Дмитрия воскреснувшее имя» [Пушкин 1948, 46]. Также и в романе Набокова оскорбительное прозвище Падука табуировано для других персонажей («я не знаю, кто эта... к кому относится употребленное вами слово или прозвище» [Набоков 2004, 243]), оно звучит из уст Круга в ответ на последнее предложение подчиниться и, как имя царевича в «Борисе Годунове», может магическим образом изгнать правителя («убирайся к черту, грязная Жаба» [Набоков 2004, 391])

Герои, способные противостоять злодею, имеют двойственный статус: они принимают отстраненную позицию наблюдателей, но оказываются участниками исторических событий. Гришке Отрепьеву сулит продолжить дело Пимена – вести летопись. Идея воцарения, как и предвестие разоблачения Гришки, содержится в троекратно повторенном сне: «Мне виделась Москва, что муравейник; / Внизу народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом» [Пушкин 1948, 19]. Соглашаясь принять сон за правду, Гришка воплощает и параноидальные кошмары Бориса, которому «тринадцать лет сряду» снится «убитое дитя» [Пушкин 1948, 49]. Весь мир «Бориса Годунова», включая интервентов и царя с его подданными, погружен в сон-морок.

В «Bend Sinister» совмещение ролей отстраненного наблюдателя и участника истории представлено через смену точек зрения рассказчика и героя. По наблюдению О. Ворониной, ключевым событием, «ходом коня» в романе является переход героя в реальность автора [Воронина 2023, 414]. В эпизоде, где Круг размышляет о новом философском труде, используется несобственно-прямая речь: «я смог бы начать писать ту неведомую мне вещь, которую я хочу написать; неведомую, если не считать нечеткого очерка, похожего формой на след ноги» [Набоков 2004, 332]. Овальный очерк имеет лужа за окном рассказчика, которая «просачивается» в мир Круга [Набоков 2004, 399]. Персонифицированный рассказчик, представляющийся в финале создателем Круга, перенимает фразеологическую, оценочную и пространственную точку зрения участника истории, героя.

И в «Борисе Годунове», и в «Bend Sinister» пробудить героев от забвенья способна возлюбленная. Готовясь к встрече с Мариной Мнишек, Отрепьев замечает, что утрачивает способность к притворству: «Любовь мутит мое воображение» [Пушкин 1948, 58]. Пушкинская цитата разворачивается Набоковым в два автономных сюжета.

Во-первых, параллель с Мариной Мнишек прослеживается в имени любовницы Круга – Мариэтты или Марихен. Как и Гришка, соблазненный Круг лишается способности фантазировать. В 16 главе, после того как

Мариэтта флиртует с Кругом, герой теряет вдохновение: «к несчастью, потребность писать неожиданно расточилась» [Набоков 2004, 360]. Последующий арест Круга может интерпретироваться фаталистически – как его наказание за измену, и с точки зрения логики сновидения – как возвращение к подлинной возлюбленной Ольге.

Во-вторых, как и в «Борисе Годунове», в «Bend Sinister» любовь рассеивает иллюзии. В отличие от плотского чувства к Мариэтте, любовь к Ольге выходит за границы смертной жизни героя. В 9 главе Круг представляет Ольгу девочкой, которая несет на руках бражника. Образ бражника присутствует в последней главе и связывает гротескный мир Круга и «сравнительный рай» рассказчика («добрая ночь, чтобы бражничать» [Набоков 2004, 399]). Если у Пушкина любовь к Марине заставляет Гришку признать себя самозванцем, то любовь Круга высвечивает иллюзорность мира палачей и его подчиненность творческому замыслу автора.

В рецепции Набокова «Борис Годунов» Пушкина – гениальное произведение о том, как идея-фантом оказывает влияние на историю целого государства. Набоков не просто заимствует пушкинские сюжеты, но переосмысливает важную для классика тему человеческой страсти, нарушающей законы естества. С этой темой связаны отдельные образы и мотивы «Bend Sinister», отсылающие к «Маленьким трагедиям» Пушкина.

Чертами Барона из «Скупого рыцаря» и гоголевского Плюшкина наделяется второстепенный персонаж – бывший чиновник, скрывающийся в помещении лифта: «прежний чиновник, настоящий ancien régime старого закала, сумел избегнуть ареста, а то и чего похуже, улизнув из своей благопристойной плюшево-пыльной квартиры по улице Перегольм. <...> Он был барон» [Набоков 2004, 311]. Плюшкина, Барона и персонажа «Bend Sinister» объединяет страсть к стяжательству: проживая в лифте, барон «мог показать такие, к примеру, приспособления, как спиртовая лампа или брючный пресс» [Набоков 2004, 311]. В рецепции Набокова пушкинский Барон – такой же абсурдный персонаж, как и Плюшкин из сонма «раздувшихся мертвых душ, принадлежащих пошлякам и пошлячкам» [Набоков 2004, 454]

Героиней-пошлячкой в «Bend Sinister» является сестра Мариэтты Линда, участвующая в арестах друзей Круга. Как и ветреная актриса Лаура из «Каменного гостя», Линда связана с музыкой и актерством: Круг принимает Линду и ее любовника Густава за актеров. Фамилия Линды Бахофен является «гибридом» фамилий немецких музыкантов (Бах и Бетховен).

Роман содержит аллюзию на сцену поединка Дона Гуана с Доном Карлосом. И в трагедии Пушкина, и в романе Набокова убийство любовника происходит в доме героини, которая остается равнодушна к преступлению: «я говорю, парни, я не желаю смотреть, как вы это будете делать, и не желаю тратить весь день на уборку» [Набоков 2004, 371] – «Что там? / Убит? прекрасно! в комнате моей! / Что делать мне теперь, повеса, дьявол? / Куда я выброшу его?» [Пушкин 1948, 150]. И в произведении Пушкина, и в «Bend Sinister» появлению рокового «гостя» (комиссара Линды и Командора) сопутствует нарушение героями супружеской верности.

Набоков травестирует сюжет «Каменного гостя» и нивелирует трагическую тональность пьесы. У Пушкина судьбоносным оказывается явление Командора в дом изменницы Донны Анны; в романе Набокова, напротив, к героям для ареста приходят сами соблазнительницы. Если Дон Гуан, нарушая порядок куртуазного кюльта, навлекает на себя рок, то в «Bend Sinister» арест персонажей оценивается как обыденное происшествие. Набоков акцентирует абсурдность «рокового» события: в отличие от мира «Каменного гостя», в Падукграде не существует сил, которые могли бы уничтожить Круга.

Реминисцентный слой «Маленьких трагедий» Пушкина обнаруживается в финале романа, где Круг, подобно Вальсингаму из «Пира во время чумы», убеждает арестантов не бояться смерти.

Как и в пьесе Пушкина, где герои пируют на улице, в романе Набокова мир, лишенный равновесия, изображен посредством совмещения пространств: место расстрела у «закопченной стены» оказывается школьной детской площадкой («его свояченица сидела на качелях») и театральной сценой («несколько дурно одетых мужчин и женщин “представляли заложников”» [Набоков 2004, 393]). Знаком хаоса, нарушения мироздания у Пушкина и Набокова является мебель, оказавшаяся за границами дома: «в кресле, только что вынесенном для него из дома, сидел, раздвинув ляжки, Падук» [Набоков 2004, 396]. В трагедии Пушкина от мертвеца Джексона остаются вынесенные на улицу стулья. Пушкинская аллюзия указывает на то, что Падук, восседающий посреди разрушающегося мира, является мертвецом (см.: «пусть похоронщик слегка его приукрасит» [Набоков 2004, 319]).

Перед смертью Круг, как и Вальсингам, ощущает, что вскоре воссоединится с умершими женой и сыном: «все, что он чувствовал, – это неспешное погружение, сгущение тьмы и нежности» [Набоков 2004, 391]. Вальсингам не остается ничего иного, как поддаться стихии чумы и восславить ее, проявив мужество. В отличие от пушкинского героя, Круг может спастись, остановив расстрел. Протест Круга против смерти заключается в том, что он отрицает возможность гибели своей личности.

Если у Пушкина «гимн чуме» – этап последовательного развития культурной истории, финальной точкой которой является хаос чумы, то Набоков высвечивает относительность не только культурной истории, но и категории темпоральности. В финале романа, после смерти Круга, синхронизируются два временных отрезка: время действия романа, составляющее около двух месяцев, и день из жизни рассказчика (более подробно нелинейное время романа анализирует [Grishakova 2000, 255]). Освободившись от оков смерти и презрев детерминизм истории, Круг обретает свою «метаисторическую судьбу» (см. понятие [Долинин 2004, 188]).

Временные парадоксы романа связаны не только с пушкинскими текстами, но и с гротескным миром «Ревизора» Н.В. Гоголя, реминисценции к которому образуют кольцевую композицию произведения. В первой главе реплику Городничего повторяет президент университета Азуреус: «я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам о некоторых пренеприятных обстоятельствах» [Набоков 2004, 241]. Как и в «Ревизоре», над героями

нависла угроза: университет будет закрыт, если руководство не подаст Падуку ходатайство о возобновлении работы учреждения. Персонаж, которого чиновники Гоголя и ученые Набокова принимают за «государственного призрака», оказывается мошенником.

Аллюзия на гоголевского «Ревизора» присутствует в финале романа, где приводится «немая сцена» – фотография Падука среди подданных и заключенных. В «Ревизоре» центром сцены является фигура городничего, вокруг которого сосредоточены другие персонажи. Мимика и жесты героев передают реакцию на слова жандарма о приезде настоящего ревизора. Композиция экфрасиса в «Bend Sinister» организована по противоположному принципу. Присутствуют две точки фокусировки: с правой стороны – «малютка-диктатор» и окружающие его старейшины, слева – фигура «маячившего» Круга.

Переданная на фотографии сцена отличается эклектичностью [Набоков 2004, 396]. Торжественное изображение диктатора нарушает вошедшее в кадр граффити («уцелела надпись мелом, непечатное слово»). Совмещаются детали полотен супрематистов («лицо его <...> было как тускло-розовое пятно» – ср. К. Малевич «Торс (фигура с розовым лицом)») и парадного портрета («величественная особа в медном нагруднике и широкополой черного бархата шляпе»). Используются мотивы религиозной живописи: «босиком, словно древний святой, маячил Круг», «старик завалился, и жена его, встав на колени, обертывала ему ноги своей черной шалью» – поза, отсылающая к живописному сюжету положения Христа во гроб.

В книге «Николай Гоголь» (1944) В. Набоков характеризует сюжет «Ревизора» как «мгновение между вспышкой и раскатом» [Набоков 2004, 434]. В романе «Bend Sinister» писатель использует этот драматический принцип как композиционный прием: повествование начинается с мерцающего пейзажа, который Круг видит за окном («сияние солнца», «блеск лужи», «яркое холодное солнце» [Набоков 2004, 203]), и завершается вспышками фотоаппарата и выстрела («часть его головы <...> взорвалась языками пламени» [Набоков 2004, 398]). «Тень государственного призрака» у Гоголя и Набокова – пародия на трагедийный мотив «бога из машины», который восстанавливает нарушенный миропорядок. Как и «Ревизор», где в финале «возникает еще один фантом: гигантская тень настоящего ревизора» («Николай Гоголь», [Набоков 2004, 398]), «Bend Sinister» завершается появлением художника, истинного законодателя мира романа.

Заключение

Обращаясь к драматической традиции, писатель акцентирует в ней жанровый парадокс: не рок определяет судьбу героев, но авторское представление об устройстве судьбы и истории. Для того, чтобы показать вариативность развития драматической коллизии, Набоков обращается к литературному контексту в разных модусах: комическом («Борис Годунов», «Ревизор»), героическом («Пир во время чумы»), сатирическом («Каменный гость», «Скупой рыцарь»).

В рецепции Набокова историософская проблема «родового наследия» и «отпадения от рода» [Беляк, Виролайнен 1991, 95–96], актуальная для европейской традиции драмы, решается в границах индивидуального сознания. Историческая катастрофа, представленная в драматическом тексте как фатум, рок, воспринимается писателем как ситуация срыва покровов, высвечивающая неподвластность мира любым интерпретационным моделям – «хаос мнимостей» («Николай Гоголь» [Набоков 2004, 504]).

Пародируя драматические сюжеты о мире, лишившемся гармонии, Набоков утверждает индивидуальное сознание как культурную ценность. Опыт свидетельства исторической катастрофы и для Набокова, и для его героя Круга актуализирует проблему хрупкости человеческой жизни. В финале романа смерть Круга, не обрывающая повествования, но высвечивающая «отпечаток, который мы оставляем в тонкой ткани пространства» [Набоков 2004, 399], – доказательство свободы художника от исторического детерминизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л.: Наука, Ленинград. отделение, 1991. С. 73–96.
2. Воронина О. Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. 584 с.
3. Геллер Л. Художник в зоне мрака: «Bend Sinister» Набокова // В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Т. 1. СПб.: Издательство РХГИ, 1997. С. 573–584.
4. Десятов В.В. Сальваторы и вальтосары: автобиографический подтекст темы короля и самозванца в творчестве В. Набокова // Культура и текст. 1997. № 1. С. 77–79.
5. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 400 с.
6. Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. СПб.: «Симпозиум», 2004. 608 с.
7. Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. 640 с.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 7. Драматические произведения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 395 с.
9. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 189 с.

10. Grishakova M.V. Nabokov's "Bend Sinister": A Social Message or an Experiment with Time? // *Sign Systems Studies*. 2000. № 28. P. 242–263.
11. Karshan T. Nabokov's "Homework in Paris": Stéphane Mallarmé, Bend Sinister, and the Death of the Author // *Nabokov Studies*. 2009/2011. Vol. 12. P. 1–30.
12. Shvabrin S. Between Rhyme and Reason. Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2019. 419 p.
11. Sweeney S.E. Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and Hamlet in Bend Sinister // *Nabokov Studies*. 1994. Vol. 1. P. 179–194.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Desyatov V.V. Sal'vatory i val'tosary: avtobiograficheskiy podtekst temy korolya i samozvantsa v tvorchestve V. Nabokova [Salvators and Valtosars: Autobiographical Subtext of the Theme of the King and the Impostor in V. Nabokov's Works]. *Culture and text*, 1997, no. 1, pp. 77–79. (In Russian)
2. Grishakova M. V. Nabokov's "Bend Sinister": A Social Message or an Experiment with Time? *Sign Systems Studies*, 2000, no. 28, pp. 242–263. (In English).
3. Karshan T. Nabokov's "Homework in Paris": Stéphane Mallarmé, Bend Sinister, and the Death of the Author. *Nabokov Studies*, 2009/2011, Vol. 12, pp. 1–30. (In English).
4. Sweeney S.E. Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and Hamlet in Bend Sinister. *Nabokov Studies*, 1994, vol. 1, pp. 179–194. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Belyak N.V., Virolaynen M.N. "Malen'kie tragedii" A.S. Pushkina kak kul'turnyye eposy novoevropeyskoy istorii. (Sud'ba lichnosti – sud'ba kul'tury) [A.S. Pushkin's "The Little Tragedies" as a Cultural Epic of Modern European History. (The Fate of the Individual – the Fate of Culture)]. *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Research and Materials]. Vol. 14. Leningrad, Nauka Publ., 1991, pp. 73–96. (In Russian).
6. Geller L. Khudozhnik v zone mraka: "Bend Sinister" Nabokova [Artist in a Zone of Darkness: Nabokov's "Bend Sinister"]. *V.V. Nabokov: Pro et Contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkikh i zarubezhnykh mysliteley i issledovateley. Antologiya* [The Personality and Creativity of Vladimir Nabokov in the Assessment of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Anthology]. Vol. 1. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RKhGI Publ., 1997, pp. 573–584. (In Russian).

(Monographs)

7. Voronina O. *Tainopis': Nabokov. Arkhiv. Podtekst* [Secret Writing: Nabokov. Archive. Subtext]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2023. 584 p. (In Russian).
8. Smirnov I.P. *Porozhdenie interteksta (Jelementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorchestva B.L. Pasternaka)* [The Generation of Intertext (Elements of Intertextual Analysis with Examples from B.L. Pasternak's Works)]. Saint Petersburg, Yazykovy centr SPbGU Publ., 1995. 189 p. (In Russian).

9. Dolinin A.A. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Raboty o Nabokove* [The Real Life of Sirin the Writer. Works on Nabokov]. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 400 p. (In Russian).

10. Shvabrin S. *Between Rhyme and Reason. Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2019. 419 p. (In English).

Дроздова Анастасия Олеговна,

ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет».

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языкознания и литературоведения. Научные интересы: В. Набоков, перцептивная поэтика, нарратология, рецепция русской классики.

E-mail: an.o.droz@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5728-142X

Anastasiia O. Drozdova,

University of Tyumen.

Candidate of Philology, senior lecturer at the Department of Linguistics and Literary Studies. Research interests: V. Nabokov, perceptive poetics, narratology, reception of Russian classical literature.

E-mail: an.o.droz@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5728-142X

М.Е. Балакирева (Москва, Санкт-Петербург)

«ДУХОВНАЯ АЛГЕБРА» И «АВАНГАРДИСТСКОЕ КОСНОЯЗЫЧИЕ»: РЕЦЕПЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО «НОВОГО РОМАНА» В ЖУРНАЛАХ «ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ» И «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1950–1970-Х ГГ.*

Аннотация

Статья посвящена рецепции французского «нового романа» в советских журналах «Вопросы литературы» и «Иностранная литература» в 1950–1970-е гг. Анализ работ советских исследователей показывает, как отношение к «новому роману» изменялось со временем и как менялся советский критический дискурс. Новое литературное явление описывается крайне негативно в первые годы («литературный бред», «гносеологический маскарад»), но постепенно критика становится более благосклонной и осторожно оправдывает новые формы, сравнивая сложность романов, например, с «литературой ширпотреба» (массовой литературой), лишенной всякой сложности и стоящий ниже в советской иерархии романских форм. Также «новый роман» постепенно включается в модернистскую традицию, становится в критике наследником прозы Д. Джойса, В. Вулфа, Ф. Кафки и М. Пруста, проходит несколько этапов легитимации, последним из которых можно назвать отдельные, не журнальные публикации переводов. Дальнейшее сопоставление статей, напечатанных в «Вопросах литературы» и «Иностранной литературе», показывает, что для каждого журнала характерны свой критический подтекст и своя интерпретация «нового романа». В «Вопросах литературы» делается акцент на критику нового течения, сравнение его с актуальным советским романом, статьи в журнале часто можно назвать памфлетами. В «Иностранной литературе» печатаются менее категоричные и более информативные статьи, целью которых мыслится анализ глубинных механизмов европейской культуры, сделавших появление «нового романа» возможным. Данное сравнение позволяет

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00764 <https://rscf.ru/project/23-28-00764/> в ИМЛИ РАН.

сделать предположение о разной читательской аудитории журналов – направленного на внешнего читателя журнала «Вопросы литературы» и направленного на внутреннего читателя журнала «Иностранная литература».

Ключевые слова:

«Новый роман»; французский роман в СССР; «Вопросы литературы»; «Иностранная литература».

M.E. Balakireva (Moscow, Saint-Petersburg)

“SPIRITUAL ALGEBRA” AND “AVANT-GARDE TONGUE-TIEDNESS”: RECEPTION OF THE FRENCH *NOUVEAU ROMAN* IN THE JOURNALS “VOPROSY LITERATURY” AND “INOSTRANNAYA LITERATURA” IN THE 1950–1970S**

Abstract

The article analyzes the critical reception of the French *nouveau roman* in the soviet journals “Voprosy Literaturny” and “Inostrannaya literatura” in 1950–1970s. An analysis of the works of Soviet researchers shows how the reception of the French *nouveau roman* changed over time, how Soviet critical discourse changed. A new literary phenomenon was described extremely negatively during the early years (as “literary nonsense” and an “epistemological masquerade”), but criticism gradually became more supportive and cautiously justified new forms, comparing novels’ complexity with that of “consumers’ literature”, which is devoid of complexity and stands lower in the Soviet novel hierarchy. The *nouveau roman* was gradually incorporated into the modernist tradition and became the heir of the prose of writers like J. Joyce, V. Woolf, F. Kafka, and M. Proust, going through several stages of legitimization, the final stage being individual, non-journalistic publications of translations. A comparison of articles published in the journals “Voprosy Literaturny” and “Inostrannaya literatura” reveals that each journal has its own critical approach and interpretation of the new novel. The “Voprosy Literaturny” focuses on the criticism of the new trend, comparing it to the current Soviet novel. Articles in the journal sometimes look like “pamphlets”. The “Inostrannaya literatura” publishes less categorical and more informative articles, which aim to analyze the deep mechanisms behind European culture that made the *nouveau roman* possible. This comparison allows us to assume differences in the readership of these journals: the external reader for “Questions of Literature”, and the internal reader for “Foreign Literature”.

Key words

Nouveau roman; French novel in the USSR; “Voprosy Literaturny”; “Inostrannaya literatura”.

**The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation № 23–28–00764 <https://rscf.ru/project/23-28-00764/> at IWL RAS.

Появление французского «нового романа» вызвало неоднозначные реакции в международном литературном сообществе, а сам жанр окрестили «спасением» и «проклятием» послевоенной литературы [Depès 2001]. Одни видели в формальных поисках спасение и очищение литературы, другие – яркий пример разрушения европейской цивилизации [Guetmès 2021; Arber 2023]. Не остались в стороне и советские критики, для которых «новый роман» стал ярким примером разрушения западного капиталистического мира [Анисимов 1963]. Новое «антигуманистическое» явление называли то «декадентским радикализмом» и «агрессивным модерном», то «аннигиляцией» искусства слова, а то и просто литературным «бредом». Тем не менее сложно сказать, что «новый роман» не приживается в советском литературоведении: публиковавшиеся отдельными томами истории французской литературы за 1960-е или 1970-е гг. непременно включали в себя статьи о «новом романе» либо статьи об авторах, имевших отношение к «новому роману» [Еремеев 1974; Андреев 1977], а авторов приглашают на писательские встречи и симпозиумы (например, Н. Саррот и А. Роб-Грийе участвуют во встрече писателей Европы в Ленинграде 5–8 августа 1963 г.). Слово советская критика пребывает в отношениях вечного притяжения / отталкивания с теориями «нового романа», что отчасти объясняется конкретными периодами советской истории (начало «оттепели» совпадает с проникновением в СССР вестей о «новом романе»), отчасти – кризисом соцреалистического романа и переосмысления роли критики в литературном процессе.

Настоящее исследование задумывается как серия публикаций, посвященных рецепции французского «нового романа» в СССР, потому представляется разумным для начала проанализировать, какой образ «нового романа» складывается у читателей «Вопросов литературы» и «Иностранной литературы» и различается ли критическая оценка творчества «новых романистов» в каждом из журналов. Предварительный детальный анализ статей позволит нам в последующих публикациях углубиться в анализ феномена, выдвинуть ряд гипотез и понять, как «новый роман» становится частью актуального литературного процесса в СССР и частью литературной истории Франции, написанной советской критикой.

Рецензия «нового романа»: «Вопросы литературы»

Первая статья в «Вопросах литературы», в которой упоминаются имена Натали Саррот и Алена Роб-Грийе, печатается в № 3 1957 г., и критик Евнина Е., употребляя термин «новый роман» в кавычках, тем самым принимая самоназвание группы, называет новые романские поиски французских авторов «бредом», по сравнению с прогрессивной соцреалистической литературой. В № 5 1959 г. критик А. Иващенко назовет движение «нового романа» «реакционным по своей сути» литературным «авангардом». В статье «Социалистический реализм и современная зарубежная литература» исследователь приводит важные для новых романистов (глашатаем которых надолго в советской критике становится писатель-теоретик

А. Роб-Грийе) программные тезисы: «смерть романа», освобождение «от мифов и глубины, от всякого рода идеологических критериев», отказ от принципов «партийности искусства». Вероятно, именно эта статья запускает лавинообразную серию публикаций о «новом романе» в 1960-е гг. в «Вопросах литературы».

В адрес новых романистов звучат упреки в мнимой сложности и мнимой новизне [Балашова 1963], усложнению читательской практики, «герметичности»: непонятные для читателя игры со структурой и с содержанием будут основным аргументом советской критики против «нового романа» 1960–1970-е гг. Однако при общем скептическом отношении к новому роману советские литературоведы пытаются вписать его в традицию изучения французской литературы. Только «новый роман» считают скорее не авангардным, но модернистским (в крайнем изводе модернистской литературы) и даже декадентским, воплощающим «эстетический софизм», «эстетику чистых форм», экспериментом, предпочитающим описывать «каютные кошмары», а самих писателей называют «потерянным поколением холодной войны» [Зонина 1962] и «незавербованными» (т.е. не ангажированными). Встречается даже сравнение с «летризмом» (орфография статьи сохранена – М.Б.), непопулярное в литературоведческой среде, но фиксирующее внутреннюю иерархию: «летризм» в этой оппозиции считается одной из «не обладающих хоть каким-нибудь авторитетом школок» [Великовский 1965] и проигрывает в серьезности «новому роману», сравнимому по проблематике с экзистенциализмом или сюрреализмом. Занятно, что в эти же годы советские литературоведы перенимают язык французских структуралистов (математические метафоры), характеризуя новые веяния как «а-литературу» (встречается другой вариант написания – «алитература») и «духовную алгебру» [Балашова 1963; Андреев 1964].

Необычными кажутся голоса благосклонные, дающие «новому роману» право на развитие и некоторое влияние. Так, Т. Мотылева говорит о новом романе как о течении «творчески бесперспективн[ом]», но полезном для развития реализма [Самарин 1967], а М. Ваксмахер называет «новых романистов» «писател[ями] безусловно талантлив[ыми], ищущ[ими], думающ[ими]» [Ваксмахер 1966], что далеко от первых реакций советской критики (окрестившей, как было указано ранее, формальные поиски «бредом»).

В 1970-е гг. в поле советской критики попадает «новый новый роман» (в терминологии Л. Андреева) или «новейший роман» (в терминологии Л. Зониной), обратившийся к «продуцирующему тексту», окончательно разрушивший романную форму и тем самым – парадоксально – выгодно оттенивший романы Саррот или Бютора. Так, Л. Зонина пишет в статье «“Новый роман”: вчера, сегодня», что «“новые” романисты перешли на иной “код” условности – вместо того, чтобы скрывать арматуру текста в толще жизнеподобия, они вытащили ее на поверхность, обнажили структурные элементы, внутритекстовые отношения, способ производства смысла, однако “новые” романы Натали Саррот и Мишеля Бютора не переставали от этого быть моделями действительности» [Зонина 1974, 70].

Отныне рецепция нового романа в «Вопросах литературы» идет параллельно с рецепцией «нового романа», структуралистских и постструктуралистских поисков Ж. Рикарду, Ф. Соллерса, позднего Роб-Грийе («Проект революции в Нью-Йорке», 1970), журнала «Тель Кель», и сравнение с радикалами, «еретиками» от авангарда позволяет оправдывать ранние произведения «новых романистов». Конечно, это не отменяет прежних оценок, маркирования романов как литературного декаданса, обвинений в «антигуманизме» и «аннигиляции» искусства, сетований на то, что «новый роман» есть литература «анархистского отчаяния», «модернизма без берегов» и «агрессивного модерна» [Андреев 1987]. Включение «нового романа» в модернистский канон, признание его наследником Джойса и Кафки, Пруста и Вулф, сравнение с творчеством Гюисманса (его романом «Наоборот») – все это выстроило путь к новой форме через традицию, тем самым узаконив изучение «нового романа» и заставив признать его легитимность. Еще один фактор, сыгравший на признание новых романистов, – их отчаянная борьба (или считающаяся как таковая) с обществом потребления, «научность» их эксперимента противопоставляется в советской критике массовой поверхностной литературе («литературе ширпотреба» по Л. Зониной). Первые попытки сравнить массовое и интеллектуальное во французской литературе появляются в критических обзорах в 1970-е гг., но особенно актуальны они становятся позже, в статьях 1980-х гг.

Рецепция «нового романа»: «Иностранная литература»

Рецепция «нового романа» в журнале «Иностранная литература» начинается в конце 1950-х гг., и первый критический обзор явления появляется в статье С. Великовского «Разрушение романа: о «новой школе» французской прозы» (ИЛ № 1, 1959). Это первая попытка издания подступить к новому явлению, объективно исследовать его с позиции советской критики, изучить его основы и предугадать последствия распространения «декадентской болезни», поразившей одряхлевшее тело романа. «Новый роман» признается наследником декаданса (сравнивается «новый роман» с романами Пруста и отчасти – Джойса), авторы величаются «чернокнижниками» и «ревнителями «абсолютной красоты», а сами романские поиски – «алхимией» искусства (поскольку романисты стремятся найти «чистый предмет» искусства – действие, граничащее для критика с алхимическими опытами).

Также в статье впервые появляются «штампы», которые позднее подхватят исследователи «нового романа»: книги Саррот становятся «ультрапсихологичными» (а вот сведение ее техники к фрейдистской и иррациональной советская критика не унаследует), романы Роб-Грийе – позитивистски окрашенными (Великовский именует «вещизм» «позитивистской» идейкой), произведения Бютора – исполненными философией «первооснов бытия». Сам же «новый роман» называется «романом будущего» (заимствование самоопределения самих участников движения)

и одновременно «авангардистской школкой», «школой отрицания», «анархистским отрицанием всяких ценностей». В конце статьи Великовский объявляет теории «нового романа» «гносеологическ[им] маскарад[ом]», нацеленным на борьбу с «революционным искусством» (т.е. соцреалистическим романом).

Занятно, что именно в этой статье – самой едкой из всех статей, вышедших из-под пера С. Великовского, – появляются первые образцы «новороманной» прозы. Небольшие отрывки из романов Саррот «Маргеро» и Роб-Грийе «Ревность» («Изменение» Бютора дается в пересказе: по всей видимости, это единственный роман с понятной и податливой структурой, пересказ которого в принципе возможен). Завершается статья резкой отповедью нового романного искусства: «Эстетика «романа будущего» – эстетика одряхлевшего класса, выдающего собственный склероз за общечеловеческую трагедию. Драпируя распад искусства видимостью поисков «чистого предмета» романа, освобожденного от характеров, сюжета, идей, теории «новой школы» тщетно пытаются скрыть за громкими фразами об «авангардистской» эстетике безысходный тупик, в который зашла художественная мысль современной буржуазии» [Великовский 1959, 185].

Стоит отметить, что далее в «Иностранной литературе» появляется еще несколько критических статей о «новом романе», но трибуной новых мыслей журнал не становится. Большинство статей публикуются в 1960-е гг., на пике интереса к «новому роману», после чего интерес постепенно затихает. Некоторые статьи напрямую посвящены творчеству «неороманистов» (например, статья С. Великовского «На холостом ходу»), в которых они упоминаются в аргументации (во время творческой встречи в редакции «Иностранной литературы» «Литература, документ, факт» тот же С. Великовский вспоминает «Эру подозрений» Саррот и частично соглашается с ее выводами о недоверии читателя к прочитанному) или как пример «от противного» (Л. Зонина в послесловии к роману «Кружевница» Паскаля Лэне говорит о преодолении эстетики «нового романа» в № 9, 1976). Общие комментарии, схожие с оценкой в «Вопросах литературы», об экспериментальном характере романов («экспериментальная лаборатория»), об «алитературе» и «ачитателе», о «стерилизации» литературы и «бесплодии» дополняются интересными критическими наблюдениями. Первое подчеркивает параллели с экзистенциализмом и тем самым встраивает «новый роман» в складывающуюся традицию новейшей литературы (а мимоходом упоминает и «модернистские» корни – Пруста, Джойса, Жида). В данном подходе «новый роман» являет собой ответ на экзистенциальную тошноту Сартра и Камю, однако трагическое мироощущение в нем отсутствует [Зонина 1967, 196]. Второе наблюдение заостряет противоречие между гуманным и негуманным, гуманистическим и антигуманистическим: советские ученые обращаются к мыслям Ортеги-и-Гассета и величают «новый роман» «девятым валом дегуманизации» в мире, где реалистический роман остается последним оплотом гуманизма [Великовский 1963, 180]. И «неороманисты» превращаются в статьях в «дегуманизаторов» от эстетики, сам «новый роман» становится иллюстрацией

«дегуманизации повествования». Вероятно, тезис о растерянной человечности вдохновлен чтением романов Роб-Грийе, которого в статьях называют «геометром», а стиль его – «позитивистским «вещизмом» [Великовский 1963, 183]. К Саррот и Бютору советские критики более благосклонны, хотя Саррот и ругают за «ультрапсихологизм» [Великовский 1963; Анисимов 1963]. Бютору же оказывается чуждой «дегуманизация» повествования: романы его тяготеют к общечеловеческому [Мотылева 1970].

В целом статьи в «Иностранной литературе» стремятся пояснить принципы и глубинные механизмы возникновения «нового романа», которые С. Великовский, например, видит в возвращении в европейскую мысль философии агностицизма, тотального неверия и сомнения, которые и заводят «лабораторную прозу» одаренных художников в тупики. В журнале нет яростной критики, нет статей-«памфлетов», подобных статьям в «Вопросах литературы». Еще одна особенность «Иностранной литературы» – публикация переводов, знакомство читателей с реальными образцами «новороманной» прозы. Если в «Вопросах литературы» критические статьи представляют собой ответы на теории и спор с теориями (часто цитируются именно статьи новых романистов, манифесты и споры с другими участниками литературного поля во Франции), то «Иностранная литература» предлагает читателям ознакомиться с некоторыми отрывками. Впервые значительные отрывки из романов появляются в статье С. Великовского «На холостом ходу» под заголовком «Литературные иллюстрации»: в переводе М. Ваксмахера представлены фрагменты из «Планетария» Н. Саррот (с тех пор роман не переводился), «В лабиринте» Роб-Грийе (появляется полный перевод Л. Коган в 1983 г.) и «Ступеней» Бютора (также не переводился больше). В своей статье С. Великовский размышляет о методе и техниках, обращаясь к живому примеру. Это единственное появление романов в журнале, позднее в «Иностранной литературе» напечатано только «Изменение» М. Бютора – за яркую социальную позицию (№ 9, 1970).

Отметим, что произведения «новых романистов» практически не переводятся в СССР. Например, в послесловии к публикации «Изменения» Бютора Т. Мотылева упоминает «Золотые плоды» Н. Саррот (переведен в 1969 г. Р. Райт-Ковалевой), позднее в 1983 г. выходит общий сборник «новороманов» – с произведениями Роб-Грийе, Саррот, Бютора и Симона (сборник 1983 г. с предисловием Л. Андреева, вышел в издательстве «Художественная литература»). В каких-то антологиях печатают отдельные рассказы (например, в сборнике «Французская новелла XX века. 1940–1970», вышедшем в 1976 г., есть рассказы М. Бютора «Маленькие зеркальца» и А. Роб-Грийе «Пляж»; в сборнике детской прозы французских писателей «Как запело дерево» 1985 г. напечатан рассказ М. Бютора «Титан и Шельмочка»). Но серьезные публикации на русском появляются только в конце 1980-х–начале 1990-х гг., причем Мишель Бютор, принятый советской критикой теплее прочих, переводится гораздо меньше других радикальных новаторов. К слову, переводов «нового романа» в журнале «Иностранная литература» нет вовсе, встречаются лишь упоминания

в критических разборах – факт симптоматичный: как видно по рецепции «нового романа» в «Вопросах литературы», «новейший роман» считается крайней степенью разрушения романа, а потому не удостоивается внимания. Переводы Соллерса появятся позднее, перевод Рикарду и вовсе не появится на русском.

Предварительные выводы: поиск зазора и проблема читателя

Анализ статей позволяет выделить несколько перспективных направлений для дальнейших исследований. Первое соображение касается легитимации «нового романа» в советском литературоведении: несмотря на общее негативное отношение к новым романским формам, критики стараются найти «точки соприкосновения», «зазоры» в теории «нового романа», чтобы обозначить параллели в художественных процессах Франции и СССР и иметь возможность включить произведения Н. Саррот, М. Бютора и отчасти А. Роб-Грийе в общую историю французской литературы (тематически – через связь с соцреализмом, идеологически – через европейский модернизм и декаданс).

Второе соображение затрагивает проблему читателя толстых журналов. Разница в интерпретации и ретекстуализации «нового романа», которую можно увидеть в проанализированных статьях, позволяет выдвинуть предположение, что адресат у журналов был разный и что статьи писались для разных читателей – «внешнего» читателя в случае «Вопросов литературы» и «внутреннего» читателя в случае «Иностранной литературы». Однако подобные заключения требуют более обстоятельного исследования и отдельной развернутой публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М.: Издательство МГУ, 1977. 366 с.
2. Андреев Л.Г. Куда же идет французская литература? // Вопросы литературы. 1964. № 2. С. 127–134.
3. Андреев Л.Г. Литература у порога грядущего века // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 3–42.
4. Анисимов И.И. Ленинградский диалог о современном романе // Иностранная литература. 1963. № 11. С. 246–252.
5. Балашова Т.В. Споры о «новом романе» // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 96–112.
6. Ваксмахер М. Человек и история (Заметки о современном французском романе) // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 124–146.

7. Великовский С.И. На холостом ходу («Новый роман» во Франции) // Иностранная литература. 1963. № 1. С. 176–191.
8. Великовский С.И. Приглашение поразмыслить (К проблеме «отчуждения») // Вопросы литературы. 1965. № 9. С. 166–189.
9. Великовский С.И. Разрушение романа (О «новой школе» французской прозы) // Иностранная литература. 1959. № 1. С. 175–185.
10. Еремеев Л.А. Французский «новый роман». Киев: Наук. думка, 1974. 223 с.
11. Зонина Л.А. Марксистский анализ «нового романа» // Вопросы литературы. 1962. № 4. С. 131–136.
12. Зонина Л.А. «Новый роман»: вчера, сегодня // Вопросы литературы. 1974. № 11. С. 69–104.
13. Зонина Л.А. Потребительство – канонизация и развенчание // Иностранная литература. 1967. № 2. С. 187–197.
14. Мотылёва Т.Л. Что же изменилось? // Иностранная литература. 1970. № 9. С. 101–102.
15. Самарин Р.М. Социалистический реализм в зарубежных литературах // Вопросы литературы. 1967. № 10. С. 3–49.
16. Arber S. Le Nouveau Roman, pierre de touche de la modernité littéraire // *Germanica*. 2016. № 59. P. 19–32.
17. Denès D. Le nouveau roman: problématique d'une institutionnalisation // *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle?* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001. 338 p.
18. Guermès S. Le Nouveau Roman et les États-Unis. Bruxelles: Peter Lang Verlag, 2021. 190 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andreyev L.G. Kuda zhe idet frantsuzskaya literatura [Where is French Literature Going]? *Voprosy literatury*, 1964, no. 2, pp. 127–134. (In Russian).
2. Andreyev L.G. Literatura u poroga gryadushchego veka [Literature at the Threshold of the Coming Century]. *Voprosy literatury*, 1987, no. 8, pp. 3–42. (In Russian).
3. Anisimov I.I. Leningradskiy dialog o sovremennom romane [Leningrad Dialogue on the Modern Novel]. *Inostrannaya literatura*, 1963, no. 11, pp. 246–252. (In Russian).
4. Arber S. Le Nouveau Roman, pierre de touche de la modernité littéraire [Nouveau Roman, Touchstone of Literary Modernity]. *Germanica*, 2016, no. 59, pp. 19–32. (In French).
5. Balashova T.V. Spory o “novom romane” [Disputes about “Nouveau Roman”]. *Voprosy literatury*, 1963, no. 12, pp. 96–112. (In Russian).
6. Motyleva T.L. Chto zhe izmenilos' [What has Changed]? *Inostrannaya literatura*, 1970, no. 9, pp. 101–102. (In Russian).
7. Samarina R.M. Sotsialisticheskiy realizm v zarubezhnykh literaturakh [Socialist Realism in Foreign Literatures]. *Voprosy literatury*, 1967, no. 10, pp. 3–49. (In Russian).
8. Vaksmakher M. Chelovek i istoriia (Zametki o sovremennom frantsuzskom romane) [Man and History (Notes on the Modern French Novel)]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 5, pp. 124–146. (In Russian).

9. Velikovskiy S.I. Na kholostom khodu (“Novyy roman” vo Frantsii) [Idling (“Nouveau roman” in France)]. *Inostrannaya literatura*, 1963, no. 1, pp. 176–191. (In Russian).

10. Velikovskiy S.I. Priglaseniye porazmyslit’ (K probleme “otchuzhdeniya”) [An Invitation to Reflect (On the Problem of “Alienation”)]. *Voprosy literatury*, 1965, no. 9, pp. 166–189. (In Russian).

11. Velikovskiy S.I. Razrusheniye romana (O “novoy shkole” frantsuzskoy prozy) [Destruction of the Novel (On the “New School” of French Prose)]. *Inostrannaya literatura*, 1959, no. 1, pp. 175–185. (In Russian).

12. Zonina L.A. Marksistskiy analiz “novogo romana” [Marxist Analysis of “Nouveau Roman”]. *Voprosy literatury*, 1962, no. 4, pp. 131–136. (In Russian).

13. Zonina L.A. “Novyy roman”: vchera, segodnya [“Nouveau Roman”: Yesterday, Today]. *Voprosy literatury*, 1974, no. 11, pp. 69–104. (In Russian).

14. Zonina L.A. Potrebitel’stvo – kanonizatsiya i razvenchaniye [Consumerism – Canonization and Debunking]. *Inostrannaya literatura*, 1967, no. 2, pp. 187–197. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

15. Denès D. Le nouveau roman: problématique d’une institutionnalisation [Nouveau Roman: Problem of Institutionalization]. *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l’histoire de la littérature française du 20^e siècle* [The Time of Letters: What Periodizations for the History of French Literature of the 20th Century]. Rennes, Presses universitaires de Rennes Publ., 2001. 338 p. (In French).

(Monographs)

16. Andreyev L.G. *Sovremennaya literatura Frantsii. 60-e gody* [Modern French Literature. Years 60s]. Moscow, Izdatel’stvo Moskovskogo Universiteta Publ., 1977. 366 p. (In Russian).

17. Eremeyev L.A. *Frantsuzskiy “novyy roman”* [French “Nouveau Roman”]. Kiev, Naukova Dumka Publ., 1974. 223 p. (In Russian).

18. Guermès S. *Le Nouveau Roman et les États-Unis* [Nouveau Roman and USA]. Bruxelles, Peter Lang Verlag, 2021. 190 p. (In French).

Балакирева Маргарита Евгеньевна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (Москва); Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург).

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, старший преподаватель. Научные интересы: французский авангард, французский неоавангард, социология литературы.

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

Margarita E. Balakireva,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Higher School of Economics University of Russia.

Candidate of Philology, Senior Researcher, IWL RAS; Senior Lecturer, HSE. Research interests: French avant-garde, French new avant-garde, sociology of literature.

E-mail: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

А.В. Уржа, Цяо Ван (Москва)

**К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ
КЛАССИФИКАЦИИ СРЕДСТВ ВВЕДЕНИЯ ПРЯМОЙ РЕЧИ
В ТЕКСТ И О ЕЕ ПРИМЕНЕНИИ В ИССЛЕДОВАНИИ ПОЭТИКИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЧАСТЬ 1***

Аннотация

В статье с учетом существующих подходов к таксономии лексем (в первую очередь глаголов), вводящих прямую речь в русских текстах, и с опорой на обзор научных трудов о семантических и стилистических характеристиках слов, способных обрамлять реплики в нарративе, предложена функционально-семантическая классификация средств русского языка, вводящих звучащую речь и невысказанную мысль. Помимо глаголов, в классификацию включены существительные, способные вводить прямую речь самостоятельно или в составе сочетаний, а также фразеологизмы. Ключевой особенностью классификации является использование не только семантического, но и функционально-прагматического основания для группировки языковых средств: помимо нейтральных обозначений, в пределах каждого семантического класса выделяются номинации с внутренней квалификацией прямой речи (характеризующие состояние говорящего и его отношение к адресату), а также с внешней квалификацией речи (передающие оценку реплики и ее субъекта повествователем или другим авторизатором). Применение такой классификации в анализе текстов позволяет выявить роль средств, вводящих речь, в формировании перспективы повествования и эмотивной плотности диалогической рамки. В качестве материала использованы данные Национального корпуса русского языка. Также в статье представлены результаты применения

*А.В. Уржа выполнила исследование при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-00260, <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

предложенной классификации в лингвостилистическом исследовании романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», позволяющие обосновать известные и выявить некоторые новые феномены в этом классическом тексте.

Ключевые слова

Прямая речь; классификация; глагол; существительное; перспектива; модус; семантика; прагматика; Достоевский.

A. V. Urzha, Qiao Wang (Moscow)

ON THE SUBJECT OF FUNCTIONAL-SEMANTIC CLASSIFICATION OF MEANS INTRODUCING DIRECT SPEECH IN A TEXT AND ITS APPLICATION IN THE STUDY OF THE POETICS OF FICTION. PART 1**

Abstract

In the article the functional-semantic classification of the means of the Russian language that introduce audible speech and unspoken thought in a text is proposed. This classification takes into account the existing approaches to the taxonomy of lexemes (primarily verbs) that introduce direct speech in Russian texts, and is based on the review of works on the semantic and stylistic characteristics of words capable of framing speech in a narrative. In addition to verbs, the classification includes Russian nouns capable of introducing direct speech alone or in collocations, as well as phraseological units. The key feature of the classification is the use of not only semantic but also functional-pragmatic basis for the grouping of linguistic means: in addition to neutral denotations, within each semantic class nominations with internal qualification of direct speech (characterizing the speaker's state and his attitude to the addressee) and with external qualification of speech (conveying the narrator's or external observer's evaluation of the phrase and its modal subject) are distinguished. The application of such classification in text analysis allows us to reveal the role of means introducing speech in the formation of narrative perspective and emotional density of the dialogic frame. The data of the National Corpus of the Russian Language are used as material. The article also presents the results of the application of the proposed classification in the linguistic study of F.M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment", which allow us to substantiate the known and identify some new phenomena in this classic text.

Key words

Direct speech; classification; verb; noun; perspective; modality; semantics; pragmatics; Dostoevsky.

**A.V. Urzha conducted the study with the support of the Russian Science Foundation (RSF) <https://rscf.ru/en/project/23-18-00260/>

Введение

Прямая речь как разновидность чужой речи, вводимая в текст с сохранением всех ее лексико-синтаксических и стилистических особенностей, «актуального, модального и структурного плана» [Чумаков 1977, 13], с одной стороны, представляет собой один из древнейших элементов литературных произведений, а с другой, является сферой художественных инноваций и объектом активных научных исследований [Кодухов 1957, Милых 1958, Hellgren 1980, Кожевникова 1994, Щербакова, Резникова 2017, Дюзенли 2023 и др.]. Прямая речь представляет не только реплики персонажей текста, но и их письма, дневниковые записи, смс и голосовые сообщения, фрагменты интернет-постов и чатов, тексты объявлений и лозунгов. Она, согласно замыслу автора, может принадлежать не только людям, но и животным, и неодушевленным предметам в случае персонификации. Особого внимания заслуживает внутренняя прямая речь – произносимое про себя высказывание, оформленное в качестве специфической реплики или монолога, «слышного» только самому герою, всеведущему автору и читателю [Бабенко, Казарин 2005, 179].

Среди способов введения прямой речи (помимо пунктуационных знаков, применение которых кодифицировано [Кодухов 1957 и др.]) внимание филологов традиционно привлекают глаголы: давно отмечено, что в русскоязычном дискурсе в рамках, охватывающую речь, включаются не только глаголы говорения (*сказать, произнести*), но и обозначения эмоций (*обрадоваться, насторожиться*) и эмоциональных жестов (*всплеснуть руками, закатыть глаза*) [Милых 1958, Андреева 2015]. Существует и ряд других семантических групп глаголов, регулярно используемых в такой функции. Эта тема приобрела в наши дни дополнительную актуальность в связи с дискуссиями нарратологов и переводоведов о различии языковых норм и повествовательных традиций в сфере приемов применения монотонной и вариативной диалогической рамки [Even-Zohar 1991, Уржа 2018, Филатова 2023].

Однако при наличии ряда классификаций глаголов, способных вводить прямую речь в русских текстах, на данный момент отсутствует развернутая функционально-семантическая классификация всех лексических средств, используемых в такой функции. Семантические группы выделяемых глаголов не соотнесены последовательно с группами существительных и устойчивых сочетаний, одни и те же лексемы нередко попадают в разные классы, а сами классы не сопоставлены друг с другом в функциональном плане: не выявлена роль, которую средства разных групп играют при построении текстов с прямой речью. В существующих классификациях не учтено соотношение диктумных и модусных характеристик средств, вводящих реплики персонажей.

Цель данной статьи – с учетом существующих подходов к таксономии глаголов, вводящих прямую речь в русских текстах, предложить функционально-семантическую классификацию разнообразных средств русского языка, используемых в этой роли, сопоставив выделенные классы в

отношении их семантических особенностей, взаимодействия с контекстом и роли в дискурсе. В качестве материала используются данные Национального корпуса русского языка. Иллюстрируя применение классификации в лингвостилистическом исследовании, авторы статьи представляют новые результаты работы с текстом романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: в этом популярном для изучения прямой речи и ее обрамления источнике [Захарова 2006, Дюзенли 2023 и др.] предлагаемая таксономия позволяет обосновать известные и выявить некоторые новые феномены.

Научные подходы в сфере таксономии языковых средств, вводящих прямую речь в текстах

Среди лексем, вводящих прямую речь в текстах, наиболее подробно описаны глаголы говорения, или глаголы речи. Их функционированию и классификации посвящен обширный пласт научной литературы. Однако, излагая историю этого научного вопроса, необходимо сразу выделить две проблемы, сопутствующих его изучению и обусловленных несовпадением круга глагольных лексем, обозначающих речь, и лексем, способных вводить ее в текст.

Во-первых, нередко основанием отнесения глагола к кругу глаголов говорения становится его способность вводить прямую речь, вследствие чего этот круг неоправданно расширяется. Например, в статье «Глаголы говорения в современном русском языке: подходы к классификации» [Чжан, Редькина 2016], где аккумулируются самые известные таксономии глаголов речи, в качестве основополагающей приводится система, предложенная В.И. Кодуховым [Кодухов 1957]. Однако эта система описывает рамки прямой речи, в нее включены глаголы *улыбнуться*, *удивиться* или *слышать*, которые к глаголам говорения не принадлежат, хотя действительно могут вводить реплики в дискурсе. И.М. Кобозева справедливо замечает: «Для интерпретации предложений с прямой речью вовсе нет необходимости толковать глаголы *подмигнуть*, *обрадоваться*, *побелеть*, *возмущаться* или *удивляться* как глаголы речи. Сему «говорить» здесь естественнее считать имплицированной в значении самой конструкции, называемой прямой речью» [Кобозева 1985, 102].

Во-вторых, распространен и противоположный подход, при котором именно для глаголов говорения свойство вводить прямую речь считается естественной характеристикой. Однако далеко не все слова, включающие сему «произнести что-либо», способны вводить реплики в тексте. В одной из самых известных классификаций глаголов говорения, предложенной Л.М. Васильевым, можно обнаружить слова *недоговорить*, *недосказать*, *клеветать* или *обижать* [Васильев 1981, 11–18], после которых прямая речь следовать не может. В работе И.А. Ермолаевой в рамках группы глаголов речи выделяются «каузативные глаголы речи», среди которых есть не только *внушать* и *распорядиться*, но и *возбранять*, *навязывать* [Ермолаева 2017, 365], не дающие ни одного вхождения с прямой речью в НКРЯ.

Таким образом, группы глаголов речи и глаголов, способных вводить прямую речь, представляют собой лишь частично пересекающиеся зоны

лексики. Возможность вводить реплику обусловлена не только семантикой глагола, но и его индивидуальной сочетаемостью.

Следующей важной проблемой при исследовании глаголов, способных вводить прямую речь, становится поиск оснований для их классификации. Представляя обзор существующих авторитетных таксономий (В.И. Кодухова, З.В. Ничман, Л.В. Уманцевой, М.К. Милых и др.), Е.Г. Андреева пишет: «Во всех предлагаемых вариантах на первом этапе глагольные единицы выделяются на основе выполняемой ими функции – введения несобственной речи, и уже далее для разнесения на классы привлекается семантический критерий» [Андреева 2015, 364].

Упомянутое функциональное основание оказывается очень общим, оно по сути просто позволяет нам выделить все глаголы, включенные в классификацию, и не формирует значимых оппозиций. Семантические же критерии для выделения частных классов способствуют весьма дробному делению с дальнейшим пересечением части подгрупп. Создатели классификаций отмечают это пересечение как неизбежное следствие работы с лексемами, в значениях которых соединяются разнообразными смы: один и тот же глагол (например, *заголосить*), может быть отнесен к группам, обозначающим фазу речевого действия, звуковую характеристику речи (по параметру громкости или интенсивности) и ее эмоциональную окрашенность [Милых 1958, 66–69, Ермолаева 2017 и др.]. Ю.А. Бессонова справедливо замечает: «В слове зафиксирована работа целого человеческого организма, различных органов. Поэтому в значении находят взаимодействие и выражение семантические элементы, называющие разнообразные виды деятельности организма: психической, физической, эмоциональной, волевой. Таким образом, слово, отражая их, оказывается центром пересечения многих смыслов, относящих его не к одному полю или ЛСГ» [Бессонова 2011, 34].

В отличие от глаголов, существительные, входящие в состав предикатов, вводящих прямую речь, не представляют в научных трудах отдельных разветвленных классификаций. В.И. Кодухов отмечает, что такие существительные в большинстве своем «являются однокоренными с глаголами говорения и мысли и имеют близкие к ним значения» [Кодухов 1957, 21]. М.К. Милых выделяет в составе ремарок существительные, имеющие «обобщенное значение» (*слова, фраза, тема*), «содержащие оценку высказывания по его общей целенаправленности» (*вопрос, ответ, приказ*) или «по более частной модальной окраске» (*ложь, упрек, жалоба*) [Милых 1958, 138–140]. Такие слова комбинируются с глаголами движения (*вбежал с криком, приехал с предложением*), с фазисными глаголами (*начал рассказ*) и т.п.

Важно отметить, что далеко не все девербативы от глаголов речи способны вводить реплики. Так, в работе С.Л. Михеевой дериваты от глагола *говорить* подразделяются на группы по значениям, при этом члены некоторых групп способны вводить речь (*договор, приговор, оговорка*), а другие – нет (*сговор, заговор*) [Михеева 2018]. Результаты этого исследования показывают, что принадлежность слова к определенному семантическому

типу является более важным фактором, обуславливающим его способность / неспособность вводить прямую речь, чем его деривационные характеристики.

Прямую речь могут вводить также идиомы со значением речевой деятельности (*нести чепуху, заливаться соловьем*), этот феномен отмечен в ряде исследований [Васильев 1981 и др.], однако недостаточно изучены аналогичные возможности фразеологических единиц, обозначающих мыслительную деятельность, например, *стукнуло в голову*:

«Там пыточная!» – **стукнуло в голову**, и Василия Кирилловича неудержимо потянуло пасть на колени и во всем покаяться (Ю. Нагибин, НКРЯ).

Итак, обзор классических и новых трудов, затрагивающих вопрос о грамматических и семантических характеристиках языковых средств, вводящих прямую речь, показывает, что существует необходимость более системной и развернутой классификации таких средств с учетом не только формальных, смысловых и стилистических, но и прагматических параметров. Нужно ввести в классификацию функциональный критерий, который формировал бы оппозиции между классами. Важно включить в таксономию языковых средств, вводящих речь, факторы, определяющие их участие в формировании перспективы текста, соотношения представленных в нем точек зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Г. Сопоставительный анализ семантических классов глаголов, вводящих прямую речь (английский и русский языки) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16. Вып. 1. С. 362–373.
2. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.
3. Бессонова Ю.А. Семантическое микрополе глаголов речи в литературном языке и говорах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 1(8). С. 33–37.
4. Васильев Л.М. Семантика русского глагола. М.: Высшая школа, 1981. 184 с.
5. Дюзенли М.В. Стандартные операторы ввода прямой речи как маркеры идиостиля писателя // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2023. Т. 25. № 2. С. 199–210.
6. Ермолаева И.А. Семантическая классификация глаголов речи в русском языке // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14. Вып. 3. С. 362–375.
7. Захарова О.А. Глаголы, вводящие речь, как характеристика образа автора и образа ратора (На материале произведений Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»): дис. ... к. филол. н.: 10.02.19. М., 2006. 163 с.

8. Кобозева И.М. О границах и внутренней стратификации семантического класса глаголов речи // Вопросы языкознания. 1985. № 6. С. 95–103.
9. Кодухов В.И. Прямая и косвенная речь в современном русском языке. Л.: Учпедгиз, 1957. 87 с.
10. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: ИРЯ РАН, 1994. 333 с.
11. Милых М.К. Прямая речь в художественной прозе. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1958. 240 с.
12. Михеева С.Л. Существительные со значением речевого действия в русском языке // Лингвокультурологические исследования развития русского языка в условиях полиэтнической среды: опыт и перспективы. Труды и материалы. Т. 2. Казань: Издательство Казанского университета, 2018. С. 113–116.
13. Уржа А.В. Стратегии интерпретации глаголов, вводящих речь, в современных русских переводах художественной прозы // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2018. Т. 17. № 4. С. 117–128.
14. Филатова Г.А. Стилистическая интерпретация глаголов речевого действия при переводе фантастического текста // Новый филологический вестник. 2023. № 4(67). С. 58–69.
15. Чжан Ливэй, Редькина О.В. Глаголы говорения в современном русском языке: подходы к классификации // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. 2016. № 2–3(8). С. 75–79.
16. Чумаков Г.М. Чужая речь как лингвистическая категория и проблемы грамматики, лексикологии, стилистики: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.02.01. Днепрпетровск, 1977. 48 с.
17. Щербакова И.В., Резникова А.В. Способы передачи и структурные виды чужой речи // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7(73). С. 174–176.
18. Even-Zohar I. Depletion and Shift // *Polysystem Studies. Poetics Today*. 1990. № 11(1). P. 195–206.
19. Hellgren L. *Dialogues in Turgenev's Novels: Speech-Introductory Devices*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980. 148 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andreyeva E.G. Sopotavitel'nyy analiz semanticheskikh klassov glagolov, vvodyashchikh pryamuyu rech' (angliyskiy i russkiy yazyki) [Comparative Analysis of Semantic Classes of Verbs Introducing Direct Speech (English and Russian)]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 2015, vol. 16, iss. 1, pp. 362–373. (In Russian).
2. Bessonova Yu.A. Semanticheskoye mikropole glagolov rechi v literaturnom yazyke i govorakh [Semantic Microfield of the Verbs of Speech in the Literary Language and Dialects]. *Filologicheskkiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2011, no. 1(8), pp. 33–37. (In Russian).
3. Chzhan Livey, Red'kina O.V. Glagoly govoreniya v sovremennom russkom yazyke: podkhody k klassifikatsii [Verbs of Speech in the Modern Russian: Approaches

to Classification]. *Na peresechenii yazykov i kul'tur. Aktual'nyye voprosy gumanitarnogo znaniya*, 2016, no. 2–3(8), pp. 75–79. (In Russian).

4. Dyuzenli M.V. Standartnyye operatory vvoda pryamoy rechi kak markery idiosilya pisatelya [Standard Operators of Introducing Direct Speech as Markers of the Writer's Idiosyle]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnyye nauki*, 2023, vol. 25, no. 2, pp. 199–210. (In Russian).

5. Ermolayeva I.A. Semanticheskaya klassifikatsiya glagolov rechi v russkom yazyke [Semantic Classification of the Verbs of Speech in Russian]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literature*, 2017, vol. 14, iss. 3, pp. 362–375. (In Russian).

6. Even-Zohar I. Depletion and Shift. *Polysystem Studies. Poetics Today*, 1990, no. 11(1), pp. 195–206. (In English.)

7. Filatova G.A. Stilisticheskaya interpretatsiya glagolov rechevogo deystviya pri perevode fantasticheskogo teksta [Stylistic Interpretation of the Verbs of Speech Action in the Translation of a Fantastic Narration]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2023, no. 4(67), pp. 58–69. (In Russian).

8. Kobozeva I.M. O granitsakh i vnutrenney stratifikatsii semanticheskogo klassa glagolov rechi [About the limits And Internal Stratification of the Semantic Class of the Verbs of Speech]. *Voprosy yazykoznaniiya*, 1985, no. 6, pp. 95–103. (In Russian).

9. Shcherbakova I.V., Reznikova A.V. Sposoby peredachi i strukturnyye vidy chuzhoi rechi [The Ways of Rendering Other's Speech and Its Structural Types]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 7(73), pp. 174–176. (In Russian).

10. Urzha A.V. Strategii interpretatsii glagolov, vvodyashchikh rech', v sovremennykh russkikh perevodakh khudozhestvennoy prozy [Strategies of Reporting Verbs' Interpretation in Modern Russian Translations of Fiction]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznaniiye*, 2018, vol. 17, no. 4, pp. 117–128. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Mikheyeva S.L. Sushchestvitel'nyye so znacheniyem rechevogo deystviya v russkom yazyke [Nouns with the Meaning of Speech Action in Russian]. *Lingvokul'turologicheskiye issledovaniya razvitiya russkogo yazyka v usloviyakh polietnicheskoy sredy: opyt i perspektivy. Trudy i materialy* [Linguocultural Research of the Development of the Russian Language in the Polyethnic Environment: Experience and Perspectives. Materials]. Kazan, Kazan University Publishing House, 2018, vol. 2, pp. 113–116. (In Russian).

(Monographs)

12. Babenko L.G., Kazarin Yu.V. *Lingvisticheskyy analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika* [Linguistic Analysis of a Literary Text. Theory and Practice]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2005. 496 p. (In Russian).

13. Hellgren L. *Dialogues in Turgenev's Novels: Speech-Introductory Devices*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1980. 148 p. (In English).

14. Kozhevnikova N.A. *Tipy povestvovaniya v russkoy literature XIX–XX vv.* [The Types of Narration in Russian Literature in 19th – 20th Centuries]. Moscow, The Institute of Russian Language Publ., 1994. 333 p. (In Russian).

15. Kodukhov V.I. *Pryamaya i kosvennaya rech' v sovremennom russkom yazyke* [Direct and Indirect Speech in Modern Russian]. Leningras, Uchpedgiz Publ., 1957. 87 p. (In Russian).

16. Milykh M.K. *Pryamaya rech' v khudozhestvennoy proze* [Direct Speech In Literary Prose]. Rostov-on-Don, Rostov Book Publishing House, 1958. 240 p. (In Russian).

17. Vasil'yev L.M. *Semantika russkogo glagola* [Semantics of Russian verb]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1981. 184 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

18. Chumakov G.M. *Chuzhaya rech' kak lingvisticheskaya kategoriya i problemy grammatiki, leksikologii, stilistiki* [Other's Speech As A Linguistic Category, And Issues Of Grammar, Lexicology, And Stylistics]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Dnepropetrovsk, 1977. 48 p. (In Russian).

19. Zakharova O.A. *Glagoly, vvodyashchiye rech', kak kharakteristika obraza avtora i obraza ritora (Na materiale proizvedeniy F.M. Dostoyevskogo «Prestupleniye i nakazaniye», «Brat'ya Karamazovy»)* [Verbs Introducing Speech as a Characteristic of the Image of the Author and the Image of the Rhetor (On the Material of F.M. Dostoevsky's Works "Crime and Punishment", "The Brothers Karamazov")]. PhD Thesis. Moscow, 2006. 163 p. (In Russian).

Уржа Анастасия Викторовна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета. Научные интересы: семантика, прагматика, стилистика, язык художественной литературы, переводоведение.

E-mail: english2@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9506-977X

Ван Цяо,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.
Аспирант кафедры русского языка филологического факультета. Научные интересы: стилистика, семантика, язык русской художественной литературы.

E-mail: qiaoqiao1990511@163.com

ORCID ID: 0009-0002-1917-8063

Anastasia V. Urzha,

Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor of the Russian language department at the Faculty of Philology. Research interests: semantics, pragmatics, stylistics, language of fiction, translation studies.

E-mail: english2@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9506-977X

Qiao Wang,

Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student of the Russian language department at the Faculty of Philology. Research interests: stylistics, semantics, language of Russian literature.

E-mail: qiaoqiao1990511@163.com

ORCID ID: 0009-0002-1917-8063

Д.Н. Музраева (Элиста)

**ЛЕГЕНДА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТИБЕТЦЕВ И ПРАВИЛА
ПРАВСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ, ИЗЛОЖЕННЫЕ
В СОЧИНЕНИИ «МАНИ-КАМБУМ»***

Аннотация

В статье рассматривается сочинение «Мани-камбум» – один из текстов, посвященных культу бодхисаттвы Авалокитешвары, который в буддизме махаяны олицетворяет собой безграничное сострадание. Образ Авалоки-тешвары оказал огромное воздействие на духовную жизнь и культуру ряда стран Востока. В Китае он известен как Гуань-инь, в Японии – как Каннон, тибетцы зовут его Ченрези (от тиб. *spyan ras gzigs*), в текстах на монгольских языках он именуется как Арьябала и Хоншим бодисад. Этот образ особо почитается российскими народами, традиционно исповедующими буддизм (калмыками, бурятами и тувинцами). «Мани-камбум» состоит из трех частей, первая из которых включает тридцать шесть рассказов, содержащих жизнеописание и легендарные повествования о деяниях Авалоки-тешвары, принимающего различные образы и проявления. Цель статьи – на материале ойратского перевода этого тибетского памятника рассмотреть особенности изложения основных положений буддийского учения, адресованные обитателям Страны снегов (т.е. Тибета); помимо этого, проследить истоки легенды о происхождении тибетцев. Необходимость обращения в веру прародителей тибетцев побудила бодхисаттву Авалокитешвару чудесным образом сотворить юношу с прекрасной внешностью, который познакомил обитателей Тибета с основными положениями буддийского учения,

*Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

касающимися нравственного поведения (воздержание от Десяти грехов, совершение Десяти добродетелей, учение о шести парамитах). Эти примеры представляют собой не только теорию, но и практическое руководство относительно того, какой образ жизни следует вести.

Ключевые слова

«Мани-камбум»; бодхисаттва Авалокитешвара; легенда о происхождении тибетцев; Десять грехов; Десять добродетелей; шесть парамит.

D.N. Muzraeva (Elista)

THE LEGEND OF THE ORIGIN OF THE TIBETANS AND THE RULES OF MORAL BEHAVIOR SET FORTH IN “MANI-KAMBUM”**

Abstract

The article examines the work “Mani-kambum” – one of the texts dedicated to the cult of the bodhisattva Avalokiteshvara, who in Mahayana Buddhism personifies boundless compassion. The image of Avalokiteshvara had a huge impact on the spiritual life and culture of a number of Eastern countries. In China he is known as Guan-yin, in Japan as Kannon, Tibetans call him Chen-rezi (from Tib. *spyan ras gzigs*), in texts in Mongolian languages he is referred to as Aryabala and Khonshim bodisad. This image is especially revered by the Russian peoples who traditionally profess Buddhism (Kalmyks, Buryats and Tuvans). “Mani-kambum” consists of three parts, the first of which includes thirty-six stories containing biographies and legendary accounts of the deeds of Avalokiteshvara, taking various forms and manifestations. The purpose of the article is to use the material of the Oirat translation of this Tibetan monument to consider the features of the presentation of the main provisions of Buddhist teachings addressed to the inhabitants of the Land of Snows (i.e. Tibet). In addition, trace the origins of the legend about the origin of the Tibetans. The need to convert the ancestors of the Tibetans prompted the bodhisattva Avalokiteshvara to miraculously create a young man with a beautiful appearance, who introduced the inhabitants of Tibet to the basic tenets of Buddhist teaching regarding moral behavior (abstaining from the Ten Sins, committing the Ten Virtues, the teaching of the six paramitas). These examples provide not only theory, but also practical guidance on what kind of life should be led.

Key words

“Mani-kambum”; bodhisattva Avalokiteshvara; legend about the origin of the Tibetans; Ten sins; Ten virtues; six paramitas.

**The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

Введение. Краткая характеристика сборника «Мани-камбум»

«Мани-камбум» ('Сто тысяч изречений о мани' или 'Сто тысяч драгоценных наставлений') – известный памятник буддийской религиозной мысли, представляющий собой собрание текстов, посвященных культуре почитания бодхисаттвы Авалокитешвары – покровителя Тибета и тибетцев.

Бодхисаттвой (от санскр. *bodhi-sattva*, тиб. *byang chub sems dpa'*) именуется просветленное существо, давшее обет по достижении Просветления не уходить в нирвану и не становиться буддой, а из сострадания оказывать живым существам помощь на пути освобождения от страданий. В ранних буддийских текстах так именуется Будда Шакьямуни во всех его прошлых рождениях до достижения им пробуждения [Андросов 2011, 129–130]. В буддизме махаяны бодхисаттва Авалокитешвара является олицетворением безграничного сострадания. Его образ оказал огромное воздействие на духовную жизнь и культуру ряда стран Востока. В Китае он известен как Гуань-инь, в Японии – как Каннон, тибетцы зовут его Ченрези (от тиб. *spyun ras gzigs*), в текстах на монгольских языках он именуется как Арьябала и Хоншим бодисад. Шестислоговая мантра, обращенная к Авалокитешваре (*Om mani padme hūm*), является одной из самых известных, о чем свидетельствуют ее многочисленные истолкования. Мифология Авалокитешвары вобрала в себя огромное количество разных сюжетов и мотивов [Андросов 2011, 95; Поповцев 2012, 8–9]. Этот образ особо почитаем российскими народами, традиционно исповедующими буддизм, – калмыками, бурятами и тувинцами.

Авторство «Мани-камбума» приписывается тибетскому царю Сронцзан-гампо (тиб. Сонгцэн-гампо) (VII в.), которого считают воплощением Авалокитешвары [Лауфер 1927, 56; Андросов 2011, 342; Кантор 2013, 45]. С именем Сронцзан-гампо связывают объединение и расширение тибетского царства, перенос столицы в Лхасу, возведение храмов, создание тибетской письменности, превращение буддизма в государственную религию [Дылыкова 1986, 6–7; Торчинов 2000, 142; Encyclopedia of Buddhism 2004, 851; Буддизм: словарь 1992, 231]. Как отмечают исследователи, тибетская историческая традиция приписывает Сронцзан-гампо установление правил поведения, возведенных в силу закона: не убивать, не воровать, не прелюбодействовать, не лгать, верить в Три драгоценности (т.е. в Будду, его учение и монашескую общину), воздавать родителям за их благодеяния и проч. [Дылыкова 1986, 6]. Примечательно, что особую роль в распространении буддизма в Тибете приписывают двум женам царя Сронцзан-гампо – китайской принцессе Вэнь Чэн и дочери непальского правителя Бхрикуты, которые признаются воплощениями богини Тары, супруги Авалокитешвары [Дылыкова 1986, 8–9; Торчинов 2000, 142; Encyclopedia of Buddhism 2004, 404–405]. Как известно, воплощениями бодхисаттвы Авалокитешвары признаются Далай-ламы.

«Мани-камбум» является одним из священных буддийских текстов, относящихся к тибетской традиции «терма» («книги из кладов», «открывателей кладов» или «заново открытых учений») [Востриков 1962, 30–31;

Торчинов 2000, 153; Кантор 2013: 45]. Он состоит из трех частей, первая из которых включает тридцать шесть рассказов, содержащих жизнеописания и легендарные повествования о деяниях Авалокитешвары, принимающего различные образы и проявления.

В данной работе мы основываемся на ойратском переводе Зая-пандиты Намкай Джамцо по рукописи на «тодо бичиг» («ясном письме») из библиотеки Восточного факультета СПбГУ (шифр Calm D 22) [МКО]. Имеются также сведения о монгольском переводе Зая-пандиты, выполненном в 1644 г., и трех его ксилографических изданиях [Востриков 1962, 45]. Как отмечал А.И. Востриков, «Мани-гамбум» содержит много интересного с литературоведческой и фольклористической точек зрения, но не может быть отнесен к числу исторических сочинений [Востриков 1962, 45]. В дополнение к сказанному хотелось бы отметить непреходящую ценность этого памятника как источника, раскрывающего основные положения буддийского учения.

Отображение легенды о происхождении тибетцев в сочинении «Мани-камбум»

Согласно тибетской буддийской традиции, божества пантеона могут по своей воле принимать столько обликов, сколько им нужно. Что касается бодхисаттв, то они вольны выбирать для себя любой облик, наиболее соответствующий обстоятельствам места и времени [Молодцова 2001, 18, 28]. В сочинении «Мани-камбум» представлена история царя обезьян, который является одним из воплощений Авалокитешвары, и скальной демоницы, в тело которой воплотилась богиня Тара.

Эта история имеет непосредственное отношение к одной из легенд о происхождении тибетцев [Буддизм. Каноны... 2006, 330]. Далее мы представляем краткий пересказ этой истории из 34-й главы первой части «Мани-камбума». В ней сказано, что Будда Амитабха, обеспокоенный тем, что обитателям Страны снегов (т.е. Тибета) было неведомо учение Будды, они жили в кромешной тьме, словно в ночи, испустил из ладони левой руки сияние и чудесным образом сотворил повелителя обезьян по имени Манджу – воплощение бодхисаттвы сострадания. Когда Амитабха спросил у того, сможет ли он предаться созерцанию в Стране снегов, повелитель обезьян ответил утвердительно. Он дал пять обетов, преуспел в проповедовании глубокомысленного учения, после чего с помощью волшебства перевоплощения отправился в Страну снегов и на одной из скал погрузился в созерцание. В то время в тех краях не было людей, обитали лишь антилопы, птицы и демоны. Одна из горных девиц воспылала желанием к повелителю обезьян, явилась к нему и стала оказывать ему знаки внимания. Прошла неделя, но тот не отвечал взаимностью. Тогда девица, подумав, что дело во внешности, явилась в облике прекрасной женщины. Когда она сказала, что хочет стать его женой, повелитель обезьян ответил:

– Я послушник (убаши) Святого Всевидящего оком (т.е. Авалокитешвары), взять тебя в жены было бы ошибкой (здесь и далее перевод с ойратского наш. – Д.М.) [МКО, л. 64а (3–5)].

Но горная демоница не отступала и стала приводить свои доводы: если он откажет ей, то ей суждено будет выйти замуж за демона и убивать живых существ, Страна снегов превратится в страну демонов, а когда наступит срок, в силу кармы она переродится в аду. Вот почему повелителю обезьян стоит проявить к ней сострадание. Хотя он и не испытывал чувств к демонице, но в нем пробудилось сострадание. Не зная, как поступить, повелитель обезьян, вновь прибегнув к волшебству перевоплощения, явился на гору Поталу и поделился своими сомнениями с Авлокитешварой. Бодхисаттва-учитель повелел тому взять в жены демоницу, для этого не было препятствий. В конечном итоге сыновья и внуки повелителя обезьян превратятся в людей, и на земле станет процветать учение. После этого он вернулся в прежнее место и воссоединился с демоницей. Когда, по прошествии положенного срока, появились их дети и заставили своих родителей страдать, вновь повелитель обезьян обратился к Авлокитешваре за советом, но тот его успокоил:

– Твои сыновья и внуки в конечном итоге превратятся в людей. В то время они станут теми, кого я стану умирять (т.е. обращать в веру). Твоей вины нет. Если они встанут на путь спасения, то было бы хорошо. Не расценивай это как страдание. Проявляй заботу о них, воздавая имуществом и учением [МКО, л. 66а (27) – 66b (5)].

Так в «Мани-камбуме» показана роль бодхисаттвы Авлокитешвары, одного из его проявлений в облике повелителя обезьян в сотворении прародителей тибетцев.

Десять грехов, Десять добродетелей и Учение о шести парамитах в изложении бодхисаттвы Авалокитешвары

В сочинении «Мани-камбум» изложены основные положения буддийского учения, касающиеся нравственного поведения. Слова о Десяти грехах и Десяти добродетелях вложены в уста юноши с прекрасной внешностью, который также был сотворен бодхисаттвой Авалокитешварой. Этот момент описан в 34-й главе первой части «Мани-камбума» согласно ойратской рукописи.

Когда этот юноша отправился в заснеженный Тибет, то его обитатели спросили, почему он наделен столь прекрасным телом. Юноша отвечал, что он воздерживается от совершения грехов и совершает исключительно Десять добродетельных деяний. К этому он призывает каждого из обитателей Тибета:

Не лишай жизни живых существ, питайся плодами деревьев и хлебом (злаками). Не кради у друга [его] долю пищи, пока не предложит, не бери. Не прибегай к несправедным деяниям, [происходящим] от желаний, когда один властвует над другим. Не произноси лживые, неправдивые слова. Не клеветничай, чтобы не разлучить кого-то с кем-то. Не разлучай тех, кто пришел к согласию. Не произноси резких слов, которые могут привести к спорам. Не преследуй своекорыстные цели, когда радуешься, если у других [чего-то] нет, и когда радуешься, если есть у тебя. Не допускай вредоносных мыслей о том, чтобы причинить зло другим, – это и будет считаться тем, что является Десятью грехами и Десятью добродетелями [МКО, л. 67b (7–19)].

Подобное изложение десяти благовидных и неблаговидных поступков в определенной степени отвечает тем правилам нравственного поведения, закрепленным царем Сронцзан-гампо, о которых было сказано выше.

Далее в тексте дается разъяснение того, какие могут иметь последствия те или иные греховные деяния. Юноша-бодхисаттва приводит такие параллели:

Если воздержись от убийства (букв. отнятия чьей-то жизни), то это, воистину, будет означать, что заботаешься о жизни (душе) и проживешь долго. Если воздержись от воровства и станешь отдавать другим, то постоянно будешь иметь и еду, и питье. Если не будешь вынашивать грязные мысли по отношению к чужой жене, то найдешь друга (супругу), который придется по сердцу. Если не будешь лгать, станешь говорить правду, то услышанное учение закрепится, и не сможешь его забыть. Если сможешь прийти к согласию, не прибегая к клевете, то сможешь поладить со всеми. Если, не произнося резких слов, станешь говорить спокойно и мягко, то, что бы ты ни говорил, другие поверят. Если не будешь пустословить, а будешь говорить правдиво, то все проникнутся верой. Если, не допуская своекорыстных мыслей, поймешь, что [следует] ограничивать себя в еде и питье, то тогда найдутся, какие только ни пожелаешь, еда и питье. Если, не допуская злобных мыслей, думать с пользой [о других], то будешь окружен всеобщей заботой. Если, не допуская несправедных воззрений, будешь считать учение [Будды] праведным, то [непрерывно] повстречаешься с учением (обретешь его) [МКО, л. 67b (20) – 68a (12)].

Для того чтобы слушатели, которым предназначалось разъяснение учения, еще более прониклись верой, юноша-бодхисаттва на разных примерах преподавал учение о парамитах. Практика шести парамит (или совершенств) является неотъемлемой частью пути бодхисаттвы, стремящегося к пробуждению и обретению состояния Будды [Торчинов 2000, 142]. В тексте «Мани-камбума» приводятся следующие парамиты, которые должны практиковаться: 1) парамита даяния / милостыни (*дана-парамита*), 2) парамита соблюдения заповедей / правил нравственности

(шила-парамита), 3) парамита терпения (*кишанти-парамита*), 4) парамита усердия (*вирья-парамита*), 5) парамита медитации / созерцания (*дхьяна-парамита*) и 6) парамита мудрости (*праджня-парамита*). Как видно из приведенного перечня, эта классификация парамит соответствует описаниям способностей духовного роста бодхисаттвы, данным в более ранних махаянских текстах [Андросов 2011, 306].

Приведем ряд примеров из рассматриваемого текста. В нем так описывается разъяснение юношей-бодхисаттвой парамиты даяния / милостыни (ойр. *öqligü barimid*):

Вы все совершайте даяния. Имущество не исчерпается. Из-за скупости будете страдать. Если из-за скупости не сможете принести пользу себе, то не сможете принести пользу другим, что тут говорить?! В силу воздаяния за скупость будете испытывать страдания трех неблагоприятных перерождений [МКО, л. 68b (2–8)].

Три неблагоприятных перерождения, о которых здесь говорится, это рождение претой (ненасытным духом, мучимым жаждой и голодом), животным и обитателем ада. Такие же страдания от получения этих неблагоприятных перерождений ожидают тех, кто допускает небрежность в исполнении всех остальных пяти парамит. Тот, кто исполняет парамиту соблюдения заповедей / правил нравственности (ойр. *šaqsābad barimid*), получит рождение небожителем (тенгрием) или человеком [МКО, л. 68b (9–10)]. Те, кто созерцают парамиту терпения (ойр. *külicenggüi barimid*), преисполнятся прекрасной внешностью и знаниями [МКО, л. 68b (16–17)]. Большое значение придается парамите усердия (ойр. *kicēnggüi barimid*), поскольку следование ей приводит к распространению учения, в то время как из-за лени не принесешь пользу не только себе, но и другим [МКО, л. 68b (23–26)]. Особую значимость имеет парамита созерцания (ойр. *samadi barimid*). О ней юноша-бодхисаттва говорит следующее:

Предавайся самадхи (т.е. созерцанию)! Благодаря тому, что приведешь мысли в ровное состояние духа, сможешь познать суть учения. Из-за невнимательности будешь страдать. Если из-за невнимательности не сможешь принести пользу себе, то не сможешь принести пользу и другим, стоит ли говорить [об этом]?! [МКО, л. 69a (1–5)].

При разъяснении учения о парамите мудрости проводится параллель между мудростью и глупостью:

Созерцая мудрость, в силу знания познав истинное качество учения, освободившись из сансары, достигнув того [состояния], когда нет страданий, станешь всеведающим. Страдая от невежества, если из-за невежества не сможешь принести пользу себе, то не сможешь принести пользу и другим, стоит ли говорить [об этом]?! [МКО, л. 69a (9–16)].

Таким образом, из приведенных фрагментов сочинения «Мани-камбум» мы можем составить представление об учении о шести парамитах. При этом примеры, которые использует юноша-бодхисаттва в своих наставлениях, адресованных обитателям Тибета, указывают на то, что это не только теория, но и практическое руководство относительно способа жизни. Особо следует сказать, что этот перечень из шести совершенств в последующем был дополнен еще четырьмя: парамитой искусных методов, обетов и молитв о благе других существ, духовных сил и совершенного знания [Андросов 2011, 306].

Выводы

Сочинение «Мани-камбум» является одним из текстов, отражающих культ почитания популярного божества буддийского пантеона бодхисаттвы Авалокитешвары. В первой его части представлены тридцать шесть рассказов, содержащих жизнеописания и легендарные повествования о деяниях Авалокитешвары. При этом бодхисаттва принимает самые разные образы, как это показано в 34-й главе, в которой он выступает в облике повелителя обезьян. С последним тесно связана одна из легенд о сотворении прародителей тибетцев. Поскольку этот процесс становления был весьма длителен, и, пока потомки повелителя обезьян превратятся в людей, они доставят немало страданий своим родителям, одним из решений стала необходимость обращения их в веру. Для этого бодхисаттвой Авалокитешварой был сотворен юноша с прекрасной внешностью, который познакомил обитателей Тибета с основными положениями буддийского учения, касающимися нравственного поведения. Наставления юноши-бодхисаттвы затрагивали такие моменты, как воздержание от Десяти грехов, совершение Десяти добродетелей, а также учение о шести парамитах (или совершенствах), которые следует практиковать последователям буддийского учения.

Таким образом, памятник «Мани-камбум» представляется интереснейшим религиозно-мифологическим источником, на многочисленных примерах раскрывающим образ и деяния бодхисаттвы Авалокитешвары, по сей день играющего важную роль в духовной жизни и культуре ряда стран Востока, а также российских народов, исповедующих буддизм.

ИСТОЧНИКИ

1. МКО – Mani-kambum. Часть 1. Рукопись на ойратском языке. Научная библиотека Восточного факультета СПбГУ. Шифр Calm D 22. 86 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.
2. Буддизм. Каноны. История. Искусство: научное издание / отв. ред. Н.Л. Жуковская. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2006. 600 с.
3. Буддизм: словарь // под ред. Н.Л. Жуковской. М.: Республика, 1992. 287 с.
4. Востриков А.И. Тибетская историческая литература. М.: Восточная литература, 1962. 427 с.
5. Дылькова В.С. Тибетская литература: краткий очерк. М.: Наука, ГРВЛ, 1986. 239 с.
6. Кантор Е.А. «Мани-кабум» в Тибете и Монголии // *Mongolica*—XI. СПб.: Петербургское востоковедение, 2013. С. 45–51.
7. Лауфер Б. Очерк монгольской литературы / пер. В.А. Казакевича, под ред. и с предисл. Б.Я. Владимирцова. Л.: Ленинградский Восточный институт, 1927. 95 с.
8. Молодцова Е.Н. Тибет: сияние пустоты. М.: Алетея, 2001. 344 с.
9. Поповцев Д.В. Бодхисаттва Авалокитешвара. История формирования и развития махаянского культа. СПб.: Евразия, 2012. 496 с.
10. Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. 304 с.
11. *Encyclopedia of Buddhism* / ed. by R.E. Buswell. Vol. I. New York, Macmillan Reference, 2004. 997 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Kantor Ye.A. “Mani-kabum” v Tibete i Mongolii [“Mani-kabum” in Tibet and Mongolia]. *Mongolica*—XI. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye, 2013, pp. 45–51. (In Russian).

(Monographs)

2. Androsov V.P. *Indo-tibetskiy buddizm: entsiklopedicheskiy slovar'* [Indo-Tibetan Buddhism: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Orientaliya Publ., 2011. 448 p. (In Russian).
3. Buswell R.E. (ed.). *Encyclopedia of Buddhism*. Vol. I. New York, Macmillan Reference, 2004. 997 p. (In English).
4. Dylykova V.S. *Tibetskaya literatura: kratkiy ocherk* [Tibetan Literature. Brief Essay]. Moscow, Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1986. 239 p. (In Russian).
5. Laufer B. (author), Vladimirtsov B.Ya. (ed.). *Ocherk mongol'skoy literatury* [Essay on Mongolian Literature]. Leningrad, Leningrad Oriental Institute Publ., 1927. 95 p. (In Russian).
6. Molodtsova Ye.N. *Tibet: siyaniye pustoty* [Tibet: the Radiance of Emptiness]. Moscow, Aletheya Publ., 2001. 344 p. (In Russian).

7. Popovtsev D.V. *Bodkhisattva Avalokiteshvara. Istoriya formirovaniya i razvitiya makhayanskogo kul'ta* [Bodhisattva Avalokiteshvara. The History of the Formation and Development of the Mahayana Cult]. St. Petersburg, Yevraziya Publ., 2012. 496 p. (In Russian).

8. Torchinov Ye.A. *Vvedeniye v buddologiyu: kurs lektsiy lektsiy* [Introduction to Buddology: Lecture Course]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo Publ., 2000. 304 p. (In Russian).

9. Vostrikov A.I. *Tibetskaya istoricheskaya literatura* [Tibetan Historical Literature]. Moscow, Vostochnaya literature Publ., 1962. 427 p. (In Russian).

10. Zhukovskaya N.L. (ed.). *Buddizm. Kanony. Istoriya. Iskusstvo: nauchnoye izdaniye* [Buddhism. Canons. Story. Art: Scientific Publication]. Moscow, Dizayn. Informatsiya. Kartografiya Publ., 2006. 600 p. (In Russian).

11. Zhukovskaya N.L. (ed.). *Buddizm: slovar'* [Buddhism: Dictionary]. Moscow, Respublika Publ., 1992. 287 p. (In Russian).

Музраева Деляш Николаевна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, источниковедение, каталогизация, текстология, корпусная лингвистика, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Delias N. Muzraeva,

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Doctor of History, Associate Professor, Leading Researcher at the Department of Written Monuments. Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, source study, cataloging, textology, corpus linguistics, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Э.П. Бакаева (Элиста)

**МАТЕРИАЛЫ ПО ФОЛЬКЛОРУ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ
ИЗ НАУЧНОГО АРХИВА КАЛМЫЦКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА
РАН, СОБРАННЫЕ ВОСТОКОВЕДОМ Ц.-Д. НОМИНХАНОВЫМ.
ЧАСТЬ 2***

Аннотация

Церен-Дорджи Номинханов – известный востоковед, первый доктор филологических наук в Калмыкии, в отдельные годы работавший в разных регионах нашей страны и в Монголии. Среди научных и учебных заведений, в которых пришлось трудиться ученому, Коммунистический университет трудящихся Востока и Институт востоковедения (г. Москва), Калмыцкий педагогический техникум (в 1931 г. располагался в г. Астрахани), Среднеазиатский государственный университет и Узбекский филиал Академии наук СССР (г. Ташкент), Ученый комитет МНР (г. Улан-Батор), Хакасский НИИЯЛИ (г. Абакан), Казахский государственный университет и Академия наук Казахской ССР (г. Алма-Ата), Калмыцкий НИИЯЛИ (г. Элиста). Первые научные экспедиции Ц.-Д. Номинханов провел в Монголии по направлению и согласно задачам, поставленным его учителем, профессором Б.Я. Владимирцовым, в 1924–1926 гг. и 1928–1929 гг., и в разные периоды своей научной деятельности ученый занимался сбором этнографических, фольклорных, лингвистических материалов, которые отложились в архивах России и Монголии. Наиболее крупный по количеству единиц хранения фонд ученого находится в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. Цель статьи – рассмотреть состав фольклорных материалов по монгольским народам в этом фонде и сопоставить с материалами из других архивов. В первой части статьи был представлен состав фольклорных материалов, содержащихся в личном фонде Ц.-Д. Номинханова в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. Во второй части представлен сопоставительный анализ материалов, собиравшихся ученым и хранящихся в разных архивах России и Монголии. Материалы, записанные среди дербетов Монголии, донских и

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01746, <https://rscf.ru/project/24-28-01746/>

большедербетовских калмыков в 1920-х гг., среди синьцзянских ойратов в 1930-е гг., пережили вместе с исследователем депортацию. После возвращения на родину Ц.-Д. Номинханов передал сохраненные им бережно в непростые периоды его жизни, систематизированные и переписанные им лично в соответствии с новой орфографией материалы, ранее записанные латиницей, в архив Калмыцкого НИИЯЛИ. Фольклорные материалы были пополнены также его записями, осуществленными в 1960-е гг.

Ключевые слова

Церен-Дорджи Номинханов; фольклорные материалы; калмыки; ойраты; Научный архив Калмыцкого научного центра РАН; научный архив Института языка и литературы АН Монголии.

E.P. Bakaeva (Elista)

MATERIALS FROM THE SCIENTIFIC ARCHIVE OF THE KALMYK SCIENTIFIC CENTER OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, COLLECTED BY ORIENTALIST TS.-D. NOMINKHANOV. PART 2**

Abstract

Tseren-Dordzhi Nominkhanov is a well-known orientalist, the first doctor of philology in Kalmykia, who in some years worked in different regions of our country and in Mongolia. Among the scientific and educational institutions in which the scientist had to work were the Communist University of the Workers of the East and the Institute of Oriental Studies (Moscow), the Kalmyk Pedagogical College (in 1931 it was located in Astrakhan), the Central Asian State University and the Uzbek branch of the Academy of Sciences of the USSR (Tashkent), the Scientific Committee of the MPR (Ulaanbaatar), Khakass Scientific Research Institute of Language, Literature and History (Abakan), Kazakh State University and Academy of Sciences of the Kazakh SSR (Almaty), Kalmyk Khakass Scientific Research Institute of Language, Literature and History (Elista). Ts.-D. Nominkhanov conducted the first scientific expeditions in Mongolia in the direction and according to the tasks set by his teacher, Professor B.Ya. Vladimirtsov, in 1924–1926 and 1928–1929, and in different periods of his scientific activity, the scientist was engaged in collecting ethnographic, folklore, linguistic materials that were deposited in the archives of Russia. The largest collection of the scientist in terms of the number of storage units is located in the Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. The purpose of the article is to examine the composition of folklore materials on the Mongolian peoples in this fund and compare them with materials from other archives. In the first part

**The research was carried out at the expense of a grant Russian Science Foundation No. 24–28–01746, <https://rscf.ru/en/project/24-28-01746/>.

of the article, the composition of folklore materials contained in the personal fund of Ts.-D. Nominkhanov in the Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences was presented. The second part presents a comparative analysis of the materials collected by the scientist and stored in different archives of Russia and Mongolia. The materials recorded among the Derbets of Mongolia, the Don and Bolshederbet Kalmyks in the 1920s, among the Xinjiang Oirats in the 1930s, survived deportation together with the researcher. After returning to his homeland, Ts.-D. Nominkhanov transferred the materials he had carefully preserved during difficult periods of his life, systematized and rewritten by him personally in accordance with the new spelling, previously written in Latin, to the archive of the Kalmyk Scientific Research Institute of Language, Literature and Histor

Key words

Tseren-Dordzhi Nominkhanov; folklore materials; Kalmyks; Oirats; Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences; Scientific Archive of the Institute of Language and Literature of the Academy of Sciences of Mongolia.

Введение

Известный востоковед, первый доктор филологических наук в Калмыкии Церен-Дорджи Номинханов оставил научное наследие, которое до настоящего времени остается недостаточно исследованным. На протяжении всей своей научной деятельности, начиная с первых научных экспедиций, осуществленных Ц.-Д. Номинхановым в 1924–1926 гг. и 1928–1929 гг. в Монголии под руководством профессора Б.Я. Владимирцова, ученый занимался сбором этнографических, фольклорных, лингвистических материалов в разных регионах нашей страны и в Монголии. Среди научных и учебных заведений, в которых пришлось работать ученому, Коммунистический университет трудящихся Востока и Институт востоковедения (г. Москва), Калмыцкий педагогический техникум (в 1931 г. располагался в г. Астрахани), Среднеазиатский государственный университет и Узбекский филиал Академии наук СССР (г. Ташкент), Ученый комитет МНР (г. Улан-Батор), Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории (г. Абакан), Казахский государственный университет и Академия наук Казахской ССР (г. Алма-Ата), Калмыцкий научно-исследовательский институт языка, литературы и истории (г. Элиста).

Материалы, собранные Ц.-Д. Номинхановым, отложились в разных архивах России и Монголии. Наиболее крупный по количеству единиц хранения фонд ученого находится в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. Цель статьи – рассмотреть состав фольклорных материалов по монгольским народам в этом фонде и сопоставить с материалами из других архивов.

В первой части статьи был представлен состав фольклорных материалов, содержащихся в личном фонде Ц.-Д. Номинханова в Научном

архиве Калмыцкого научного центра РАН. Было показано, что материалы по фольклору монгольских народов собирались ученым на протяжении трех периодов: в 1920-е гг., когда им были предприняты две экспедиции в Монголию и проведена в 1927 г. работа по сбору материалов среди земляков-станичников из станицы Граббевской, переселившихся в Большедербетовский улус, и среди собственно большедербетовских (названным ученым ставропольскими по административной подчиненности данного улуса в 1861–1920 гг.) калмыков; в 1930-е гг. и в начале 1940-х гг., когда Ц.-Д. Номинханов работал в Средней Азии и собирал материалы среди синьцзянских ойратов (представителей этнической группы торгутов, потомков переселившихся в XVIII в. в Центральную Азию калмыков); в 1960-е гг., когда ученый возвратился на родину вместе со всем калмыцким народом после восстановления автономии Калмыкии и работал в Калмыцком НИИ-ИЯЛИ. В Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН отложились дела, в которые включены материалы, собиравшиеся в разные периоды.

Известно, что материалы, собранные в Монголии, были сданы Ц.-Д. Номинхановым в архив Ученого комитета МНР и ныне хранятся в Монгольской Академии наук, они были изданы в виде факсимиле тетрадей и в переложении на современное кириллическое монгольское письмо [Номинханов 2008, Номинханов 2009а, Номинханов 2009б, Номинхановын 2016а, Номинхановын 2016б]. Об отдельных материалах Ц.-Д. Номинханова, хранящихся в архивах Санкт-Петербурга, имеется информация, опубликованная Д.А. Носовым [Носов 2019а, Носов 2019б, Носов 2021]. В настоящей, второй части нашей статьи представлен сопоставительный анализ фольклорных материалов Ц.-Д. Номинханова из научного архива КалмНЦ РАН и материалов, хранящихся в других архивах России и Монголии.

В ряде работ, опубликованных исследователями, затрагивались вопросы освещения научного наследия ученого. Но только в статьях Д.А. Носова ставился вопрос о сопоставлении отдельных материалов, собранных в свое время Ц.-Д. Номинхановым и находящихся ныне в разных архивохранилищах [Носов 2019а, Носов 2019б, Носов 2021]. Д.А. Носов провел сопоставление материалов из 10 тетрадей Ц.-Д. Номинханова из архива Академии наук Монголии (по их публикации, осуществленной На. Сухбаатаром и Т. Ганцоггом [Номинхановын 2016а, Номинхановын 2016б]) с делом из Архива востоковедов Института восточных рукописей РАН [Носов 2019б], которое включает три пакета (или три части) части, каждый со своей пагинацией, и насчитывает всего 254 листа. В первом пакете – материалы Ц.-Д. Номинханова по фольклору дербетов Монголии, записанные в период с октября 1924 по апрель 1925 г., а также одно благопожелание, записанное в июле 1926 г. Во второй пакет включены песни и благопожелания, а также названия родов донских и ставропольских калмыков, записаны Ц.-Д. Номинхановым в 1927 г. В третий пакет включены 6 песен халха-монголов, записанные в январе 1925 г., а также 50 пословиц и поговорок, 7 загадок, 3 триады, 6 песен халха-монголов, записанные в июле 1926 г., кроме того, в эту часть архивного дела вошли записи 18 проклятий (харалов), 2 благопожеланий (йорелов), загадки и триады,

сделанные ученым в 1929 г. близ Улан-Батора, и 1 благопожелание, записанное им в 1925 г. в Улясутае [Носов 2019b, 275]. Автор предположил, что рукопись, хранящаяся в АВ ИВР РАН, – чистовая рукопись сборника малых и средних жанров поэтического фольклора халха-монголов и ойратов, а записи, хранящиеся в г. Улан-Баторе, представляют собой «полевые записи или черновые рукописи исследователя» [Носов 2019b, 276]. Вместе с тем, в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН также имеются дела, отражающие работу ученого в указанный период и представляющие собой чистовые рукописные материалы. Необходимо провести их сопоставление с данными, о которых мы имеем сведения благодаря публикациям коллег [Номинханов 2008, Номинханов 2009а, Номинханов 2009b, Номинхановын 2016а, Номинхановын 2016b, Носов 2019а, Носов 2019b, Носов 2021; и др.]

Сопоставительный анализ фольклорных материалов Ц.-Д. Номинханова из НА КалмНЦ РАН с материалами других архивов

В рукописном сборнике Ц.-Д. Номинханова (1961 г.) из Научного архива КалмНЦ РАН под названием «Пословицы, поговорки и загадки дербетов Западной Монголии» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. 114 л.] в разделе «Пословицы и поговорки дербетов» записаны в алфавитном порядке 284 пословицы и поговорки [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33]. Затем следуют 407 загадок дербетов Западной Монголии, также в алфавитном порядке [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 34–84]. Далее в рукописи ученый разместил 87 загадок «синьцзянских монголов (ойратов)», записанных у студентов-информантов [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 85–94]. Отдельный раздел посвящен пословицам и загадкам синьцзянских ойратов, выписанным из учебников, изданных в Урумчи: 51 пословица [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 95–103] и 10 загадок [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 104–105]. Также в рукопись Ц.-Д. Номинханов включил 50 халха-монгольских пословиц [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113].

Отметим, что 50 халхаских пословиц и поговорок были включены в 1926 г. Ц.-Д. Номинхановым в 8-ю тетрадь его отчета, сданного в Ученый комитет МНР.

В 9-й тетради, вошедшей в отчет об экспедиции Ц.-Д. Номинханова и хранящейся в архиве Института языка и литературы АН Монголии, имеются записи 280 дербетских пословиц [Номинхановын 2016b, 85–97]. Ученый писал, что эти пословицы он собрал среди дербетов в аймаках Далай-хана и Зоригту-хана с октября 1924 г. по апрель 1925 г. [Номинхановын 2016b, 97]. В число пословиц и поговорок также вошли записанные образцы: 19 – от халха-монголов, 3 – от алтайских урянхайцев, 1 – от калмыка [Номинхановын 2016b, 98]. Дербетские загадки в 9-й тетради Ц.-Д. Номинханова насчитывают 410 образцов [Номинхановын 2016b, 98–116], собирал он их, будучи еще студентом ЛИЖВЯ, запись сделана 28 апреля 1925 г.

Приведем таблицу со сравнительными данными по пословицам, поговоркам и загадкам, включенным в рукописные материалы Ц.-Д. Номинханова 1925 г., 1926 г. и 1961 г.

	Количество образцов		Примечание
	1961 г. Рукопись из НА КалмНЦ РАН [Ф. 9. Оп. 1. Д. 56]	1925 г. Экспедиционные ма- териалы (9 тетрадь) из архива ИЯЛ АН Монголии [Номин- хановын 2016б]	
Пословицы и поговорки дербетов Западной Монголии	284	280	В число пословиц и поговорок, вошедших в издание [Номинхановын 2016б], включены образцы, записанные от 19 халха-монголов, 3 алтайских урянхайцев, 1 калмыка [Номинхановын 2016б, 97–98], причем 19 образцов халхаских пословиц и поговорок приводятся до дербетских паремий [Номинхановын 2016б, 84–85]. Записаны в аймаках Далай-хана и Зоригту-хана с октября 1924 по апрель 1925 г.
Загадки дербетов Западной Монголии	407	410	Загадки, вошедшие в издание [Номинхановын 2016б], собраны среди дербетов Далай-хана и Зоригту-хана с октября 1924 по апрель 1925 г.
Загадки синьцзянских ойратов, записанные у информантов	87	–	

Пословицы синь- цзянских ойратов, выписанные из учебников, издан- ных в Синьцзяне	51	–	
Загадки синь- цзянских ойратов, выписанные из учебников, издан- ных в Синьцзяне	10	–	
		1926 г. Экспедици- онные материалы (8 тетрадь) из архива ИЯЛ АН Монголии, изданные в виде факсимиле в 2009 г. [Номинханов 2009b]	
Халха-монголь- ские пословицы	50	50	Пословицы, во- шедшие в издание [Номинханов 2009b], записаны в июне 1926 г. у семейного ламы Найдана, 53 лет, в Богдо-ханском (монг. Богд хан уул) аймаке (в одноимен- ном хошуне) в мест- ности Джанчублин
Халха-монголь- ские загадки		7	Загадки, вошедшие в издание [Номин- хановын 2016b], записаны в июне 1926 г. у семейного ламы Найдана, 53 лет, в Богдо-ханском (монг. Богд хан уул) аймаке (в одноимен- ном хошуне) в мест- ности Джанчублин
ИТОГО	385 пословиц и поговорок, 504 загадки	В 9 тетради [Номин- хановын 2016b]: 280 пословиц и погово- рок, 410 загадок В 8 тетради [Но- минханов 2009b]: 50 пословиц и 7 загадок Всего 330 посло- виц и поговорок, 417 загадок	

Примечание: Название Богдо-ханский («Богд хан уулын аймаг») аймак имел в 1923–1931 гг. В 1921–1923 гг. этот аймак назывался «Халхын Очирбат Тушээт хан аймаг» (аймак халхаского Тушету-хана Очирбата). В 1931 г. из этого аймака выделались аймаки Дорноговь (Восточногобийский [Ульгийсайхан, Скородумова 2008, 43]), Өмнөговь (Южногабийский [Ульгийсайхан, Скородумова 2008, 45]), Сэлэнгэ (Селенгинский [Ульгийсайхан, Скородумова 2008, 45]), Төв (Центральный [Ульгийсайхан, Скородумова 2008, 45]) [Мөнх-Очир 2012, 5–6].

Всего в рукописный сборник 1961 г. включены 504 загадки и 385 пословиц и поговорок, относящиеся к устному народному творчеству народов, родственных калмыкам.

Сопоставление уже первых пословиц и поговорок (начинающихся с буквы «а») показало, что в рукописи Ц.-Д. Номинханова из Научного архива КалмНЦ РАН в списке пословиц дербетов Западной Монголии, построенном в алфавитном порядке, практически отражены все паремии, зафиксированные в 9-й тетради этого ученого, хранящейся в архиве Института языка и литературы АН Монголии (материалы экспедиций 1920-х гг.). Приведем примеры в таблице:

Пословицы и поговорки дербетов Западной Монголии	Номер в рукописи из КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33]	Номер в списке из 9 тетради [Номинхановын 2016b, 85–97]
Ааван бөөхд күмнтэ таньлц, актан бөөхд газр тань (Пока есть отец, знакомься с людьми, пока есть конь, узнавай земли)	1	194
Аавин күвүнэ аз алтн шоона нүд (Сын показывает зубы – для отца словно око золотой ночи)	2	108
Ава угад авһа (помета: женщина) сээхн, өвчэ угад үнггн сээхн (Когда нет отца, хороша и женщина, пока не сняли шкуру, лисица хороша)	3	96
Адуулхыг (хадһалхыг) сав, асрхыг ээжнь меддг (То, что сохранять – сосуд знает, заботу мать знает)	4	67
Актин сээниг унж меддг, күмнэ сээниг ханьлж меддг (Оседлав, узнаешь лучшего из коней, подружившись, узнаешь лучшего из людей)	5	192
Ажарһ унгсн күн өдртэн бардц, авһа авгсн күн сөөдөн бардц (Оседлавший скакуна человек днем хвостун, женившийся человек ночью хвостун)	6	116
Алэ күмнэ амна зуһа болх уга, аксан мөрнэ зузана заһа болх уга (Какого-либо человека причиной лести не станет, скакуна толстой парчовой оторочкой не станет)	7	103

Пословицы и поговорки дербетов Западной Монголии	Номер в рукописи из КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33]	Номер в списке из 9 тетради [Номинхановын 2016b, 85–97]
Алг нүдэрн хэлэлцгсн, арвн хурхарн атхлцгсн керг (Дело, которое пестрыми глазами рассматривал, десятью пальцами сжимал)	8	39
Алгиг арилжиксар, хулиг худалдаксар йовж (Пестрых обменивая, диких лошадей продавая, жил)	9	254
Алтаг өндэрнчг биш, алтин шарарнчг биш (Не высотой Алтая, не желтизной золота)	10	240
Алтиг түлвэс өнг гардг, нүүрсиг ухавас улм харлдг (Золото при нагреве цвет проявляет, уголь от мутья еще более чернеет)	11	220
Алтн шорад даргдгг уга (Золото в пыли не теряется)	12	262
Алтинь авад, авдринь хайв (Золото взяв, сундук бросил)	13	166
Амнь кемтрж одх шаазн биш, амтнь буурч одх эрк биш, йун көкөтэ йомб (Не фарфоровая чашка, у которой может быть скол, не водка, у которой вкус может ослабеть, что это за ущербное/ синее?)	14	44
Арһаль муудхларн адраһан темцдг, алвт муудхларн нойан темцдг (Горный баран, когда ему становится плохо, стремится к впадине, подданные, когда плохо живут, стремятся к нойону)	15	90
Арһар арслаг бэрдг, тергэр туула бэрдг (Ловкостью льва ловят, телегой зайца ловят)	16	
Арһалин хурһн докшн болвчг авсн газр негн (Хотя ягненок горного барана силен, земля, которая забирает, едина)	17	200
Арин күвүн өвөртчн йовж болдг, өвөрин күвүн ардчг йовж болдг (Парень с севера может и впереди идти, парень с юга может и сзади идти)	18	255
Арслн баатр болвучг галас ээдг, күмн сээн болвучг негн кергт энддг (Хоть и лев-богатырь, огня побаивается, хоть и хорош человек, бывает, ошибется в каком-то деле)	19	260
Арслнгиг дураһад үнгн ууцан хуһлж (Подражая льву, лисица сломала себе крестец)	20	155

Пословицы и поговорки дербетов Западной Монголии	Номер в рукописи из КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33]	Номер в списке из 9 тетради [Номинхановын 2016b, 85–97]
Арһмж алдсиг бэрж болдг, ам алдсиг бэрж болдг уга (<i>Упущенное можно поймать арканом, произнесенное слово не поймать</i>)	21	40
Арһта туула арслниг дарж (<i>Ловкий заяц победил льва</i>)	22	21
Арһчн бардгсн, аашчн тасргсн жигтэ эмт-мч (<i>Возможности исчерпавший, характером выделяющийся странный человек ты</i>)	23	45
Архатта ээрг кэдлэд уга бээтл, бортха боз болгув геж тат, зогс (<i>Пока айран не забродил в деревянном сосуде (архате), стой и тяни, говоря, что в бортхе бозо готово</i>)	24	203
Атн темэг арһамжин күчэр ачдг, ах дүүгэн күүндлгч аав ээжин сурһмж (<i>Верблюда-кастрата навьючивают силой аркана, а воспитание отца-матери в том, чтобы почитать старших и младших</i>)	25	113
Ахрхн сетклтэ күн уурлхнь түргл, ур уга күн гундхнь түргн, түрс уга йовсн күнэ гулмт тасрхнь түргн (<i>Человек с короткими мыслями быстро злится, человек без друзей быстро обижается, у человека, не имеющего потомства, быстро может погаснуть очаг</i>)	26	129
Ээрг уугсн нөөрмү бишч, эрк уугсн сокту бишч, чи йу буру үг келв (<i>Не сонный, вытвивший айран, не пьяный, вытвивший водку, что за неверное слово говоришь</i>)	27	276
Эм зууж аж торхин йосн болвл: галзу занин амнд гар дүрх мет йом үүлздг (<i>Если добывание себе пропитания на жизнь сделать правилом – это словно засунуть руку в рот бешеного слона, может привести в смятение</i>)	28	74
Эмд йовхла уулздг, арһул йовхла күцдг (<i>Если идет живой человек – встретишься, если потихоньку идешь – достигнешь</i>)	29	201
Эмнь эмд бээвл хотчг хамунтх (<i>Пока живая, и дворовая собака может заразиться чесоткой</i>)	30	133

Примечание: во всех приведенных примерах сохранено авторское (Ц.-Д. Номинханова) написание пословиц и поговорок, что может являться источником для изучения особенностей дербетского говора и принятой в разные годы орфографии калмыцкого языка. Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

Как видно из сравнительной таблицы, пословицы и поговорки дербетов Западной Монголии, включенные Ц.-Д. Номинхановым в рукопись, хранящуюся в Научном архиве КалмНЦ РАН и составленную в 1961 г., имеют соответствие в рукописи 9-й тетради, составленной в 1925 г. в виде отчета о работе в экспедиции по МНР и сданной в архив Ученого комитета МНР.

Сравнительный анализ материалов, записанных Ц.-Д. Номинхановым в 1926 г. в местности Джанчублин аймака Богд хан уул (согласно факсимильному изданию рукописных полевых тетрадей [Номинханов 2009b, 195–204]) с пословицами и поговорками, включенными в 1961 г. в сборник [На КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113], показал, что зафиксированные у семейного ламы Найдана во время пребывания ученого в Монголии паремии были переведены на калмыцкий язык и включены в отдельный раздел рукописи, вероятно, готовившейся к изданию. Например:

Пословицы и поговорки халха-монголов Западной Монголии	Номер в рукописи, хранящейся в НА КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113]	Номер в 8 тетради Ц.-Д. Номинханова, см. факсимиле: [Номинханов 2009b, 195–204]
Йөрэлин үзүр тосн, харалын үзүр цусн (На острие благопожелания – масло, на острие проклятия – кровь)	12	1
Күн болхнь күүкдэсн, күлг болхнь унгнасн (Человек – с ребенка, скакун – с жеребенка)	33	2
Сээн йовх сананаак, сээхн йовдг заянаак (Хорошее от замысла, красивое от творца)	17	3
Үгэр йоввл ухата болдг, үлгүрэр йоввл цецн болдг (Кто слушает слово – бывает умным, кто следует примеру, бывает мудрым)	35	4
Сээн күүнэ нериг муу күүн гутадаг, сээхн сүмин нурууг шаазахан баасн гутадаг (Имя хорошего человека порочит плохой человек, верхнюю часть красивого храма портят испражнения сороки)	18	5
Сээн эмин үрн: гижг бийнь намжуухн, геснь бийнь нэрхн, шимдж келвүчг соңсна, чимжк өгвүчг цадна; муу эмин үрн: гижг бийнь өвһр, геснь бийнь цурдһр, оржк келвүчг соңсх уга, овадж өгвүчг цадах уга (Дитя хорошей женщины: затылок низкий, живот тонкий, слышит даже сказанное шепотом, насытится даже данным в щепотке; дитя плохой женщины: затылок возвышается, живот толстый, не слушает, даже если кричать, не насытится, даже если дать кучу еды)	16	6

Пословицы и поговорки халха-монголов Западной Монголии	Номер в рукописи, хранящейся в НА КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113]	Номер в 8 тетради Ц.-Д. Номинханова, см. факсимиле: [Номинханов 2009b, 195–204]
Сээн үрнд бичэ хураа, муу үрнд бичэ нөө (Хорошему ребенку не собирай, плохому – не запасай)	15	7
Намаг кен санхув, нохаг кен саахув (Кто меня будет вспоминать, кто будет доить собаку)	25	8
Гац төмр болвчг галын айу дахдг, галзу мөрн болвчг газрын айуг дахдг (Хоть и сталь, сопровождает огонь, конь хоть и неукротимый будет, но будет следовать направлениям земли)	4	9
Күүн задрна кеж эзнэ медлд бээдг, усн задрна геж эргтэ бээдг йомн, чамд үг келэд йахув (Если человек распустится, все же будет под управлением хозяина, если вода разбежится, есть берега, что тебе говорить слова)	32	10

В рукописный сборник 1961 г. не включены загадки, записанные Ц.-Д. Номинхановым у халха-монгольского ламы Найдана в 1926 г., вероятно, по причине их малого числа (всего семь в 8-й тетради полевого отчета, хранящегося в Институте языка и литературы АН Монголии [Номинханов 2009b, 205–206]).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что рукописный материал, сданный Ц.-Д. Номинхановым после завершения экспедиций в Ученый комитет МНР, был продублирован исследователем в середине 1920-х гг., и копия отчета имела у него в распоряжении.

Об этом же свидетельствует и сличение содержания тетрадей I–III из архива Института языка и литературы АН Монголии [Номинханов 2008, 17–214; Номинхановын 2016a, 17–116] с делом № 1 из фонда Научного архива КалмНЦ РАН «Очерки быта дербетов Западной Монголии. Кобдоский округ». Сопоставительный анализ рукописи из НА КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1] с материалами рукописных тетрадей I–III, сданных им в Ученый комитет МНР (по публикациям: [Номинханов 2008; Номинхановын 2016a, 17–116]), показывает, что практически все материалы, вошедшие в отчет Учкому, были скопированы ученым. Но рукопись из НА КалмНЦ РАН имеет дополнительные разделы: «Курэ Далай-хана»; «Взаимоотношения лам и мирян у дюрбетов»; «О затмении луны»; «Хотоны»; «Сойоты»; «Легенда об Jovgon Mergen» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1]. Последние листы дела из НА КалмНЦ РАН [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 62–67] (л. 62–64 – машинопись, л. 65–67 – рукопись) содержат материалы, отсутствующие в «монгольских» тетрадях, и здесь записаны две легенды о Йовгон Мергене и о реке Орхон.

Эти легенды содержатся в другой (шестой) рукописной тетради ученого [Номинханов 2009b, 37–38].

Для наглядности приведем таблицу, в которую включены также сведения о деле из Института восточных рукописей РАН [Носов 2021, 103, 117] и сведения о полевом отчете Ц.-Д. Номинханова [Носов 2021, 107–117]:

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
<p>Тетрадь I. [Номинханов 2008, 17–82; Номинхановын 2016а, 15–50]. Из быта дербетов Западной Монголии</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Административное устройство дербетов. 2. Дербеты. 3. Язык. 4. Семья. 5. Жилища у дербетов. 6. Одежда. 7. Пища. 8. Брак. 	<p>Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Номинханов Ц.-Д. Очерки быта дербетов Северо-Западной Монголии (Кобдоский округ). Записаны X-1924, V-1925 г. во время поездки в Кобдоский округ с научной целью от Ученого Комитета МНР. Рукопись. 68 л.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Административное устройство дюрбетов; 2. Дюрбеты; 3. Язык; 4. Семья; 5. Жилища у дюрбетов; 6. Одежда; 7. Пища; 8. Брак (свадьба); 9. Похороны; 10. Скотоводство; 11. Выделка овчин; 12. Земледелие; 13. Земледелие в горах Алтая; 14. Из традиций дюрбетов; 15. Краткое описание: названия диких растений, употребляемых монголами Дзасакту-хан 	<p>АВ ИВР РАН. Р. 1. Оп. 3. Д. 39а. Номинханов Ц.-Д. Фольклорные материалы. Записи текстов (рукопись). Материалы по языку дербетов с[еверо]/з[ападной] Монголии.</p> <p>Фольклорные тексты, записанные у дербетов, в том числе 92 песни.</p>	<p>Отчет Ц.-Д. Номинханова о поездке в Монголию // ЦГА СПб. Ф. Р-7222. Оп. 6. Д. 15. «Переписка, удостоверения и отчеты о заграничных командировках» учащихся ЛВИ 3.01–21.12.1925. Л. 68–75об. (цит. по: [Носов 2021: 101–103]) Ц.-Д. Номинханов отчитывается, что за 8 месяцев он записал: 7 сказок, 7 преданий, несколько легенд, 2 эпических сказания, 410 загадок, 280 пословиц, 92 песни дербетов, 5 песен халха-монголов, заметки о быте дербетов.</p>
<p>Тетрадь II. [Номинханов 2008, 83–150; Номинхановын 2016а, 51–82]. Из быта дербетов Западной Монголии (продолжение)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Брак (продолжение тетради 1). 2. Похороны. 3. Скотоводство 4. Выделка овчин. 5. Земледелие. 6. Земледелие в горах Алтая. 7. Из традиций дербетов. 		<p>АВ ИВР РАН. Р. 1. Оп. 3. Д. 39б. Номинханов Ц.-Д. Фольклорные материалы. Записи текстов (рукопись). Материалы по языку калмыков. Записи, сделанные среди донских и ставропольских калмыков в 1927 г.</p>	

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
<p>Тетрадь III. [Номинханов 2008, 151–213; Номинхановын 2016а, 83–114]. Из быта дербетов Западной Монголии (продолжение)</p> <p>1. Из традиций дербетов (продолжение тетради 2).</p> <p>2. Краткое описание. Название диких растений, употребляемых монголами Дзасагту хан и Сян ноинханским аймаков в пищу.</p> <p>3. Из диких животных монголы едят.</p> <p>4. Названия мотивов, играющихся у дербетов для танцев на музыкальном инструменте (хур).</p> <p>5. Названия костей, существующих среди дербетских двух аймаков Западной Монголии.</p> <p>6. Названия сумунов, существовавших когда-то среди дербетов Западной Монголии. Список слов, как величают дербеты своих родных.</p> <p>7. Список хищных животных (ага́тн), встречающихся на территории 10 [племен] баитов Далай-ханского аймака.</p>	<p>и Саин-ноинханского аймаков, как пища;</p> <p>16. Из диких животных монголы едят...;</p> <p>17. Названия мотивов, играющ. дербетами;</p> <p>18. Названия костей (родов), существ. среди дербетов;</p> <p>19. Названия сомонов, когда-то существовавших среди дюрбетов;</p> <p>20. Список слов, как величают дюрбеты своих родных;</p> <p>21. Список диких животных, встречающихся на территории 10 баитов Далайхан. аймака;</p> <p>22. Список травоядных диких животных, встречающихся на территории 10 баитов Далайхан. аймака;</p> <p>23. Список названий птиц, встречающихся на территории Джонон Бейле Далайхан. аймака;</p> <p>24. Перекочевка дюрбетов;</p> <p>25. Легенда (о переселении дербетов в Монголию);</p> <p>26. Удивления и восклицания у дюрбетов Западной Монголии;</p>		

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
<p>Список травоядных диких животных (<i>gbt>asn</i>), встречающихся на территории 10 баитов Далай ханского аймака.</p> <p>8. Перекочевка дербетов.</p> <p>9. Легенда.</p> <p>10. Удивления и восклицания у дербетов Западной Монголии.</p> <p>11. Список слов табу у дербетов.</p> <p>12. Список слов лести, существовавших у дербетов Западной Монголии.</p> <p>13. Легенда.</p> <p>14. Справка.</p> <p>15. Имена мужчин у дербетов Западной Монголии.</p> <p>16. Имена женщин у дербетов Западной Монголии.</p>	<p>27. Список табустических слов у дюрбетов;</p> <p>28. Список слов лести;</p> <p>29. Легенда (о войне джунгаров с халхасцами);</p> <p>30. Отдельные заметки;</p> <p>31. Имена мужчин у дюрбетов Западной Монголии;</p> <p>32. Имена женщин у дюрбетов Западной Монголии;</p> <p>33. Курэ Далай-хана;</p> <p>34. Взаимоотношения лам и мирян у дюрбетов;</p> <p>35. О затмении луны;</p> <p>36. Хотоны;</p> <p>37. Сойоты;</p> <p>38. Легенда об «Jovgon Mergen».</p>		
<p>етради IV–V [Номинханов 2009а, 49–108, 109–159; Номинхановын 2016а, 115–144, 145–168].</p> <p>Эпическое сказание (по Ц.-Д. Номинханову, легенда) «Бурхан хаани ковүүн Балчир Бум Эрдэни» (Сын Бурхан-хагана малолетний Бум-Эрдэни). Записано в Деджелин хурэ 1 апреля 1925 г. от У. Баты, 26 лет,</p>			

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
из хошуна Дайчин-вана [Номинханов 2009а, 22, 159].			
<p>Тетрадь VI [Номинханов 2009b, 17–69; Номинхановын 2016b, 7–20] включает 7 дербетских сказок, 2 дербетские легенды. Запись проведена Ц.-Д. Номинхановым с октября 1924 г. по апрель 1925 г.</p> <p>Сказки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Төрин хулхачин көвүн. 2. Үнген эгч. 3. Ах дү долан. 4. Без названия (Бар темэнэ туск...). 5. Без названия (Өнчн көвүнэ туск...). 6. Без названия (Тавн ямата эмгн көгшн хойр бээж...). 7. Без названия. <p>Легенды:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Об Амурсане. 2. О Йовгон Мергене. 	<p>Легенда о Йовгон Мергене включена в дело: [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1]</p>		
<p>Тетрадь VII [Номинханов 2009b, 77–138; Номинхановын 2016b, 21–48]. Эпическое сказание «Dokšn čingl» («Догшн Чингл», «Свирепый Чингил»). Записано от М. Парчена (tulč t'ádž)</p>			

<p>Материалы из ИЯЛ АН Монголии</p>	<p>Материалы из НА КалмНЦ РАН</p>	<p>АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])</p>	<p>ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])</p>
<p>03.04.1925 в монастыре Дежделин 3 апреля 1925 г.</p>			
<p>Тетрадь VIII. [Номинханов 2009b, 145–218; Номинхановын 2016b, 47–126]. Материалы по этнографии дербетов. 1. Охота. 2. Пост у дербетов. 3. Парные слова у дербетов. 4. Земледелие у дербетов. 5. 19 песен, записанных у баитов в монастыре Дежделин, в том числе у Добдона, 72 лет, и Парчена, 71 года. [Номинханов 2009b, 158–187; Номинхановын 2016b: 55–69] (Д. А. Носов [Носов 2019b, 274] упоминает, что это благопожелания, но Ц.-Д. Номинханов пишет, что это баитские песни). 6. Слова, встречающиеся у дербетов и совершенно неизвестные у калмыков, также ойратов, проживающих в Европе. 7. Слова, существующие у мужчин-мирян у дербетов. 8. Дербетские слова</p>	<p>Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Пословицы, поговорки, загадки дербетов Западной Монголии. 1961 г. 114 л. 284 дербетские пословицы и поговорки [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33], 407 загадок дербетов Западной Монголии, также в алфавитном порядке [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 34–84], 87 загадок, записанных от синьцзянских ойратов [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 85–94], 51 пословица, выписанная из синьцзянских учебников [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 95–103] и 10 загадок [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 104–105], 50 халха-монгольских пословиц, записанных им в местности Джанчублин хурэ, восточнее Улан-Батора, в 1926 г. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113].</p>	<p>АВ ИВР РАН. Р. 1. Оп. 3. Д. 39в. Номинханов Ц.-Д. Фольклорные материалы. Записи текстов (рукопись). Материалы по языку халха-монголов. 6 халха-монгольских песен, 50 пословиц и поговорок халха-монголов, 7 загадок халха-монголов, 3 триады, записанные у халха-монголов, 18 харалов, 2 благопожелания [Носов 2019b, 275].</p>	

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
<p>9. 50 халхаских пословиц. 10. 7 халхаских загадок.</p>			
<p>Тетрадь IX. [Номинхановын 2016b: 127–172]. Материалы содержат:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Три призывания. 2. Благопожелания в честь 12-летнего цикла, дымовому кругу юрты, 3. 17 халхаских пословиц и поговорок [Номинхановын 2016b: 130–131], 4. 280 дербетских пословиц [Номинхановын 2016b: 131–144], 5. 410 дербетских загадок [Номинхановын 2016b: 144–162], 6. 10 больших текстов дербетских благопожеланий и 11 кратких благопожеланий [Номинхановын 2016b, 162–170], 7. Названия родов халха-монголов. 			
<p>Тетрадь X [Номинхановын 2016b: 173–206]. Дневниковые записи Ц.-Д. Номинханова, сделанные во время и по материалам Хентейской экспедиции (июль – август 1925 г.)</p>			

Материалы из ИЯЛ АН Монголии	Материалы из НА КалмНЦ РАН	АВ ИВР РАН. Р.1. Оп. 3. Д. 39. 254 л. Д.А. Носовым выделены три составляющих дела: [Носов 2021, 103, 117])	ЦГА СПб. (цит. по: [Носов 2021, 101–103, 106–117])
<p>под руководством Б. Я. Владимирцова и Б. Барадийна. Описание маршрута с 18 августа по 14 сентября 1925 г., когда закончили экспедицию и выехали из Урги. Заключение по экспедиции.</p>			

Заключение

Уникальные материалы, записанные Ц.-Д. Номинхановым в период работы в 1924–1925 гг. в экспедиции, где он работал под руководством Б.Я. Владимирцова, были не только переданы в научный архив Ученого комитета МНР, но и скопированы, что свидетельствует о большом трудолюбии Ц.-Д. Номинханова, а также об оценке им самим ценности собранных полевых данных. Материалы, собранные среди дербетов Монголии, донских и большедербетовских калмыков в 1920-х гг., записи, сделанные им от синьзянских ойратов в 1930-е гг., пережили вместе с исследователем депортацию, которой был подвергнут весь калмыцкий народ, и ссылку. После возвращения на родину Ц.-Д. Номинханов передал бережно сохраненные им в непростые периоды его жизни, систематизированные и переписанные им лично в соответствии с новой орфографией материалы, ранее записанные латиницей, в архив Калмыцкого НИИЯЛИ (ныне – КалмНЦ РАН). Как видно из сопоставительного анализа, фольклорные материалы, собранные в более ранние периоды, Ц.-Д. Номинханов продолжал исследовать, классифицировал их, структурировал материалы.

Архивные дела из Научного архива КалмНЦ РАН, содержащие фольклорные материалы, оформлены в виде сборников, которые, вероятно, предполагались ученым к изданию. Можно сделать вывод о том, что ученый в начале 1960-х гг., возвратившись на родину после депортации калмыцкого народа, в период которой ему пришлось работать в совхозе Ужур Красноярского края, затем в г. Абакане и позже в Казахской ССР – в г. Алма-Ате, подводил итоги своей работы и готовил итоговые материалы, переписывая начисто и перепечатывая свои материалы.

К сожалению, рукописи, включающие уникальные образцы фольклора монгольских народов, не были опубликованы при жизни ученого и до настоящего времени не издавались на его родине. В Монголии же публикация экспедиционных тетрадей Ц.-Д. Номинханова предпринята была дважды: сначала вышло издание в виде фотографий 8 рукописных тетрадей, подготовленное монгольскими учеными Ж. Цолоо, Э. Пурэвжавом, Ц. Онорбаяном [Номинханов 2008, Номинханов 2009а, Номинханов 2009б], а позже – публикация в двух книгах записей всех 10 тетрадей Ц.-Д. Номинханова, набранных на кириллице и переведенных на монгольский язык, издание было подготовлено На. Сухбаатаром и Т. Ганцогтом [Номинхановын 2016а, Номинхановын 2016б]. Введение в научный оборот фольклорных и этнографических материалов Ц.-Д. Номинханова – задача исследователей, актуальность которой несомненна.

ИСТОЧНИКИ

На КалмНЦ РАН – Научный архив Калмыцкого научного центра РАН.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мөнх-Очир Д. Монгол улсын аймаг, хошуу, сумын лавлах. Хошууны ноёдын жагсаалт (1691–1925 он) /ариутган шүүсэн Ж. Урангуа. Улаанбаатар: [б.и.], 2012. 125 х.
2. Номинханов Ц.-Д. Баруун монголын дөрвөдийн зан үйлийн аман зохиолоос (= Обычаи дербетов Западной Монголии по устным данным). I–III дэвтэр (= I–III тетради). I боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн (= Институт языка и литературы АН Монголии), 2008. 216 с.
- 3 (а). Номинханов Ц.-Д. Бурхан хааны хөвүүн Балчир Бум-Эрдэнэ (Бум-Эрдэнэ, малолетний сын Бурхан хагана). IV–V дэвтэр (= IV–V тетради). II боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн (= Институт языка и литературы АН Монголии), 2009. 163 с.
- 4 (b). Номинханов Ц.-Д. Ойрад аман зохиолын сан хөмрөгөөс (= Из устного наследия ойратов). VI–VIII дэвтэр (=VI–VIII тетради). III боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн (= Институт языка и литературы АН Монголии), 2009. 220 с.
- 5 (а). Ц.-Д. Номинхановын 1924–1925 онд Баруун Монголд хийсэн судалгаа (= Исследования, проведенные Ц.-Д. Номинхановым в 1924–1925 гг. в Западной Монголии). I боть. LXI. Эрхлэн хэвлүүлсэн: На. Сүхбаатар, Гар бичмэлээс цахим бичвэрт бичиж, хөрвүүлэг, орчуулга хийсэн На. Сүхбаатар, Т. Ганцогт (= сост. На. Сүхбаатар, переложение с рукописного текста и перевод На. Сүхбаатара и Т. Ганцогта). Улаанбаатар: Соёмбо принтингХХК, 2016. 170 х.

6 (b). Ц.-Д. Номинхановын 1924–1925 онд Баруун Монголд хийсэн судалгаа (Исследования, проведенные Ц.-Д. Номинхановым в 1924–1925 гг. в Западной Монголии). II боть. Эрхлэн хэвлүүлсэн: На. Сүхбаатар, Гар бичмэлээс цахим бичвэрт бичиж, хөрвүүлэг, орчуулга хийсэн На. Сүхбаатар, Т. Ганцогт (= сост. На. Сүхбаатар, переложение с рукописного текста и перевод На. Сүхбаатара и Т. Ганцогта). Bibliotheca oiratca LXII. Улаанбаатар: Соёмбо Принтинг ХХК, 2016. 210 х.

7 (a). Носов Д.А. Значение учебных командировок студентов ЛИЖВЯ для исследования фольклора монголов в 1920-е годы // Тюрко-монгольский мир: история и культура. Материалы международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С. Г. Клышторного / отв. ред. и сост. Т.Д. Скрынникова. М.: Восточная литература, 2019. С. 128–137.

8 (b). Носов Д.А. Фольклорные и этнографические материалы Ц.-Д. Номинханова (1898–1967) в архивах Санкт-Петербурга // Сетевое востоковедение: взаимодействие монгольских и тюркских этносов во времени и в пространстве: Материалы III Международного научного форума, 11–14 ноября 2019 г. Элиста: Калмыцкий государственный университет, 2019. С. 273–277.

9. Носов Д.А. Студент Ленинградского института живых восточных языков Ц.-Д. Номинханов в Монголии // Монголия – Россия: век независимости – век сотрудничества / сост., отв. ред. И.В. Кульганек, Т.И. Юсупова. СПб.: ООО ИД «Петрополис», 2021. С. 100–118.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. (a) Nosov D.A. Znachenije uchebnykh komandirovok studentov LIZhVYa dlya issledovaniya fol'klora mongolov v 1920-e gody [The Significance of Study Trips of Students of the Leningrad Institute of Living Oriental Languages for the Study of the Folklore of the Mongols in the 1920s]. Skrynnikova T.D. (ed., comp.). *Tyurko-mongol'skii mir: istoriya i kul'tura. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu so dnya rozhdeniya S.G. Klyashtornogo* [The Turkic-Mongolian World: History and Culture. Materials of the International Scientific Conference Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of S.G. Klyashtorny]. Moscow, Vostochnaya literature Publ., 2019, pp. 128–137. (In Russian).

2. (b) Nosov D.A. Fol'klornyye i etnograficheskiye materialy Ts.-D. Nominkhanova (1898–1967) v arkhivakh Sankt-Peterburga [Folklore and Ethnographic Materials of Ts.-D. Nominkhanov (1898–1967) in the Archives of St. Petersburg]. *Setevoye vostokovedeniye: vzaimodeystviye mongol'skikh i tyurkskikh etnosov vo vremeni i v prostranstve: Materialy III Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma, 11–14 noyabrya 2019 g.* [Network Oriental Studies: the interaction of Mongolian and Turkic Ethnic Groups in Time and Space: Materials of the III International Scientific Forum, November 11–14, 2019]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2019, pp. 273–277 (In Russian).

3. Nosov D.A. Student Leningradskogo instituta zhivyykh vostochnyykh yazykov Ts.-D. Nominkhanov v Mongolii [Ts.-D. Nominkhanov, Student of the Leningrad Institute of Living Oriental Languages in Mongoli]. Kul'ganek I.V., Yusupova T.I. (ed., comp.). *Mongoliya – Rossiya: vek nezavisimosti – vek sotrudnichestva* [Mongolia – Rus-

sia: The Century of Independence is the Century of Cooperation]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2021, pp. 100–118. (In Russian).

Бакаева Эльза Петровна,

Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор исторических наук. Заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: этнология, фольклористика, буддизм, добуддийские верования, история монгольских народов, традиционная культура, источники.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

Elza P. Bakaeva,

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of History. Deputy Director, Leading Research Associate.

Research interests: ethnology, folklore studies, Buddhism, pre-Buddhist beliefs, history of the Mongolian peoples, traditional culture, sources.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

В.В. Куканова, С.В. Мирзаева (Элиста)

«АВТОРСТВО» ПЕСЕН БАГАЦОХУРОВСКОГО ЦИКЛА ЭПОСА «ДЖАНГАР»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация

В данной статье рассматривается проблематика авторства рукописей трех песен Багацохуровского цикла эпоса «Джангар», записанных на ойратском «ясном письме» и хранящихся в Научном архиве Русского географического общества и библиотеке Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета, на материале контекстов с цветоименованиями, являющимися постоянными эпитетами и извлеченными из указанных эпических песен. Изучение ранних записей образцов калмыцкого фольклора в оригинале с позиции текстологии и источниковедения, а также сличение транслитерации с переложением на современный язык представляются одной из важных задач для современного джангароведения. Рукопись Сalm С 17 из библиотеки Восточного факультета СПбГУ, в которой зафиксированы «Песня о Хара Кинясе» и «Песня о Шара Мангасе», была записана в 1856 г. в имени нойонов Тюменей во время научной командировки К.Ф. Голстунского. Третья песня данного цикла, «Песня о Замбал-хане», представлена в двух списках в фонде Научного архива Русского географического общества, которые озаглавлены как «Песни и сказки калмыцкого народа Астраханской губернии Багацохуровского улуса» (1853) и «Тексты калмыцкие, присланные от правителя Багацохуровского улуса, аймачного зайсанга Церен-Раши Онкорова» (1854). Поскольку перечисленные рукописи имеют разный формат, объем и хранятся в разных местах, в настоящей статье поставлен вопрос о том, имеют ли они одного или нескольких авторов-сказителей. В качестве маркера авторства текста для исследования были выбраны колоронимы, на материале которых был произведен расчет частотности употребления в трех песнях, показавший, что самый высокий процент употребления цветоименований (2,68%) имеет «Песня о Замбал-хане», за ней следуют «Песня о Хара Кинясе» (1,95%) и «Песня о Шара Мангасе» (1,89%). Анализ степени пересечения цветовых эпитетов демонстрирует близость «Песни о Замбал-хане» и «Песни о Хара Кинясе», которые зафиксированы

в разных рукописях и имеют разные места хранения. Рассмотрев примеры отдельных эпических формул, в составе которых имеются колоронимы, как показателем стиля сказителя, авторы приходят к предварительному выводу, что все три текста имеют разных «авторов»-сказителей, при этом «Песня о Замбал-хане» и «Песня о Шара Кинясе» более близки друг другу.

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; Багацохуровский цикл; ойратское «ясное письмо»; транслитерация; переложение; эпические формулы; колоронимы; авторский стиль.

V. V. Kukanova, S. V. Mirzaeva (Elista)

ON THE ISSUE OF AUTHORSHIP OF SONGS BELONGING TO BAGA TSOKHOR CYCLE OF THE JANGAR EPIC

Abstract

The paper examines the issue of authorship of Oirat “Clear Script” manuscripts containing three songs of “Jangar” epic defined as Baga Tsokhor’s epic cycle. They belong to early 19th century records of “Jangar” and are kept now in the Scientific Archive of the Russian Geographical Society and the Oriental Faculty Library of the St. Petersburg State University. This study is based on analysis of contexts containing coloronyms which are defined as permanent epithets and markers of individual rhapsode style. Study of early records of Kalmyk folklore samples in their original form using methods of textual criticism and source studies, comparison of transliteration with modern language translation seems to be one of the important tasks for modern “Jangar” studies. The manuscript Calm C 17 kept in the library of Oriental Faculty of St. Petersburg State University containing two songs – “Song about Khara Kines” and “Song about Shara Mangas” – was written down in 1856 in Tyumen noyons’ domains during the academic trip of Prof. K.F. Golstunsky. The third song of this cycle – “Song about Zambal Khan” – is included in two manuscripts kept in the Scientific Archive of the Russian Geographical Society. These two are entitled as “Songs and tales of Kalmyks of the Astrakhan province of Baga Tsokhor ulus” (1853) and “Kalmyk texts sent from the ruler of Baga Tsokhor ulus, zaisang of the aimak Tseren-Rashi Onkorov” (1854). All these manuscripts have different size, amount of folios and are stored in different repositories, therefore the authors point out the issue whether these texts have one or more authors-storytellers. In terms of authorship research coloronyms as one of markers of the text’s authorship were selected for this study. At first, the frequency of coloronyms usage in these three songs was calculated and showed that the highest percentage (2,68%) was found out in the “Song about Zambal Khan”, then follow the “Song about Khara Kines” (1,95%) and the “Song about Shara Mangas” (1,89%). Analysis of the degree of overlap of color epithets demonstrates the closeness of “Song about Zambal Khan” and “Song about Khara Kines”, which are recorded in different manuscripts and have different storage

locations. Having considered examples of individual epic formulas containing coloronyms as indicators of the storyteller's style, the authors come to the preliminary conclusion that all three texts have different "authors"-storytellers, while "Song about Zambal Khan" and "Song about Khara Kines" are closer to each other.

Key words

Jangar epic; Baga Tsokhor cycle; Oirat "Clear Script"; transliteration; modern language translation; epic formulas; coloronyms; author's style.

1. Введение

В национальном эпосе калмыков «Джангар», включающем в настоящее время более сорока песен (в том числе и введенные в научный оборот в 2024 г. песни Телтя Лиджиева [Манджиева 2024]), исследователи выделяют локальные циклы – Малодербетовский и Багацохуровский, названные так в соответствии с местом письменной фиксации ранних записей эпоса во второй половине XIX в. или местом происхождения сказителя, если речь идет о более поздних образцах XX в. (джангарчи Ээлян Овла, Дава Шавалиев, Мукебюн Басангов, Телтя Лиджиев и др.). Багацохуровский, или, как его стали именовать отдельные исследователи-джангароведы [Кичиков 1992, 168; Козин 1940, 169–210] по наименованию основной этнической группы калмыков, проживавшей в Багацохуровском улусе, – торгутский, цикл «Джангара» включает три песни: 1) «Песнь о том, как прославленный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил», 2) «Песнь о том, как Улан Хонгор Могучий пленил и доставил живым свирепого хана Шара Мангаса» и 3) «Песнь о том, как Улан Хонгр Могучий и Тяжелорукий Савар одолели семерых неукротимых вепрей[-богатырей] свирепого Замбал-хана» [Манджиева 2022, 125].

В издании С.А. Козина 1940 г., в котором представлена «торгутская версия» «Джангара» (полное название книги – «Джангариада». Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии»), исследователем была ошибочно включена песнь о Шара Гюргю [Козин 1940, 169–210], впоследствии отнесенная джангароведами к Малодербетовскому циклу. Из джангарчи, исполнявших песни этого цикла, нам известны только имена учителя Ш. Саджирхаева, автора записи песни о свирепом Шара Мангасе, вошедшей в издание А.М. Позднеева 1911 г. [Джангар 1911], который, по предположению А. Ш. Кичикова, имевшего отношение к сказительской традиции [Кичиков 1992, 167], а также имена более позднего периода – Козан Анджуки (1890–1944) и Бадмин Менкенасуна (1879–1944), исполнивших во время празднования 500-летия «Джангара» песнь о Хара Кинесе [Сангаджиева 1967, 26–27].

Как отмечает А.Ш. Кичиков, Багацохуровский цикл эпоса бытовал среди приволжских торгутов одноименного улуса и хошуттов, живших выше Астрахани [Жаңһр 1978, I, 40]. Багацохуровский улус был образо-

ван в середине XVIII в., его кочевья располагались в основном к западу от Волги до Сарпинских озер, что приблизительно соответствует территории современных Юстинского района Калмыкии и Енотаевского района Астраханской области.

Интересно отметить и существование в середине XIX в. отдельного хошутовского списка «Джангара», записанного О.М. Ковалевским, который А.А. Бобровников отделяет от записанного им Багацохуровского списка [Бобровников 1854, 100–101]. Одной из отличительных особенностей этого цикла А.Ш. Кичиков называет объемный пролог, который свидетельствует об обширности всего цикла [Кичиков 1992, 181]. Соотношение объема пролога и основного текста в трех песнях Багацохуровского цикла представлено в недавней монографии Б.Б. Манджиевой:

– «Песнь о том, как Улан Хонгр Могучий и Тяжелорукий Савар одолели семерых неукротимых вепрей[-богатырей] свирепого Замбал-хана» – 860 / 1 069 (общий объем 1 929 строк);

– «Песнь о том, как прославленный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил» – 913 / 2 015 (общий объем 3 018 строк);

– «Песнь о том, как Улан Хонгор Могучий пленил и доставил живым свирепого хана Шара Мангаса» – 35 / 1 592 (общий объем 1 627 строк) [Манджиева 2022, 127].

Анализ аналогичного соотношения объемов пролога и основной части в трех песнях Малодербетовского цикла показывает, что это утверждение А.Ш. Кичикова можно оспорить, поскольку, согласно современному исследованию Б.Б. Манджиевой, объемность пролога является также характерной чертой и Малодербетовского цикла:

– «Песнь о том, как богдо Джангар мангаса Уту Цагана покорил» 891 / 1 623 (общий объем 2 514 строки);

– «Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил» 718 / 1 656 (общий объем 2 374 строки);

– «Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил» 933 / 2 675 (общий объем 3 608 строк) [Манджиева 2022, 81, 99].

2. Цель, материалы и методы исследования

Целью данной статьи является постановка проблемы «авторства» трех рукописей Багацохуровского цикла на материале контекстов с цветоименованиями, являющимися постоянными эпитетами и извлеченными из указанных эпических песен, при этом нас интересовали лексемы не только в прямом (обозначающем цвет), но и в переносных значениях, каковых в эпосе имеется в большом количестве. Из материала анализа исключены контексты, где колоронимы входят в состав имен собственных, кроме того, учитывалась синтаксическая структура словосочетаний при определении лексемы, от которой зависят цветоименования. Материалом исследования выступают следующие песни Багацохуровского цикла, которые для удобства мы пронумеруем следующим образом:

– [Догшин Замбл хаана һалзу долан боднгиг аср Улан Хоңһр Күнд һарта Савр хойр дөрөцүлгсн бөлг] («Песнь о том, как Улан Хонгр Могучий и Тяжелорукий Савар одолели семерых неукротимых вепрей[-богатырей] свирепого Замбал-хана») – Песня I;

– [Дуут Богд Жаңһр догшин Хар Кинесиг дөрөцүлгсн бөлг] («Песнь о том, как прославленный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил») – Песня II;

– [Аср Улан Хоңһр догшин Шар маңһс хааг эмдэр кел бәрж авч иргсн бөлг] («Песнь о том, как Улан Хонгор Могучий пленил и доставил живым свирепого хана Шара Мангаса») – Песня III.

В качестве материала исследования использовались переложения рукописей Багацохуровского цикла и их переводы, хранящиеся в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН и осуществленные научными сотрудниками Д.В. Убушиевой и Т.А. Михалевой. Для анализа привлекалась и транслитерация рукописей на старокалмыцкой письменности, тексты которых хранятся в двух разных архивах в г. Санкт-Петербурге: в Научном архиве Русского географического общества и библиотеке Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

В ходе анализа материала методом сплошной выборки из эпических песен были изъяты постоянные эпитеты с определяемым словом, указана их частота в той или иной песне, проанализированы отдельные фрагменты с точки зрения текстологии, инвариантности. В работе применялись прежде всего статистические методы, которые позволили охарактеризовать близость или дальность текстов в свете их «авторства». Для анализа общих мест с цветоименованиями применялись методы источниковедческого, палеографического и кодикологического исследования, поскольку основной целью данного исследования является попытка установить «автора»-сказителя эпических песен Багацохуровского цикла. Таким образом, для решения поставленной задачи использовались междисциплинарные методы и приемы.

3. Археография рукописей песен Багацохуровского цикла

Рукопись Сalm С 17 с двумя песнями Багацохуровского цикла [БВФ СПбГУ. Сalm С 17], по предположению С.А. Козина, была записана «в имени Тюменей, хошутовских нойонов» [цит. по: Кичиков 1992, 167]. С записью К.Ф. Голстунским Багацохуровского и Малодербетовского эпических циклов А.Ш. Кичиков связывает также личность зайсанга Нойанакинского (Абганеровского) аймака Дорджи-Джаба Кутузова, с которым исследователь, вероятнее всего, познакомился в первую свою поездку в 1856 г. и который впоследствии был приглашен преподавать калмыцкий язык студентам монголо-китайского разряда [Кичиков 1976, 36]. Д.В. Убушиева высказывает предположение, что писарем, выполнившим запись песен «Джангара» во время двух командировок К.Ф. Голстунского в Калмыцкую степь, мог быть вышеупомянутый Ш. Саджирхаев, который по окончании Астраханского двухклассного училища в 1854 г. работал

переводчиком в Хошеутовском улусном управлении и, возможно, служил в Багацохуровском улусе [Убушиева 2018, 95]. Археографическое описание рукописи приводится в статье Д.В. Убушиевой [Убушиева 2018, 92]. Исследовательница выделяет три типа почерка в рукописи и определяет ее как «беловую рукопись», поскольку в ней отсутствуют существенные исправления [Убушиева 2018, 92].

В фонде Научного архива Русского географического общества (г. Санкт-Петербург) хранятся два списка с третьей песней данного цикла «О Замбал-хане» (согласно нашей нумерации, Песня I). Первый входит в состав рукописи, озаглавленной как «Песни и сказки калмыцкого народа Астраханской губернии Багацохуровского улуса» [НА РГО. Оп. 1. Разряд 53 (А V). Д. № 15] и доставленной в общество Н.И. Михайловым в 1853 г. Данная рукопись включает 30 листов, содержит надпись на титульном листе «бывшая у Бобровникова». Второй список включает только текст «Джангара» на 13 листах, он озаглавлен как «Тексты калмыцкие, присланные от правителя Багацохуровского улуса, аймачного зайсанга Церен-Раши Онкорова» [НА РГО. Оп. 1. Разряд 53 (А V). Д. № 18], был передан в 1854 г. [цит. по: Убушиева 2018, 97] (полное археографическое описание двух рукописей см.: [Убушиева 2018, 93, 97]) – таким образом, выясняется и роль зайсанга Ц.-Р. Онкорова (брата Цебек-Джала (Бегали) Онкорова, которого называют в документах правителем Багацохуровского улуса, в фиксации песен Багацохуровского цикла. По предположению Д.В. Убушиевой, список «Песни о Замбал-хане» 1854 г. переписан с рукописи Н.И. Михайлова 1853 г., поскольку в нем отсутствуют исправления, а также устранены пропуски слов и строк, отмеченные в первой рукописи [Убушиева 2018, 98].

Рукописи эпических песен Багацохурского цикла имеют разные размеры. Так, рукописи, которые хранятся в Восточной библиотеке Санкт-Петербургского государственного университета, имеют размеры 35 см x 21,6 см, а рукопись, находящаяся в Научном архиве Русского географического общества, имеет размеры 22 см x 35 см. Все рукописи представлены в виде сшитой тетради.

Именно факт хранения рукописей трех песен в разных местах, разная форма, разный объем явились поводом для того, чтобы поставить вопрос о том, что у всех этих песен один и тот же автор-сказитель.

4. Постоянные эпитеты и формулы как маркер авторства текста

Существует большое количество методик определения авторства текста (см. подробнее, например, о формальных методиках: [Батура 2012]), среди которых особое место занимает уникальность тех или иных элементов, используемых в тексте. Так, к подобным феноменам можно отнести постоянные эпитеты и формулы, которые получили свое название в силу повторяемости в текстах и носят универсальный характер в пределах одного текста (цикла текстов) или определенной культуры, то есть они могут повторяться в текстах, различных по своему авторству и относительной

хронологической принадлежности. Однако в силу уникальности идиостиля того или иного авторства постоянные эпитеты могут отличаться в текстах разных авторов. Неслучайно в качестве ядра идиостиля видится совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, а основополагающими элементами данного понятия является совокупность определенных средств создания неповторимого авторского стиля [Бойчук, Воронцова и др. 2019, 12–13].

В качестве постоянных эпитетов выступают и цветонаименования, которые ярко отражают восприятие окружающего мира, обусловленное спецификой культуры того или иного народа [Вежбицкая 1996, 238]. В калмыцкой науке колоронимы довольно часто выступают объектом исследования, о чем свидетельствует множество работ, основанных на материале различных текстов (прецедентных, сказочных, эпических, художественных) [Монраев 2006; Олядыкова 2006; Монраев 2008; Голубева 2008; Монраев 2009; Куканова, Омакаева 2011; Джушкинова 2013; Пюрбеев 2015; Баянова 2021], однако впервые ставится вопрос об их исследовании в аспекте установления авторства, в нашем случае – сказителя эпической песни. Во многом нами в настоящее время «нащупывается» подход к исследованию материала эпических текстов в целях установления «авторства» эпических песен.

5. Соотношение колоронимов в трех песнях Багацохуровского цикла

Как мы ранее говорили, объем трех песен Багацохуровского цикла разный, соответственно в текстах имеется разная частотность употребления колоронимов:

- Песня I: 242 раза из 9 037 словоупотреблений;
- Песня II: 279 раз из 14 277 словоупотреблений;
- Песня III: 138 раз из 7 310 словоупотреблений.

Поскольку объем текстов разный, мы попытались выяснить относительную частотность по указанным текстам. Степень насыщенности текста цветонаименованиями позволяет определить «богатство» цветового языка писателя, как утверждает А.П. Василевич [Василевич 1981, 137]. Так, в трех песнях представлена разная относительная частотность:

- Песня I: 2,68%;
- Песня II: 1,95%;
- Песня III: 1,89%.

Как видно из приведенных данных, Песня I, хранящаяся в НА РГО, несмотря на средний объем текста, имеет самый высокий процент употребления цветонаименований – 2,68%. Песня II, хранящаяся в БВФ СПбГУ, несмотря на самый большой объем текста (а именно 14 277 словоупотреблений), имеет показатель ниже, чем у Песни I, – 1,95%. Песня III, хранящаяся в БВФ СПбГУ, имеет самый маленький объем (7 310 словоупотреблений), но при этом она почти сравнима по относительной частоте колоронимов с Песней II – 1,89%. Данные показатели убедительно показывают, что Песня II и Песня III близки по насыщенности цветонаименованиями,

особняком выступает Песня I, у которой степень насыщенности самая высокая, что позволяет выделить ее среди других и предположить, что сказители у данных песен разные.

Однако эти вычисления характеризуют эпические тексты несколько поверхностно, поэтому мы рассмотрим, как много денотатов получают цветовую характеристику или коннотацию, основанную на восприятии цвета. Так, в Песне I 98 денотатов получают цветовую характеристику, в Песне II – 111 денотатов, в песне III – 71 денотат. Индекс повторяемости цветовых эпитетов по Песне I составляет 0,40, по Песне II – 0,44, а по Песне III – 0,51. Следовательно, в Песне III свыше 50% денотатов не повторяются в тексте.

Необходимо проанализировать и степень пересечения цветовых эпитетов в материале исследования. Не пересекаются 30 постоянных эпитетов в Песне I, 50 – в Песне II, 21 – в Песне III. Большое количество непересечений в Песне II обусловлено, скорее всего, размером текста (14 277 словоупотреблений). Во всех трех песнях пересекаются 33 комплекса с постоянными эпитетами. Пересечение постоянных эпитетов в Песне I и Песне III составляет 11 единиц, в Песне I и Песне II – 33 единицы, в Песне II и Песне III – 10 единиц, что указывает, на наш взгляд, близость Песни I и Песни II.

6. Анализ контекстов с колоронимами в трех песнях Багацохуровского цикла

При анализе цветоименований мы выявили, что некоторые формулы, которые в фольклорном тексте носят постоянный характер, могут отличаться друг от друга, что, на наш взгляд, позволит установить «авторство» текста.

В Песне I и Песне II используется одна из формул, связанная с описанием радуги и имеющая в своем составе колоронимы *шар* ‘желтый’, *улан* ‘красный’, *көк* ‘синий’:

Песня I

Оһтрһуд һурвн өңг – / *Жиндмнэ шар, улан, көк* – / *Һурвн солһн хад[гд]*
в. ‘На небосводе трехцветная, / Цвета чиндамани – желтый, красный и синий – вобравшая радуга висела’;

Песня II

Оһтрһуд һурвн өңг / *Жиндмнэ шар, улан, көк* – *һурвн* / *Солһннь хад[гд]*
в. ‘На небосводе три части: / Цвета чиндамани – желтый, красный и синий – вобравшая / Радуга висела’.

Как видно из приведенных примеров, они отличаются по одному слову, а также по притяжательной частице *-нь*, которая не столь важна для сопоставления эпической формулы, хотя П.Д. Ухов считал, что «детали <...> частности (в порядке слов, в наличии или отсутствии различных частиц и т.п.) <...> могут иметь большое значение» для атрибуции текстов [Ухов 1970, 27]. В силу наличия дифференциальной единицы в формуле следует установить, имелось ли это отличие в первоисточнике, а именно в рукописях, хранящихся в архивах:

Песня I

oqtor-|13|-γuuda γurban **önggü** jindamaniyin šara |14| ulān kökō γurban so-longγa xadaba: [НА РГО. Оп. 1. Разряд 53 (A V). Д. № 15. Л. 12];

Песня II

oqtorγuyidu |27| γurban **anggi** jindamaniyin šara ulān kökō γurban so-longγuni xadaba: [БВФ СПбГУ. Сalm С 17. Л. 14].

Данная транслитерация показывает, что если бы у этих песен был бы один и тот же переписчик и один и тот же автор, то запись была бы идентичной. Отличия состоят и в отражении долгих гласных в форме датива: oqtor-|13|-γuuda – oqtorγuyidu (разумеется, этот факт нужно проверить на большом материале), так что, несмотря на относительную близость в части пересечений комплексов с постоянными эпитетами, данные песни имеют разных «авторов»-сказителей и разных переписчиков. Написание графем *ö* и *a*, с одной стороны, на старокалмыцкой письменности («тодо бичиг» ‘ясное письмо’) совершенно различно, и потому спутать их написание невозможно, с другой стороны – произношение данных звуков, обозначенных данными графемами, также различно: [ö] – лабиализованный гласный среднего ряда средне-верхнего подъема, [a] – неогубленный гласный заднего ряда нижнего подъема. Даже если допустить, что в этот период уже произошли «опереднение» гласного *a* и ее переход в [ä] под влиянием последующего гласного [i], то и они весьма сильно отличаются по своей артикуляции: [ö] – лабиализованный гласный среднего ряда средне-верхнего подъема, [ä] – ненапряженный неогубленный гласный переднего ряда нижнего подъема.

Рассмотрим подобные фрагменты в Песне III:

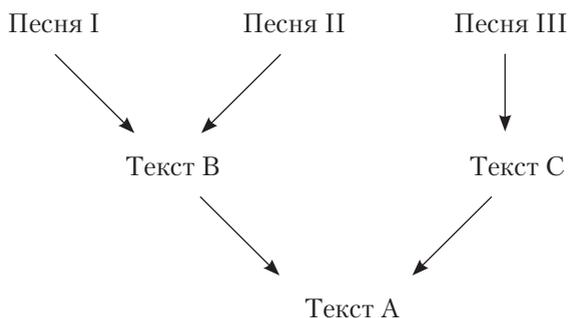
– *Өөһин көвэд урһгсн / Ут зандн модни / Улан шар бучрнь / Оһтһу тал савихдан / Улан, шар, көк һурвн солһнар мандлв.* ‘Выросшего на краю леса / Высокого сандала / Красно-желтые листья, / Когда к небу тяну-лись, / Красным, желтым и синим – радужными цветами играли’.

– *Өндр Алта уульһ / Белкусцәһән үзгдв, / Өрһн Шартг даланһ / Шар, улан, көк – һурвн солһһ / Деер, теңгрин орнд / Тусн, үзгдв.* ‘Высокая гора Алтай / Наполовину виднелась, / Над широким океаном Шартаг [висевшая,] / Желтый, красный, синий – три цвета в себя вобравшая радуга / Обитатели тенгриев / Досягавшей казалась’.

– *Деерһ, тусдгч теңгрин аһарт, / Көк, улан, шар – һурвн солһһһ / Зун берә һазрас / Зург болж үзгддг.* ‘Наверху, там, где небесные силы, [висевшая,] / Синий, красный, желтый – три цвета в себя вобравшая радуга / С расстояния в сто беря / Нарисованной кажется’.

Анализ данных фрагментов показывает их несхожесть с общими местами из Песни I и Песни II при общей схожести описания радуги, которая состоит из трех цветов. Подобная несхожесть указывает, что общие места в трех эпических песнях не совпадают по синтаксической структуре, что в свою очередь ставит вопрос о наличии не одного, а нескольких сказителей, так как, вслед за П.Д. Уховым, мы считаем, что «если типические формулы одного произведения совпадают с типическими формулами другого произведения, то принадлежность их одному автору (сказителю) бесспорна»

[Ухов 1970, 109]. Словесное выражение фрагмента описания радуги различно, при этом Песня I и Песня II имеют один общий источник; несколько дальше стоит описание радуги в Песне III, что указывает на то, что она восходит к другому источнику, но при этом, учитывая схожесть в содержательном плане в описании радуги во всех трех песнях Багацохуровского цикла, они восходят в целом к одному общему источнику:



Описание радуги отсутствует в эпических текстах Малодербетовского цикла: имеются отдельные упоминания, но нет указаний, из скольких цветов состоит радуга. Это свидетельствует о том, что описание радуги носит локальный характер и вышеописанная формула имеется только в текстах Багацохуровского цикла, то есть является особенностью эпической традиции местности, где были записаны данные эпические образцы «Джангара».

Следующий пример также указывает на то, что и сказитель, и переписчик разные у Песни I и Песни II. Так, в указанных песнях в качестве элемента эпической формулы используется колороним *цаһан* 'белый':

Песня I.

Дал деернь / Гучн һурвн Хурмстын [теңгрин] ид сольвдэж урһгсн, / Белкүснднь зун нээми рагнисин / Ид теврлдэж урһгсн, / Сээр деернь арвн тавн бакча-ракчан / Ид урһгсн, / Алдл уга ачн дегэлдг / Эрин цаһан бульчднь / Тавн зун авлһчин шулмин күчн төгсгсн, / Аһр зандн арман Алдл уга аңхрдг / Арвн цаһан мутриннь үй болһнднь / Арслц, заани күчн төгсгсн. 'В лопатках его – / Тридцати трех [тенгриев] Хормусты сплоченная сила заключена, / В поясице его – ста восьми рагини / Слившаяся сила заключена, / В спине его – пятнадцать панча-ракши / Сила заключена, / С ловкого захвата подсекающих / В мужских белых икрах его / Пятисот искушающих шулмусов сила заключена, / Прочное, как агар-сандал, копье / Без промаха мечущих / В каждом суставе его десяти священных пальцев / Льва и слона сила заключена';

Песня II

Дал деернь / Гучн һурвн Хурмсти теңгрин / Ид сольвдэж урһж, / Аһр зандн арман Алдл уга аңхрдг / Арвн цаһан хурһнаннь үй болһнднь / Арслц,

заани кучн сольвддж урһгси. 'В лопатках его / Тридцати трех тенгриев Хормусты / Сплоченная сила заключена, / Прочное, как агар-санда, копые / Без промаха мечущих / **Десяти белых пальцев** его в каждом суставе / Льва и слона силы сосредоточены'.

В Песне I использована в эпической формуле лексема высокого стиля – *мутр* 'длань', в Песне II – лексема *хурһи* 'пальцы', относящаяся к нейтральному стилю, данные примеры являются вариантами одной эпической формулы, использование которых обусловлено в каждом из текстов индивидуальными особенностями сказителя. К тому же в Песне II на протяжении всего текста ни разу не обнаружена лексическая единица *мотр* / *мутр* 'длань', как и в Песне III.

В транслитерации этих фрагментов различается написание слова *bulyanduni* и *boluyunduni*, что также является доказательством того, что переписчики двух рукописей Песни I и Песни II разные:

Песня I.

[7| arban |8| саγān **muturīnin** üye **bulyanduni** |9| arsalang zāni küčün tögüsüqsen: |10| mangnayiduni mayidariyin gegēni dūri bütüq-|11|-sen: [НА РГО. Оп. 1. Разряд 53 (A V). Д. № 15. Л. 3];

Песня II

[21| arban саγān **xurūniyinin** üye **boluyunduni** arsalang zāni küčün |22| solbildaji uryuqsan: mangnāduni mayidariyin gegēni mala altan dura eberēn bütüq-|23|-san: [БВФ СПбГУ. Сalm С 17. Л. 5 об.].

В Песне III не обнаружено подобное типическое место, что еще раз подчеркивает, что данный текст стоит в отдалении от двух первых песен.

7. Заключение

В результате пробного исследования по установлению «авторства» эпических текстов Багацохуровского цикла мы пришли к предварительному выводу, что все три текста имеют разных «авторов»-сказителей, при этом Песня I и Песня II более близки друг другу, что несомненно указывает на то, что песни восходят к одному источнику, Песня III, несмотря на некоторую близость по проанализированному материалу, стоит в отдалении от двух первых песен, хранящихся при этом в разных архивах: в Научном архиве Русского географического общества и Восточной библиотеке Санкт-Петербургского государственного университета. Песня II и Песня III, несмотря на одно место хранения, тем не менее, скорее всего, имеют разных «авторов»-сказителей, так как языковой материал и использование колоронимов свидетельствуют о своеобразии стиля сказывания. Вместе с тем мы понимаем, что гипотеза, которую мы выдвигаем в данной работе, требует дальнейшего исследования, и выводы, которые получены, носят предварительный характер.

ИСТОЧНИКИ

1. Библиотека восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.
2. Научный архив Калмыцкого научного центра РАН.
3. Научный архив Русского географического общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батура Т.В. Формальные методы определения авторства текстов // Вестник НГУ. Серия: Информационные технологии. 2012. Т. 10. № 4. С. 81–94.
2. Баянова А.Т. Калмыцкий фольклорный текст в записи и переводе Г.Й. Рамстедта: лингвокультурологические особенности. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2021. 348 с.
3. Бобровников А.А. Джангар (народная калмыцкая сказка) // Вестник Императорского Русского географического общества. 1854. Ч. XII. С. 99–128.
4. Бойчук Е.И., Воронцова И.А., Шляхтина Е.В., Беляева О.В. Идиостиль и ритм текста / Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. 184 с.
5. Василевич А.П. Цветонаименования как характеристика языка писателя (к методике исследования) // Лингвистика текста и стилистика. Тарту: ТГУ, 1981. С. 134–143.
6. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 411 с.
7. Голубева Е.В. Цветоконцепт красный «улан» в фольклоре калмыков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1–2 (1). С. 22–25.
8. Джангар: героическая поэма калмыков с приложением вновь отысканной издаваемой третьей главы, в оригинальном калмыцком тексте / ред. А. Позднеев. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1911. 97 с.
9. Джушхинова К.А. «Белая дорога» как прецедентный знак калмыцкой лингвокультуры // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2013. № 2. С. 48–52.
10. Жаңһр. Хальмг баатрлг дуулвр (25 бөлгин текст: 1–2 боть) (= Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен: в 2 т.) / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.
11. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар»: сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Восточная литература, 1992. 318 с.
12. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 156 с.
13. Козин С.А. Джангариада: героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии. М.; Л.: АН СССР, 1940. 252 с.
14. Куканова В.В., Омакаева Э.У. Фразеологические и онимические единицы с компонентом-цветообозначением *улан* в калмыцком языке в свете лингвокогнитивного подхода // Научная мысль Кавказа. 2011. № 1. Ч. 2. С. 44–49.
15. Манджиева Б.Б. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: эпический репертуар джангарчи Телтя Лиджиева. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2024. 412 с.
16. Манджиева Б.Б. Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2022. 415 с.

17. Монраев М.У. Концепт «цаган» («белый») в калмыцкой лингвокультуре // Этнокультурная концептосфера: общее, специфичное, уникальное. Элиста: Изд-во КалмГУ, 2006. С. 76–81.

18. Монраев М.У. Концепт *улан* «красный» в калмыцкой лингвокультуре // Россия и Центральная Азия: историко-культурное наследие и перспективы развития: материалы научно-практической конференции (г. Элиста, 13–14 сентября 2006 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2008. С. 150–151.

19. Монраев М.У. Цветообозначение в калмыцком языке (на материале ономастики) // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее: материалы Международной научной конференции (г. Элиста, 13–18 сентября 2009 г.). Элиста: Джангар, 2009. С. 123–124.

20. Олядыкова Л.Б. Сакральный белый цвет в монгольских и русском языках // Научная мысль Кавказа: спецвыпуск. 2006. № 5. С. 118–124.

21. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык. Элиста: КИГИ РАН, 2015. 280 с.

22. Сангаджиева Н.Б. Джангарчи. Элиста: Калмиздат, 1967. 36 с.

23. Убушиева Д.В. Малоизвестные рукописи песен Багацохуровского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» в записях XIX в. // Монголоведение. 2018. № 1 (12). С. 90–100.

24. Ухов П.Д. Атрибуции русских былин. М.: Издательство Московского университета, 1970. 190 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Batura T.V. Formal'nye metody opredeleniya avtorstva tekstov [Formal Methods of Determining the Authorship of Texts]. *Vestnik NGU. Seriya: Informatsionnye tekhnologii*, 2012, vol. 10, no. 4, pp. 81–94. (In Russian).

2. Bobrovnikov A.A. Dzhangar (narodnaya kalmytskaya skazka) [Dzhangar (a Kalmyk Folk-Tale)]. *Vestnik Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva*, 1854, no. 12, pp. 99–128. (In Russian).

3. Dzhushkhinova K.A. “Belaya doroga” kak pretsedentnyy znak kalmytskoy lingvokul'tury [“White Road” as a Precedent Sign of Kalmyk Linguistic Culture]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2013, no. 2, pp. 48–52. (In Russian).

4. Golubeva E.V. Tsvetokontsept krasnyy “ulan” v fol'klоре kalmykov [The Color Concept of red “Ulan” in Kalmyk Folklore]. *Filologicheskkiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2008, no. 1–2 (1), pp. 22–25. (In Russian).

5. Kukanova V.V., Omakeeva E.U. Frazеologicheskkiye i onimicheskkiye edinityy s komponentom-tsvetooboznacheniyem *ulan* v kalmytskom yazyke v svete lingvokognitivnogo podkhoda [Phraseological and Onymic Units with the Color Designation Component *Ulan* in Kalmyk in the Light of the Linguocognitive Approach]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza*, 2011, no. 1, part 2, pp. 44–49. (In Russian).

6. Olyadykova L.B. Sakral'nyy belyy tsvet v mongol'skikh i russkom yazykakh [Sacred White Color in Mongolian and Russian Languages]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza*, 2006, no. 5, special issue, pp. 118–124. (In Russian).

7. Ubushiyeva D.V. Maloizvestnyye rukopisi pesen Bagatsokhurovskogo tsikla kalmytskogo geroicheskogo epo-sa “Dzhangar” v zapisyakh XIX v. [The Kalmyk Heroic Epic of “Jangar”: Little-Known 19th-Century Manuscript Songs of the Baga Tsokhor Cycle]. *Mongolian Studies*, 2018, no. 1 (12), pp. 90–100. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Monraev M.U. Kontsept “tsagan” (“belyy”) v kalmytskoy lingvokul'ture [The Concept of *Tsagan* (‘White’) in Kalmyk Linguistic Culture]. *Etnokul'turnaya kontseptosfera: obshcheye, specifichnoye, unikal'noye* [Ethnocultural Concept Sphere: General, Specific, Unique]. Elista, Izdatel'stvo Kalmystkogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2006, pp. 76–81. (In Russian).

9. Monraev M.U. Kontsept ulan “krasnyy” v kalmytskoy lingvokul'ture [The Concept of *Ulan* ‘Red’ in Kalmyk Linguistic Culture]. *Rossiya i Tsentral'naya Aziya: istoriko-kul'turnoye naslediyе i perspektivy razvitiya: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii* (g. Elista, 13–14 sentyabrya 2006 g.) [Conference Proceedings “Russia and Central Asia: Historical and Cultural Heritage and Development Prospects” (Elista, September 13–14, 2006)]. Elista, KIGI RAN Publ., 2008, pp. 150–151. (In Russian).

10. Monraev M.U. Tsvetooboznacheniyе v kalmytskom yazyke (na materiale onomastiki) [Color Designation in Kalmyk (Based on Onomastics)]. *Edinaya Kalmykiya v edinoy Rossii: cherez veka v budushcheye: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* (g. Elista, 13–18 sentyabrya 2009 g.) [Conference Proceedings “United Kalmykia in United Russia: through the Centuries into the Future” (Elista, September 13–18, 2009)]. Elista, Dzhangar Publ., 2009, pp. 123–124. (In Russian).

11. Vasilevich A.P. Tsvetonaimenovaniya kak kharakteristika yazyka pisatelya (k metodike issledovaniya) [Color Names as a Characteristic of a Writer's Language (towards a Research Methodology)]. *Lingvistika teksta i stilistika* [Text Linguistics and Stylistics]. Tartu, TGU Publ., 1981, pp. 134–143. (In Russian).

(Monographs)

12. Bayanova A.T. *Kalmytskiy fol'klorny tekst v zapisi i perevode G.J. Ramstedta: lingvokul'turologicheskoye osobennosti* [Kalmyk Folklore Text Recorded and Translated by G.J. Ramstedt: Linguistic and Cultural Features]. Elista, KalmNTs RAN Publ., 2021. 348 p. (In Russian).

13. Boychuk E.I., Vorontsova I.A., Shlyakhtina E.V., Belyaeva O.V. *Idiostil' i ritm teksta* [Idiostyle and Rhythm of a Text]. Yaroslavl, RIO YaGPU Publ., 2019. 184 p. (In Russian).

14. Kichikov A.Sh. *Geroicheskyy epос “Dzhangar”. Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [“Jangar” Heroic Epic: a Comparative Typological Research]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

15. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa “Dzhangar” (Voprosy istoricheskoy poetiki)* [Studies on “Jangar” Heroic Epic (Issues of Historical Poetics)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1976. 156 p. (In Russian).

16. Kichikov A. (comp.), Mikhaylov G. (ed.). *Жаңһр. Khal'mg baatrlg duulor (25 bolgin tekst: 1–2 bot')* [Jangar: A Heroic Epic of the Kalmyks (Texts of 25 Songs: 1–2 vols)]. Moscow, Nauka Publ., 1978. (In Kalmyk).

17. Kozin S.A. *Dzhangariada: geroicheskaya poema kalmykov: Vvedeniye v izucheniye pamyatnika i perevod torgutskoy ego versii* [Jangar: The Heroic Poem of the Kalmyks: Introduction to the Study of the Source and Translation of Its Torgut Version]. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1940. 252 p. (In Russian).

18. Mandzhiyeva B.B. *Kalmytskiy geroicheskii epos "Dzhangar": epicheskii repertuar dzhangarchi Teltya Lidzhieva* [Kalmyk Heroic "Jangar" Epic: The Epic Repertoire of the Dzhangarchi Teltya Lidzhiev]. Elista, KalmNTs RAN Publ., 2024. 412 p. (In Russian).

19. Mandzhiyeva B.B. *Tekstologiya i poetika Maloderbetovskogo tsikla eposa "Dzhangar" v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Textology and Poetics of the Baga Dorbet Cycle of the "Jangar" Epic in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Elista, KIGI RAN Publ., 2022. 415 p. (In Russian).

20. Pozdneev A. (ed.). *Dzhangar: geroicheskaya poema kalmykov s prilozheniyem vnov' otyskannoy izdavaemoy tretyey glavoy, v original'nom kalmytskom tekste* [Jangar: the Kalmyk Heroic Poem Supplemented with Newly Discovered and Published Chapter Three (in the Original)]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk Publ., 1911, 97 p. (In Russian).

21. Pyurbeev G.Ts. *Epos "Dzhangar": kul'tura i yazyk* ["Jangar" Epic: Culture and Language]. Elista, KIGI RAN Publ., 2015. 280 p. (In Russian).

22. Sangadzhieva N.B. *Dzhangarchi* [Dzhangarchi]. Elista, Kalmizdat Publ., 1967. 36 p. (In Russian).

23. Ukhov P.D. *Atributsii russkikh bylin* [Attributions of Russian Epics]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta Publ., 1970. 190 p. (In Russian).

24. Vezhbitskaya A. *Yazyk. Kul'tura. Poznaniye* [Language. Culture. Cognition]. Moscow, Russkiye slovari Publ., 1996. 411 p. (In Russian).

Куканова Виктория Васильевна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания.

Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Мирзаева Сагара Викторовна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания.

Научные интересы: буддийская литература, фольклор монгольских народов, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Viktoria V. Kukanova,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Leading Research Associate, Department of
Written Monuments and Linguistics.

Research interests: poetics, Kalmyk folklore, Kalmyk poetry, worldview.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Saglara V. Mirzaeva,

Kalmyk Scientific center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of
Written Monuments and Linguistics.

Research interests: Buddhist literature, Mongolian people's folklore,
Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Р.М. Ханинова (Элиста)

ВОСХВАЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ БОРЬБЫ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИРИКЕ XX–НАЧАЛА XXI В.*

Аннотация

В статье продолжено изучение жанра восхваления (магтал) в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в. Национальная борьба «бөк бәрлдән» в калмыцком фольклоре отразила историю народа, героические сражения богатырей из эпоса «Джангар» в поединке с врагами (людьми, мусами, мангасами), победу над ними благодаря физической мощи, мужеству, долгу. В богатырских и волшебных сказках наблюдаем тоже восхваление богатырей с описанием в более краткой форме единоборства. Общим для фольклорной традиции является героизация защитников родины, мастерство в борцовском умении, гиперболизация и метафоризация изображения поединка, длительность единоборства, деформация местности во время боя, победа героя над врагом. Монгольский магтал «Бөкин магтал» («Восхваление борцов») передает отношение к национальной борьбе как божественному творению, в котором борцы сродни божествам в своей физической красоте, мощи, мужестве. Фольклорная традиция восхваления национальной борьбы продолжена в калмыцкой поэзии прошлого столетия в жанре поэмы – «Өнчн бөк» («Борец-сирота», 1935) Х. Сян-Белгина, в стихах А. Сусеева, В. Нурова, С. Бадмаева. В нынешнем столетии – это стихотворение И. Бадма-Халгаева. Несмотря на разные наименования стихотворений (с использованием в названии жанровой дефиниции восхваления (магтал) или без этой конкретизации), все произведения являют элементы похвального жанра, прославляя как саму национальную борьбу, так и ее борцов, в древности и современности. При этом авторы показывают знание как фольклорной традиции, истории национальной борьбы, так и правил борцовского соревнования, а некоторые из них (С. Бадмаев) опираются на собственный опыт участия в подобных состязаниях. Как и в эпической традиции, современные поэты передают в своих текстах борцовские приемы при изображении поединка, показывают спортивную

*Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный № АААА–А19–119011490036–1).

форму-одеяние борцов, представляют сам процесс единоборства от начала до окончания, выражая восхищение спортсменами, в том числе земляками. Для этих поэтов характерно определение значения национальной борьбы в прошлом и настоящем, они видят в этом воспитание настоящего мужчины, защитника отечества, верного продолжателя героических традиций предков.

Ключевые слова

Магтал; калмыцкий фольклор; калмыцкая поэзия; национальная борьба; фольклорная традиция; русский перевод.

R.M. Khaninova (Elista)

PRAISE OF THE NATIONAL STRUGGLE IN KALMYK FOLKLORE AND LYRICS OF THE XXTH–EARLY XXIST CENTURIES**

Abstract

The article continues the study of the genre of praise (magtal) in Kalmyk folklore and lyrics of the 20th – early 21st centuries. The national wrestling “bök bərlədn” in Kalmyk folklore reflected the history of the people, the heroic battles of the heroes from the epic “Dzhangar” in a duel with enemies (people, muses, mangas), victory over them thanks to physical strength, courage, and duty. In heroic and fairy tales we also see praise of heroes with a description of martial arts in a briefer form. Common to the folklore tradition is the glorification of the defenders of the homeland, mastery of wrestling skills, exaggeration and metaphorization of the image of the fight, the duration of the combat, the deformation of the terrain during the battle, the victory of the hero over the enemy. The Mongolian magtal “Bukin magtal” (“Praise of wrestlers”) conveys the attitude towards national wrestling as a divine creation, in which wrestlers are akin to deities in their physical beauty, power, and courage. The folklore tradition of praising the national struggle was continued in Kalmyk poetry of the last century in the genre of the poem, “Өнчн бөк” (“Orphan Fighter”, 1935) by Kh. Syan-Belgin, in poems by A. Suseev, V. Nurov, S. Badmaev. In the current century, this is a poem by I. Badma-Khalgaev. Despite the different titles of the poems (using the genre definition of praise (magtal) in the title or without this specification), all works exhibit elements of the laudatory genre, glorifying both the national struggle itself and its fighters, in ancient and modern times. At the same time, the authors show knowledge of both folklore tradition, the history of national wrestling, and the rules of wrestling competition, and some of them (S. Badmaev) rely on their own experience of participating in such

**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 No. AAAA–A19–119011490036–1).

competitions. As in the epic tradition, modern poets convey wrestling techniques in their texts when depicting a fight, show the sports uniform of the wrestlers, present the process of martial arts itself from beginning to end, expressing admiration for the athletes, including fellow countrymen. These poets are characterized by determining the significance of the national struggle in the past and present; they see in this the education of a real man, a defender of the fatherland, a faithful successor to the heroic traditions of their ancestors.

Key words

Magtal; Kalmyk folklore; national struggle; Kalmyk poetry; folklore tradition; Russian translation.

Введение

Продолжая тему восхваления (магтал) в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в. [Ханинова 2024], обратимся к национальной борьбе «*бөк бэрлдэн*», нашедшей отражение в эпосе, сказках, легендах, магтале, пословицах и в стихах калмыцких поэтов.

Первая лексема «*бөк*» в калмыцком словосочетании «*бөк бэрлдэн*» переводится как «борец, силач» [Калмыцко-русский словарь 1977, 113]. Вторая лексема «*бэрлдэн*» означает «схватка, сражение», «*бэрлдэч* – борец, участник состязания по борьбе» [Калмыцко-русский словарь 1977, 91]. В словаре Жижян Э.-Б. лексема «борьба» во втором значении – «*ноолдан, бэрлдэн*», а «борец» в спортивной терминологии – «*бөк*» [Жижян 1995, 31]. У ойратов Синьцзяна «*бөке*» означает «борец, силач», «*бэрелдээн*» – «битва, сражение, схватка», «*ноолдаан*» – в первом значении «борьба», во втором – «драка, дебош» [Годаева 2001, 75, 61, 250]. По-монгольски «*бөх*» – «борец, силач», «*барилдах*» – *спорт*. «борьба» [Монгольско-русский словарь 1957, 82, 63]. Эта терминология показывает общее в культуре монголоязычных народов.

Ирония заметна в одной из калмыцких пословиц: «*Харелһн угад мергн олн, бэрлдһн угад бөкһр олн*», т.е. «когда нет стрельбы, метких стрелков много, а когда нет борьбы, борцов много» [Калмыцко-русский словарь 1977, 91].

Как один из видов единоборства борьба известна с давних времен, различается у разных народов правилами поединка, одеждой, продолжительностью состязания [Дашинороев 2000; Жуковская 2002; Цандыков 2008; Цандыков 2009; Цандыков 2010; Цандыков 2016; Марсунов 2019; и др.].

В дореволюционной этнографической литературе приводятся сведения о состязаниях калмыков, в том числе в «*бөк бэрлдэн*» [Небольсин 1852, Смирнов 1899, и др.]. П. Небольсин сравнил калмыцкую борьбу с древними олимпийскими играми, «победа на которых венчает победителя славою неомрачимою и быстро разносящеюся по целому калмыцкому миру» [Небольсин 1852, 144].

Борцы явились взорам народа полунагими: на них надеты были одни широкие, белые, далеко не доходящие до колен шальвары. Они низко наклонились, коснулись пальцами обеих рук земли, отдали почесть владельцу, и, умыв руки песком, стали медленно кружить по арене, шагая исполинскими шагами и сильно размахивая руками. Потом они остановились, уставились один против другого и старались друг друга ухватить рукою. Несколько томительных мгновений длился этот маневр: один схватывал противника за кисть правой руки, тот вывертывал ее у него из пальцев и, в свою очередь, выжидал случая схватить его за пальцы, или за плечо, или за часть одежды, в которую выгоднее всего было вцепиться. Наконец они схватились – и друг на друге повисли, обманывая друг друга намерениями переместить позицию [Небольсин 1852, 149].

Как свидетельствует П. Смирнов, «при единоборстве ни женщинам, ни девицам быть не позволяется, потому что лица, имеющие участвовать в борьбе, всегда бывают полунагие. <...> Штанины всегда засучивают выше колен как можно туже <...> Сверх ошкура опоясывают его [борца] новым кушаком, как вещью необходимой при степном единоборстве. <...> В борьбе кочевников главную роль играет сила, а не ловкость борцов» [Смирнов 1999, 72, 73–74].

Национальная борьба в разных соревновательных формах практиковалась и в советский период, прервалась в период ссылки калмыков (1943–1957), возродилась после возвращения на родину, с перерывами, вплоть до сегодняшних дней.

Национальная борьба «бөк бөрлдэн» в калмыцком фольклоре

Национальная борьба «бөк бөрлдэн» восхваляется в калмыцком эпосе как свидетельство физической мощи богатырей и их антагонистов-врагов в сказочно-фантастическом, гиперболическом, метафорическом, сравнительно-сопоставительном описании.

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» поединок антагонистов происходит в разных видах: с оружием и без оружия. Борьба противников без оружия также является типическим местом, что прослеживается в различных версиях эпоса. Так, в Малодербетовском цикле вначале Улан Шара бирмен и Улан Хонгор Прекрасный боролись с помощью оружия, потом договорились схватиться своими молодыми телами: «[Хувцан] тээллдгсн бээдг. / Тэкин арсн шалвриг / Тэкм күртлэн эвкэд, / Буһин арсн шалвриг / Бульчн талан шаңхглад, / Бүкр луудн бүсиг / Билг алдр таша талан бүслэд» // «Сняли [доспехи] с себя, / Из шкуры дикой лошади штаны / До подколенных ямок закатали, / Из оленьей шкуры штаны / К икрам закатали, / Из особого шелка луданг пояса / На бедра повязали» [Джангар 2020, 102–103]. Так противники разделись: из обязательной формы – штаны до колен, шелковый пояс-кушак. Гиперболизм эпического поединка проявляется как во временной протяженности (несколько недель и более), так

и в действиях: поднимая друг друга, бросали наземь, наконец, Улан Шара Бирмен, на бедро взвалив богатыря, затем, держа за стопы, бил его голову о скалу, которая раскрошилась, раздробил его десять пальцев.

В другом поединке принимают участие и дети. Трехлетний Улан Шовшур схватился со Свирепым Шара Гюргю: бросали друг друга двенадцать суток кряду, затем еще столько же времени, мальчик также хватает врага за пояс, вдавливая ему в грудь свое бедро, бьет его головой о скалу, вдавливая ему голову в землю на семь локтей [Джангар 2020, 332–333]. Повторно он бил противника несчетное количество раз, заставил его четыре тысячи раз лбом земли коснуться [Джангар 2020, 334–335]. Столь же сильны в борьбе-поединке и старцы. Сила и мощь богатырей такова, что они могут удержаться, стоя на мизинце одной своей ноги.

«Описание борьбы, как и других видов соревнований, сохраняет весьма архаичные элементы, воспринимаемые как сказочно-фантастические. <...> Сама борьба, сколько бы она ни длилась, всегда завершалась победой героя, чаще всего – уничтожением противника» [Кичиков 1997, 68–69].

В калмыцких богатырских сказках среди типических мест есть состязания женихов в трех видах: стрельба из лука, скачки, борцовский поединок. Например, в сказке «Буют холын экнд бүүрүлсн Буйнта Цаган Авһин көвүн» («Сын дядюшки Буйнты Цагана, поселившегося у истока реки Буюта») жених долго борется с ханским борцом: тот, до небесных звезд почти доставая, брыкался, но жених, будучи ловким, удержал его, травинки на земле, словно пересчитывая, брыкался, но жених, будучи проворным, удержал его, рыб в водоеме, словно пересчитывая, брыкался, но жених, будучи родовитым, удержал его. Победив, спросил хана, что сделать с проигравшим, получив отрицательный ответ, разрезал борца на кусочки, разбросал, по суставам разделав, бросил у каждой двери [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 164–173].

Близко к эпической традиции описание одного из борцовских поединков в сказке «Мөсн аавин Мөңкин Харин Чилдң гидг баатр» («Месин аавы [сын –] богатырь Менкен Харин Чилденг»). Когда не могли друг друга победить оружием, Бюрю Хара богатырь, посланец Эрлик Номин-хана, и Менкен Харин Чилденг согласились помериться силой своих плеч и лопаток, «из шкуры дикой лошади [сшитые] штаны пятьдесят восемь раз подвернув, из воловьей шкуры штаны к икрам сто тысяч и восемь раз подвернув, схватились [богатыри], давя, сжимая друг друга, толкая друг друга, словно быки, [глаза свои] выкатив, словно верблюды-самцы, кружась, схватились, притягивая к себе, подсекали [друг друга], пока там, где вода была, не стало воды, пока там, где не было воды, появилась вода, боролись, пока там, где холмы были, холмов не стало, боролись, пока там, где холмов не было, холмы появились, боролись» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 240–241].

И в эпосе, и в сказках физическая мощь противников и длительность поединка манифестируется деформацией окружающего ландшафта.

При этом, как отметил современный фольклорист, «описание поединка богатырей в сказках имеет меньший объем в сравнении с эпическим, где

даются развернутые картины схватки с применением ярких гиперболических средств» [Сарангов 2015, 75].

В калмыцкой волшебной сказке [«Жиригчин Улан Хачир»] («Джиргалчин Улан Хачир») состязания за невесту проводились в трех видах: скачки, борьба, стрельба из лука. Обернувшись плохоньким мальчиком, Джиргалчин Улан Хачир, подскочив, ударил противника-великана «по правой щеке – сделал его глупым, по левой щеке ударил – сделал его безумным» [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 460–461]. Описание самого борцовского поединка лаконично: «Когда боролись, наш плохонький мальчик, схватив его, ударил так, что тот умер» («Ноолдж йовад, мана му көвүн авч бэһэд цокад оркхлань, үкж одв») [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 460–461].

Ср. в монгольской богатырской сказке «Богатырь Хэвийн-Сайн-Буйдар», когда сын вдовы подрос, она сказала ему о том, что незадолго до смерти отец сложил в сундук седло, костюм для борьбы и велел отдать сыну. Когда Буйдар решил взять в жены дочь Нарандан-хана, по пути он победил мангаса, с которым боролся до тех пор, пока землю не изрыли вокруг. Во втором поединке после «недолгой схватки Буйдар положил его на обе лопатки, перевернул, семьдесят три раза сбросил с горы, а потом сжег» [Монгольские сказки 1962, 104]. Состязания за невесту на празднике «наадам» закончились тем, что

...Буйдар изловчился и бросил соперника за бедро – тот почти целиком ушел в землю. Закричали ханские слуги и, схватив лопаты, побежали откапывать борца.

– Это у вас так поднимают упавшего? – спросил Буйдар. – А у нас вот так. – И он одним мизинцем поднял своего соперника [Монгольские сказки 1962, 104–105].

Таким образом, в фольклоре монгольских народов в борцовском поединке, длящемся обычно длительное время, богатыри, сняв доспехи, остаются в борцовской одежде, применяют различные приемы, демонстрирующие их силу и мощь, мастерство. Если в сказках не всегда при состязаниях описана борцовская одежда, то она ранее упоминается или подразумевается.

Калмыцкая пословица гласит: «Магтал уга баатр уга, / Матъхр уга модн уга. // Без похвалы не бывает богатыря, / Без изгибов не бывает дерева» [Пословицы, поговорки... 2000, 513].

В монгольском «Бөкин магтал» («Восхваление борцов»), насчитывающем 57 строк, национальная борьба представлена как божественное творение, когда на празднике «наадам» («Буй буйиг бүрдэсн / Бурхн төрин наадмин / Күчтэ бөкин бэрдэнд») борцы перед поединком ходят кругами с поднятыми руками, словно парят, подобно Хану Гаруди, ястребу, кречету, соколу, воздают в схватке должное друг другу, радуя народ. Из тысячи борцов состязаются лучшие. Они сравнимы по своей силе, храбрости со львом, барсом, слоном, сказочной змеей [Йөрэлмүд болн магталмуд 2008, 30–31].

При этом в магтале нет упоминания борцовского одеяния. Ср. в описании этнографа вида современного борца:

По правилам все борцы должны быть одеты в особую форму: облегающие спортивные трусы (*шуудаз*), куртку с длинными рукавами, прикрывающую спину, но оставляющую открытой грудь (*зодог*), головной убор старого военного образца со сплошным или поделенным на четыре части околышем из черного бархата и высокой конусообразной макушкой, увенчанной изображением «узла счастья» (*өлзий*) из плетеного цветного шнура <...> и гутулы [Жуковская 2002, 74].

В праздничной культуре монголов Н.Л. Жуковская отметила «Надом (*наадам или эрийн гурван наадам* – досл. “три игрища мужей”) – спортивный праздник, включавший в себя прежде всего, как видно из названия, соревнования в трех основных национальных видах спорта: стрельбе из лука, борьбе, конных скачках» [Жуковская 2002, 71], который проводился обычно в июле. По словам исследователя, на раннем этапе – это родовое жертвоприношение в честь духа-хозяина местности и предков рода, на втором этапе функция Надома сводилась к праздничной демонстрации единения членов рода, а также с охраняющими родовую территорию духами умерших предков и духами-хозяевами местности. Лучшие стрелки, борцы и наездники выступали, защищая честь своего правителя, а не рода. На третьем этапе в связи с вхождением Монголии в состав Китая в период правления династии Цин, Надом был объявлен религиозным праздником. На четвертом этапе в XX в. он стал военно-спортивным праздником [Жуковская 2002, 71–73].

Современные борцы-соперники в сопровождении секундантов выходят на поле с разных сторон: «Их походка, приседания, взмахи руками, похлопывание себя по бедрам имитируют полет мифической птицы Гаруды. Это как бы форма представления зрителям, которые радостно приветствуют появление борца» [Жуковская 2002, 73]. Ср. «Бөкин магтал».

О калмыцких борцах из фольклора адыгов на основании записи К.М. Атажукина рассказал А. Санджиев, подчеркнув, что среди княжеских борцов были славившиеся своей силой калмыки, которых крали малолетними, воспитывали особенным образом для участия в борцовских состязаниях [Санджиев 2007, 13].

Национальная борьба в калмыцкой лирике XX–начала XXI в.: фольклорный аспект

В калмыцкой поэзии прошлого столетия поэма Народного поэта Калмыкии Хасыра Сян-Белгина (1909–1980) «Өнчн бөк» («Борец-сирота», 1935) воссоздает социально-классовую картину через призму состязания борцов [Сян-Белгин 1959]. По словам И.М. Мацакова, поэма

...посвящена развенчанию патриархально-феодальных порядков, царивших в Калмыкии до Октябрьской революции. <...> С глубокой древности борьба у калмыков – это состязание богатырей, национальных героев всего народа. Феодалы извратили народный обычай, превратив его в средство достижения своих корыстных целей. Однако в потомках богатырей – защитниках отечества – еще живы воспоминания об истинно народной, а не феодальной чести [Мацаков 1976, 145].

Стихи калмыцких поэтов о национальной борьбе «бөк бэрлдэн», созданные в разные годы, в названиях указывают на жанр «магтал» («восхваление, величание») и тему. К первому жанровому обозначению относятся «Бөкин магтал» («Величание борца», 1972) Аксена Сусеева (1905–1995) и «Үрс ноолдлһна магтал» («Восхваление борьбы на празднике Урс сар», 1974) Владимира Нурова. На общую тему написаны три стихотворения Сергея Бадмаева (1938–1998) и Ивана Бадма-Халгаева, из которых два имеют одинаковое название «Хальмг бөк бэрлдэн» («Калмыцкая борьба»), третье – у С. Бадмаева – названо «Бөк марһан» («Состязание борцов»). Все эти стихи не переведены на русский язык.

«Бөкин магтал» А. Сусеева впервые напечатан в газете «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда») 9 мая 1972 г., что связано с празднованием Дня Победы, когда устраиваются традиционные состязания, в том числе конные скачки и борьба. Для поэта в лексеме «бөк» («силач, борец») актуализированы коннотации схватки, сражения, битвы и в политическом ракурсе, поскольку и в своем варианте стихотворения под измененным названием «Бөк салдснн магтал» («Величание солдат-борцов»), опубликованном в журнале «Теегин герл» в 1986 г., он воздает похвалу защитникам Великой Отечественной войны. В первом варианте насчитывается 28 строк, во втором варианте – 20 строк. Оба текста не имеют строфического построения, но в первом тексте некоторые строки разбиты «лесенкой». В целом тексты по содержанию не особенно отличаются за исключением небольшой лексической правки.

Поэт соединил два времени – прошлое и настоящее, чтобы показать преемственность поколений, эстафету мужества и мощи солдата-калмыка, который расписался на стене рейхстага своим богатырским именем после окончания Великой Отечественной войны. И сегодня он всегда со всеми идет, говорят. В труде ли, состязании ли он в первых рядах. В эпической традиции мышцы его вобрали силу быка и верблюда, говорят, сила слона и льва направлена в нужную сторону, говорят. Поэт показал сцену борцовского поединка своего лирического субъекта: «Шүүрэд бүсэнь бэрсн бөкән / Шүүрүндән авад цокхларн, / Ширдг, кевс тергүтниг / Шу туслнь цокдм гицхәнэ» [Сусен 1984, 95] («Схватив за пояс борца, резким ударом опрокинул соперника на ковер, бил до тех пор, пока ковер не разорвался, говорят». Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.). Ср. в эпической традиции, когда во время поединка неузнаваемо менялась местность вокруг.

Автор назвал борца-современника девятнадцатым потомком эпического Алого Льва Хонгора, внуком-правнуком прославленного Оки Городовикова. Ока Иванович Городовиков (1879–1960) – герой гражданской войны, генерал-полковник, упомянут в общем ряду знаменитых земляков. Та же сцена во втором варианте изображена несколько иначе в использовании борцовских приемов: «Шүүрэд бүсэснь бэрсн бөкэн / Шүүрдэн авад өргж хүрүлнэ, / Дарунь терүг деегүрнь ачад, / Дальнь һазрт шөргүлнэ» [Сусен 1986, 23] («Схватенного за пояс борца, резко взяв, подняв, крутил, потом взвалил на себя, прижал лопатками к земле»).

Здесь можно увидеть описание типичной ойратской борьбы с ее специфическими приемами, «заключительным из которых стал прием “ачад” (букв. “грузить на себя”)» [Кичиков 1997, 69].

Состязания по борьбе устраивались также по различным праздникам – Зул, Цаган Сар, Урс Сар, т.е. зимой, весной, летом. В стихотворении Владимира Нурова ««Урс ноолдлна магтал» («Восхваление борьбы на празднике Урс Сар», 1974) восхваление состязаний на летнем празднике. Стихотворение состоит из четырех строф, первая строфа включает шесть строк в отличие от других четверостиший, т.к. являет «лесенку». В духе величания автор обращается к борцу, прославляя его владение техникой боя, физическую мощь: когда тот свободно сидел, занимал место пятидесяти человек, когда сидел, поджав под себя ноги, занимал место двадцати пяти человек: «Дал деернь ачсан торһдо, / Давс шарх деер тохдо, / Таварлад суухларн, тэвн күүнэ / бээр эзлдг, / Тэкиһэд суухларн, хөрн тавн күүнэ / бээр эзлдг, / Тэкиһэд суухларн, хөрн тавн күүнэ / бээр эзлдг» [Нуура 1974, 29]. Упоминание в таком ракурсе богатырского телосложения борца отсылает к эпическому богатырю Гюзян Гюмбе. Сравнивая с бумбайским богатырем, поэт призывал борца силой собственных рук, крепких, как сталь, подавить противника: «Бумбин орна нертэ баатр, / Болд мет һаринь күчэр, / Боһчад, хортна сүр дар!» [Нуура 1974, 29]. Воодушевляя борца, он наставляет: «Эм-далан хүмж нигтрэд, / Ээлэ мет элкдн ач! / Эрин нер һуташгон төлэ, / Эркэхэрн тулн ач!» [Нуура 1974, 29]. Подобно эпическим богатырям, он должен, собрав свои силы, словно коршун, поднимая вверх противника, чтобы не посрамить свое мужское имя, на мизинце устояв, бороться: «Эм-далан хүмж нигтрэд, / Ээлэ мет элкдн ач! / Эрин нер һуташгон төлэ, / Эркэхэрн тулн ач!» [Нуура 1974, 29]. «Дал күрсн ормнь арднь, / Дарсн тииз метэр үлдг» [Нуура 1974, 29]. Пусть останутся, как печать, следы от лопаток соперника на месте поединка. Тогда победивший на празднике Урс Сар *останется примером, прославив свое имя*: «Урс ноолдад диилсн баатрин / Үлгүр болж нернь үлдг» [Нуура 1974, 29]. Текст усилен восклицательными знаками, передающими эмоциональное состояние лирического субъекта во время состязания, императив, направленный на победу в поединке, изобилует глагольными формами, являя динамичный посыл, синонимами-повторами.

Сергей Бадмаев в названии своего стихотворения «Хальмг бөк бэрлдэн» («Калмыцкая борьба», 1995) подчеркивает национальный вид спортивного состязания. Пятнадцать катренов текста – своего рода магтал,

созданный в духе эпической традиции, передающий авторское отношение к истории и культуре народа, собственное видение соревнования и образа современного борца.

Вначале поэт дает свое определение национальной борьбы: «Хальмг бөк бэрлдэн – / Хар чидлэн сөрлдэн» [Бадмин 1995, 9; Бадмин 2013, 44] («Калмыцкая борьба – испытание силы»). Он описывает процесс состязания, когда соперники выходят из-за полога, хвастаясь, хлопают себя по бедрам, демонстрируя свою физическую мощь. Когда они хватают друг друга, проливая пот (букв. «горячий пот»), притесняют до самых ребер (букв. «ребра выпирают»), крутят до упаду: «Хам теврэд авлдан, / Халун көлсән асхлдан. / Хавсан хартл шахлдан, / Харһцад унтлан мошклдан» [Бадмин 1995, 9]. Когда соперники, опрокидывая друг друга, бьются, прижимая друг друга к земле, затем заново поднимаются, преодолевая боль: «Дегдрүлэд, сун цоклдан, / Деернь мордад дарлдан. / Алдрад, шинэс бослдан, / Агсрад, араһан зуулдан!» [Бадмин 1995, 9]. Продолжая описание поединка, поэт показал, как борцы посыпают пылью свои ладони, толкают друг друга взад-вперед, лопатки свои о землю трут под шум толпы зрителей: «Альхндан шора түрклдэн, / Ардаран, өмэрэн түлклдэн. / Даларн һазр шудрлдан, / Дала улсин шууглдан» [Бадмин 1995, 9].

Ср. у П. Смирнова старинную подготовку к поединку, когда «борцы, пожавши один другому руки, расходятся, отступивши от центра круга шагов на пять или шесть. Затем, наклонившись в пояс, начинают ходить в одну сторону, описывая круги, как бы стараясь догнать один другого! При чем строго соблюдается диаметрально противоположная сторона. Долго разгуливая, таким образом, среди круга, часто хватают песок и, потирая ладони рук своих, бросают его на воздух. Эта картина напоминает поединок раздраженных быков, которые перед началом боя передними ногами роют землю, вскидывая оную довольно высоко» [Смирнов 1999, 73].

По мнению С. Бадмаева, калмыцкая борьба – это величественное зрелище, в котором борцы схожи с эпическими богатырями, достойно восхищения их физическое совершенство, им всегда адресованы наши восхваления. Поэт признается в своей любви к национальной борьбе, сам отличается бойцовским характером. Его пальцы, сжимаясь, стремятся в ладоням. Для него девятнадцать лет – время укрощения неука, когда то, что взял, не отпускаешь, когда силы не кончаются. Он вспоминает о том, как в молодости вступал в поединок с ловкими борцами, крепнул, как кол; упиравсь в землю, толкался с соперником: «Һал наста цагтан / Һавшун бөкнрлэ бэрлдлэв. / Һасн кевтэ хатурад, / Һазр тулад нүрлдлэв» [Бадмин 1995, 9]. В своем опыте применял борцовские приемы, когда, схватив соперника, перекидывал его через свое бедро, отрывая подошвы его ног от земли, в азарте опрокидывал (букв. «сажал на крестец»): «Татад ташадан сеглэд, / Тавгинь һазрас салһлав. / Уурган бүтж сегсрэд, / Ууц деернь суулһлав» [Бадмин 1995, 9]. Тогда его противникам приходилось страдать – у них перехватывало дыхание, землей забивало рот. Когда он, поднимая за подмышки соперника, бросал его, тот катился, точно перекасти-поле, молясь, что остался жив и здоров: «Хааһаснь өргэд шивхлэ, /

Хамхул кевтэ көлврдмн. / Эрүл-менд үлдсндэн / Эврэ хөвдэн зальврдмн» [Бадмин 1995, 9]. Тогда они переставали бахвалиться, успокаивались, усталие, в поту, поднимались на ноги. Поэтом, считает поэт, калмыцкая борьба – это нелегкое соревнование, это испытание жизненной силы, это собственная сохраненная история. Для С. Бадмаева имена эпических богатырей – Хонгора и Джангара – это борьба начала времен, имена Эрдни, Оки, Валерия – это борьба наших дней: «Эңкр Хоңһр, Жаңһр – / Экн цагин бэрлдэн. / Эрднь, Ааку, Валер – / Эндрк мана бэрлдэн» [Бадмин 1995, 9]. Если эпическая традиция понятна, то современная, видимо, включает имена Эрдни Деликова (1922–1942), погибшего в годы Великой Отечественной войны на Дону, Героя Советского Союза, упомянутого нами ранее Оки Ивановича Городовикова, неясно, кто такой Валерий. Возможно, Герой Советского Союза (1985), генерал-лейтенант, летчик Валерий Очиров (г.р. 1951). Поэт заключает: «Байн туужан буульнав, / Баһчудтан соңсхад дуулнав. / Эннь мини бэрлдэн – / Эврэ билгин сөрлдэн» [Бадмин 1995, 9] («Славлю богатую историю, пою, чтобы слышала молодежь. Это моя борьба – это сила моего дарования»). Таким образом, начав разговор о том, что такое национальная спортивная борьба, в том числе на своем опыте, С. Бадмаев показал преемственность традиций физической культуры и фольклора, соединив в лексеме «бөк» понятия богатыря, борца, силача, героя, идеал настоящего мужчины.

В другом стихотворении «Бөк марһан» («Состязание борцов») С. Бадмаев воссоздает одно из спортивных соревнований на кубок имени О.И. Городовикова в Элисте. В этом соревновании приняли участие триста борцов, от имени калмыцких борцов – двадцать человек. Зрителей, от мала до велика, не вмещал зал. Симпатии автора на стороне одного стройного светлого юноши. Он восхищен его ловкостью, мастерством, смелостью. С казахским борцом они, словно матерые быки, схватились и стали бороться: «Хацта хасг көвүтэ / Хан теврэд бэрлдв. / Наста бухмуд кевтэ / Нааран-цааран нүрлдв» [Бадмин 2013, 42–43]. В свою сторону склонив, светловолосый обманул соперника, оторвав его от земли, принял на бедро: «Эврәннь аю дахулад, / Эвтэ шар меклв. / Тавгинь һазрас хуулад, / Таша деерән сеглв» [Бадмин 2013, 43]. Затем ему удалось, лишив того самообладания, рывком уронить, прижать его лопатками к земле, одержать над ним верх: «Уха-сегәһинь алдулад, / Угзрад, сун цокв. / Дальнь һазрла на-алдулад, / Деернь мордад окв» [Бадмин 2013, 43]. В итоге аплодисменты в зале усилились, судья торопливо вышел к борцам. Он поднял верх правую руку радостного калмыцкого юноши: «Байрта хальмг көвүнэ / Барун һаринь өргв» [Бадмин 2013, 43].

В отличие от первого стихотворения в этом стихотворении зарисовка конкретного спортивного соревнования передает мысли и чувства автора-большельщика, его симпатии к одному из участников, знание борцовской науки побеждать. Если предыдущее стихотворение являет восхваление вообще калмыцкой борьбы как таковой, то в этом тексте – персональная похвала безымянному борцу-калмыку как наследнику славных традиций предков-богатырей.

У Ивана Бадма-Халгаева стихотворение «Хальмг бөк бэрлдэн» («Калмыцкая борьба», 2015) также адресовано современному соревнованию калмыцких борцов. Он не конкретизирует ни ранг, ни место состязания. Здесь тоже вначале дается общая картина соревнования, когда борцы, закатав штанины до бедер, показали собравшимся зрителям свой величественный вид, демонстрируя свои мускулы, внимая похвалам, хвастая, били себя в грудь, подзадоривая, задирали друг друга. Раскачивая голым торсом, устрашали друг друга взглядами, затем ухватились крепко за пояс, начали борьбу: «Нүцкн махмударн нээхлв, / Нүүрцэд нүдэрн ээлхв. / Бүсэсн чаңһар атхлдв, / Бэрлдэн-ноолдан эклв» [Бадм-Хаалһин 2015, 21]. Поэт подробно передает схватку соперников. Они, ухватившись, не отпуская друг друга, жестко боролись. Подпрыгивая, толкали друг друга, не давая передышки, показали свое умение. Боролись, поднимая друг друга, верх, боролись внизу, сидя. «Шүүрэд, тэвл уга / Шүрүтэхэр эдн дөрлдв. / Серл-сана авхулго, / Сегсрж авад, түлклдв. / Эмсхл өглго шахлдв, / Ааль-эвэн һарһлдв. / Деерэн ачн ноолдв, / Доран сун ноолдв...» [Бадм-Хаалһин 2015, 21]. От общей характеристики поединка автор перешел к характеристике своего земляка. «Бэрэд авснасн ээдго, / Базһад авсан тэвдго, / Баатр – мана бөк, / Баатр – чидл, мек» [Бадм-Хаалһин 2015, 21] («Не боящийся захватить соперника, не отпускающий из своего захвата, богатырь – наш борец, богатырь – это сила и хитрость»). Ср. калмыцкую поговорку: «Мекин ик – үнгнд, мендин ик – бөкд» («Самая большая хитрость у лисы, самое крепкое здоровье у борца-силача») [Калмыцко-русский словарь 1977, 348]. Концовку боя борец завершил эффектно: внезапно крикнув, бросил соперника навзничь, прижав его лопатками к земле, сверху не отпускал: «Генткн эн хээкрэд, / Гедргэн хаяд цокв, / Дальнь һазрт шигдүлэд, / Деернь һарад оркв» [Бадм-Хаалһин 2015, 21]. Так богатырь победил, на радостях стал танцевать: «Баатр иигж диилв, / Байрлж эн биилв» [Бадм-Хаалһин 2015, 22]. Так он победил именитого противника, был награжден золотой медалью: «Алдр диилэчд шиидгдв, / Алтн медаляр ачлгдв» [Бадм-Хаалһин 2015, 22].

Следовательно, и в стихотворении И. Бадма-Халгаева есть элементы магтала-восхваления как национальной борьбы, так и ее представителя.

Заключение

Национальная борьба «бөк бэрлдэн» в калмыцком фольклоре отразила историю народа, героические сражения эпических богатырей в поединке с врагами (людьми, мусами, мангасами), победу над ними благодаря физической мощи, мужеству, долгу. В богатырских и волшебных сказках также наблюдаем восхваление богатырей. Общим для фольклорной традиции является героизация защитников родины, мастерство в борцовском умении, гиперболизация и метафоризация изображения поединка, длительность единоборства, деформация местности во время боя, победа героя над врагом. Монгольский магтал «Бөкин магтал» («Восхваление борцов») передает отношение к национальной борьбе как божественному

творению, в котором борцы сродни божествам в своей физической красоте, мощи, мужестве.

Фольклорная традиция национальной борьбы продолжена в калмыцкой поэзии прошлого столетия в жанре поэмы – «Өнчн бөк» («Борец-сирота», 1935) Х. Сян-Белгина, в стихах А. Сусеева, В. Нурова, С. Бадмаева. В нынешнем столетии – это стихотворение И. Бадма-Халгаева. Несмотря на разные наименования стихотворений (с использованием в названии жанровой дефиниции восхваления (магтал) или без этой конкретизации), все произведения являют элементы похвального жанра, прославляя как саму национальную борьбу, так и ее борцов, в древности и современности. При этом авторы показывают знание как фольклорной традиции, истории национальной борьбы, так и правил борцовского соревнования, а некоторые из них (С. Бадмаев) опираются на собственный опыт участия в подобных состязаниях. Как и в эпической традиции, современные поэты передают в своих текстах борцовские приемы при изображении поединка, показывают спортивную форму-одеяние борцов, представляют сам процесс единоборства от начала до окончания, выражая восхищение спортсменами, в том числе земляками.

Для этих поэтов характерно определение значения национальной борьбы в прошлом и настоящем, они видят в этом воспитание настоящего мужчины, защитника отечества, верного продолжателя героических традиций предков.

ИСТОЧНИКИ

1. Бадмин С. Хальмг бөк бэрлдэн // Теегин герл. 1995. № 6. X. 9.
2. Бадмин С. Хальмг бөк бэрлдэн // Бадмин С. Зальврлһн: шүлгүд. Элст: Жаһһр, 2013. X. 44–46.
3. Бадмин С. Бөк марһан // Бадмин С. Зальврлһн: шүлгүд. Элст: Жаһһр, 2013. X. 42–43.
4. Бадм-Хаалһин И. Хальмг бөк бэрлдэн // Теегин герл. 2015. № 4. X. 21–22.
5. Бөкин магтал // Йөрэлмүд болн магталмуд. Элст: Барин гер «Герл», 2008. X. 30–31.
6. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступ. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; пер. Т.А. Михалёвой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалёвой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: АО «Первая образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
7. Калмыцкие богатырские сказки / вступ. ст. Б.Б. Манджиевой; подготовка текстов, переложение калмыцких текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалёвой, 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.

8. Калмыцкие волшебные сказки / вступ. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалёвой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 584 с.

9. Монгольские сказки. М.: ГИХЛ, 1962. 239 с.

10. Нуура В. Үрс ноолдлһна магтал // Нуура В. Жирһлин үндсн: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1974. X. 29.

11. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. 839 с.

12. Сусен А. Бөкин магтал // Хальмг үнн. 1972. Майин 9. X. 4.

13. Сусен А. Бөкин магтал // Сусен А. Зүркнә дун: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1984. X. 94–95.

14. Сусен А. Бөк саддсин магтал // Теегин герл. 1986. № 6. X. 23.

15. Сян-Белгин Х. Өнчн бөк // Сян-Белгин Х. Шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1959. X. 55–102.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дашинорбоев В.Д. Особенности национальных видов борьбы у народов России, СНГ, Азии и их влияние на современную методику тренировки борцов вольного стиля: дисс. ... д. пед. наук: 13.00.04. М., 2000. 383 с.

2. Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. 247 с.

3. Жижән Э.Б. Үгин эрк. Кемән оршв. Элст: АПП «Джангар», 1995. 191 х.

4. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.

5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. Изд. 3-е, репринт. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 320 с.

6. Марсунов С.Н., Габуншин В.В., Дорджиев В.В., Церенов Д.П., Каруев Б.Н. Калмыцкая национальная борьба «Бёке барилдан» в героическом эпосе «Джангар» // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2019. № 4. Т. 10. [Электронный ресурс]. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/39FLSK419.pdf> (дата обращения: 5.05.2024).

7. Мацаков И.М. Ветераны калмыцкой литературы. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 157 с.

8. Монгольско-русский словарь / под общ. ред. А. Лувсандэндэва. М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1957. 715 с.

9. Небольсин П. Очерки быта калмыков Хошеутовского улуса. СПб.: Типография Карла Крайя, 1852. 203 с.

10. Санджиев А. Калмыки в фольклоре народов Кавказа // Хальмг үнн. 2007. 25 октября. С. 13.

11. Сарангов В.Т. Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2015. 108 с.

12. Смирнов П. Путевые записки по калмыцким степям Астраханской губернии. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1999. 248 с.

13. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна (По версиям песен «Джангара» и полевым записям автора). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2001. 493 с.

14. Ханинова Р.М. Восхваление плети-маля в калмыцком фольклоре и лирике XX–начала XXI в. // Новый филологический вестник. 2024. № 1. Т. 68. С. 386–402.

15. Цандыков В.Э. Анализ некоторых литературных источников XVIII–XIX веков, описывающих калмыцкую национальную борьбу // «Молодежь и наука: традиции и инновации в исследованиях молодых ученых Калмыкии», III республиканская научно-практическая конференция (2009; Элиста). III республиканская научно-практическая конференция «Молодежь и наука: традиции и инновации в исследованиях молодых ученых Калмыкии», 30 апр. 2009 г.: материалы / редкол.: Б.К. Салаев и др. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2010. С. 231–235.

16. Цандыков В.Э. Калмыцкий народный эпос «Джангар» о месте и роли национальной борьбы в системе воспитания и подготовки к жизни // Вестник Калмыцкого университета. 2008. № 6. С. 90–93.

17. Цандыков В.Э. Страницы истории и основы базовой техники калмыцкой национальной борьбы «бөки барилдан». Элиста: ЗАОр НПП «Джангар», 2009. 190 с.

18. Цандыков В.Э. Героический эпос «Джангар» как историческое подтверждение сформировавшейся системы единоборства – калмыцкая национальная борьба // «Джангар» и эпические традиции тюрко-монгольских народов: проблемы сохранения и исследования. Материалы III Международной научной конференции, посвященной 75-летию Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН (г. Элиста, 15–16 сентября 2016 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2016. С. 282–285.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Khaninova R.M. Voskhvaleniye pleti-malya v kalmytskom fol'klore i lirike XX–nachala XXI v. [Praise of the Whip-Mal in Kalmyk Folklore and Lyrics of the 20th – Early 21st Centuries]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2024, no. 1, pp. 386–402. (In Russian).

2. Marsunov S.N., Gabunshin V.V., Dordzhiyev V.V., Tserenov D.P., Karuev B.N. Kalmytskaya natsional'naya bor'ba "Byoke barildan" v geroicheskom epose "Dzhangar" [Kalmyk National Wrestling "Böke barildan" in the Heroic Epic "Dzhangar"]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya*, 2019, no. 4, vol. 10. Available at: <https://sfgk-mn.ru/PDF/39FLSK419.pdf> (In Russian).

3. Tsandykov V.E. Kalmytskiy narodnyy epos "Dzhangar" o meste i roli national'noy bor'by v sisteme vospitaniya i podgotovki k zhizni [Kalmyk Folk Epic "Dzhangar" about the Place and Role of National Struggle in the System of Education and Preparation for Life]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 2008, no. 6, pp. 90–93. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Tsandykov V.E. Analiz nekotorykh literaturnykh istochnikov XVIII–XIX vekov, opisyvayushchikh kalmytskuyu natsional'nyuyu bor'bu [Analysis of Some Literary Sources of the 18th–19th Centuries Describing the Kalmyk National Struggle]. B.K. Salayev (Ed.). *“Molodezh' i nauka: traditsii i innovatsii v issledovaniyakh molodykh uchenykh Kalmykii”*, III respublikanskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya (2009; Elista). III respublikanskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya *“Molodezh' i nauka: traditsii i innovatsii v issledovaniyakh molodykh uchenykh Kalmykii”*, 30 apr. 2009 g.: materialy [“Youth and Science: Traditions and Innovations in the Research of Young Scientists of Kalmykia”, III Republican Scientific and Practical Conference (2009; Elista). III Republican Scientific and Practical Conference “Youth and Science: Traditions and Innovations in the Research of Young Scientists of Kalmykia”, April 30, 2009: Materials]. Elista, Izdatel'stvo Kalmytskogo Universiteta Publ., 2010, pp. 231–235. (In Russian).

5. Tsandykov V.E. Geroicheskiy epos “Dzhangar” kak istoricheskoye podtverzhdeniye sformirovavsheys'ya sistemy edinoborstva – kalmytskaya natsional'nyaya bor'ba [The Heroic Epic “Dzhangar” as a Historical Confirmation of the Formed Martial Arts System – Kalmyk National Wrestling]. *“Dzhangar” i epicheskiye traditsii tyurko-mongol'skikh narodov: problemy sokhraneniya i issledovaniya. Materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 75-letiyu Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN (g. Elista, 15–16 sentyabrya 2016 g.)* [“Dzhangar” and the Epic Traditions of the Turkic-Mongolian Peoples: Problems of Preservation and Research. Materials of the III International Scientific Conference Dedicated to the 75th Anniversary of the Kalmyk Institute for Humanitarian Research of the Russian Academy of Sciences (Elista, September 15–16, 2016)]. Elista, KIGI RAN Publ., 2016, pp. 282–285. (In Russian).

(Monographs)

6. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”. Srovnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [Heroic epic “Dzhangar”. Comparative Typological Study of the Monument]. Moscow, Izdatel'skaya firma “Vostochnaya literature” RAN Publ., 1997. 320 p. (In Russian).

7. Matsakov I.M. *Veterany kalmytskoy literatury* [Veterans of Kalmyk Literature]. Elista, Kalmytskoye kniznoye izdatel'stvo Publ., 1976. 157 p. (In Russian).

8. Sarangov V.T. *Poetika i stil' kalmytskoy bogatyrskoy skazki* [Poetics and Style of the Kalmyk Heroic Tale]. Elista, Izdatel'stvo Kalmytskogo universiteta Publ., 2015. 108 p. (In Russian).

9. Smirnov P. *Putevyye zapiski po kalmytskim stepyam Astrakhanskoj gubernii* [Travel Notes on the Kalmyk Steppes of the Astrakhan Province]. Elista, Kalmytskoye kniznoye izdatel'stvo Publ., 1999. 248 p. (In Russian).

10. Tsandykov V.E. *Stranitsy istorii i osnovy bazovoy tekhniki kalmytskoy natsional'noy bor'by “bëki barildan”*. [Pages of History and the Basics of the Basic Technique of the Kalmyk National Wrestling “Bëki Barildan”]. Elista, ZAO r NPP “Dzhangar”, 2009. 190 p. (In Russian).

11. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii: Kul'tura. Traditsii. Simvolika* [Nomads of Mongolia: Culture. Traditions. Symbolism]. Moscow, Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literature" RAN Publ., 2002. 247 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Dashinorboyev V.D. *Osobennosti natsionalnykh vidov bor'by u narodov Rossii, SNG, Azii i ikh vliyaniye na sovremennuyu metodiku trenirovki bortsov vol'nogo stilya* [Features of National Types of Wrestling among the Peoples of Russia, the CIS, Asia and their Influence on Modern Methods of Training Freestyle Wrestlers]. dis. ...dr. ped. Sci. J. PhD Thesis. Moscow, 2000. 383 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 at the 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

Б.Б. Манджиева (Элиста)

МОТИВ ЧУДЕСНОГО РОЖДЕНИЯ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ «ДЖАНГАРА»*

Аннотация

В статье рассматривается мотив чудесного рождения в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Материалом исследования явились тексты песен синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», опубликованные в Китае на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо»), переложенные на калмыцкий язык известным востоковедом Б.Х. Тодаевой, а также ойратские тексты, изданные профессором Т. Джамцо. Рассмотрение мотива чудесного рождения в ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что данный мотив основан на исключительности событий, сопровождающих появление чудесного младенца на свет: 1) пророчество тестя Узюнг-хана Гюртем Цецен-хана, что после пяти лет счастливой супружеской жизни случится беда, свершается; 2) напавший на ханство Узюнга Свирепый Шара Мангас убивает родителей, в живых остается только чудеснорожденный младенец, спрятанный в пещере; 3) осиротевшего младенца и его жеребенка находит Шигширги и забирает домой, нарекает сироту именем; 4) благопожелание-йорял, произнесенное во время имянаречения чудеснорожденного героя, явилось магическим благословением и предсказанием его будущего героического пути. Мотив чудесного рождения в рассмотренных ойратских песнях обнаруживает архаичные элементы: ребенок появляется из материнской утробы в околоплодном пузыре; способность ребенка говорить в утробе матери; багши-предсказатель предрекает младенцу великое будущее и произносит магическое благопожелание; рождение ребенка в «рубашке» явилось предзнаменованием героического будущего и обусловило его изолированность; взаимосвязь чудеснорожденного младенца с космическим верхом; быстрый

*Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198–4).

рост; наречение героя богатырским именем; обладание физической силой и магической неуязвимостью. Чудеснорожденный герой архаического эпоса, являющийся хранителем очага и защитником рода-племени, хозяином несметных стад и обширных кочевий своего отца, трансформируется в центральный образ героического эпоса «Джангар», властелина бумбайской страны, утверждающего богатырское имя героическими подвигами.

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; калмыцкая версия; текст; песнь; мотив; чудеснорожденный герой; архаические элементы.

B.B. Mandzhieva (Elista)

MOTIVE OF A MIRACLE BIRTH IN THE XINJIANG OIRAT EPIC TRADITION “JANGAR”**

Abstract

The article examines the motive of a miraculous birth in the Xinjiang-Oirat version of the epic “Dzhangar”. The research material was the texts of songs of the Xinjiang-Oirat epic tradition “Dzhangara”, published in China in the Oirat script “todo bichig” (“clear writing”), translated into the Kalmyk language by the famous orientalist B.Kh. Todaeva, as well as Oirat texts published by Professor T. Jamtso. Consideration of the motive of a miraculous birth in the Oirat version of the epic “Dzhangar” showed that this motive is based on the exclusivity of the events accompanying the birth of a miraculous baby: 1) the prophecy of Uzyung Khan’s father-in-law Gyurtem Tsetsen Khan that after five years of a happy married life, trouble will happen, is being accomplished; 2) the Fierce Shara Mangas, who attacked the Uzyunga Khanate, kills the parents, leaving only the miraculously born baby, hidden in a cave, alive; 3) Shigshirgi finds the orphaned baby and his foal and takes him home, gives the orphan a name; 4) the yoryal wish, pronounced during the naming of the miraculously born hero, was a magical blessing and a prediction of his future heroic path. The motif of a miraculous birth in the Oirat songs examined reveals archaic elements: a child emerges from the mother’s womb in the amniotic sac; the baby’s ability to speak in the womb; Bagshi the fortuneteller predicts a great future for the baby and pronounces a magical wish; the birth of a child in a “shirt” was an omen of a heroic future and determined his isolation; the relationship between the miraculously born baby and the cosmic sky; fast growth; naming the hero a heroic name; Possession of physical strength and magical invulnerability.

**The study was funded by the state subsidy, project “Universals and the Specificity of Traditions of Mongol-Speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and System of Russia-China-Mongol Relationships” (No. 123021300198–4).

The miraculously born hero of the archaic epic, who is the keeper of the hearth and the protector of the clan-tribe, the owner of countless herds and vast nomads of his father, is transformed into the central image of the heroic epic “Dzhangar”, the ruler of the Bombay country, establishing his heroic name with heroic deeds.

Key words

Epic “Dzhangar”; Xinjiang-Oirat version; Kalmyk version; text; song; motif; miraculously born hero; archaic elements.

Мотив чудесного рождения является одним из широко распространенных мотивов в сказочно-эпической традиции разных народов. Изучению данного мотива посвящены труды отечественных фольклористов: В.Я. Проппа [Пропп 1976], В.М. Жирмунского [Жирмунский 1962; 1974], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 2006], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов 2004; 2019] и др. В калмыцкой фольклористике изучению мотива чудесного рождения посвящены исследования А.Ш. Кичикова [Кичиков 1992; 1976], Т.Г. Борджановой [Борджанова 1978], Б.Э. Мутляевой [Мутляева 1978; 1982], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Э.Б. Овалова [Овалов 2004; 2008], Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2022; 2023], Б.Б. Горяевой [Горяева, Убушиева 2022], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2019; 2020], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2019; 2020] и др.

В.Я. Пропп, исследуя мотив чудесного рождения в сказках, рассматривает его главнейшие формы: 1) непорочное зачатие; 2) зачатие от плода; 3) рождение от наговоров; 4) рождение от выпитой воды; 5) рождение как возвращение умершего; 6) рождение из печки; 7) рождение от съеденных останков; 8) рождение от рыбы; 9) сделанные люди [Пропп 1976, 205–237].

В.М. Жирмунский отмечает, что мотив чудесного зачатия и рождения героя эпоса в наиболее архаических формах связан с первобытными представлениями о партеногенезисе (т.е. девственном зачатии), восходящими к эпохе материнского рода [Жирмунский 1974, 224].

С.Ю. Неклюдов на основе обобщения опыта описания сюжетной структуры монгольского эпоса В. Хайссига [Heissig 1979], Л. Тудэв [Тудэв 1982], А.Ш. Кичикова [Кичиков 1978], Т.Г. Борджановой [Борджанова 1978] выделил 29 элементов содержательного состава рассматриваемых традиций. Основываясь на перечне мотивов, предложенном Н.Н. Поппе, В. Хайссигом, Ч. Бауденом и другими исследователями, ученый составил каталог мотивов с общими рубриками: «Рождение героя»; «Чудесные помощники, советчики»; «Враги»; «Обман»; «Чудесные свойства и хитрости героя»; «Брачные испытания»; «Женитьба»; «Симпатический» объект-репрезентант»; «Поражение»; «Скрытие (~ временное сокрытие) человека / тела»; «Чудесные средства (разные)»; «Спасение, оживление, исцеление»; «Борьба и победа»; «“Дополнительный” конфликт и его разрешение» [Неклюдов 2019, 68–72].

Целью данной статьи является рассмотрение мотива чудесного рождения героя в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Материалом

исследования являются тексты песен синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае в 1986–2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») [Жангар 1986–2000] и переложенные на калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой [Джангар 2005–2008], ойратские тексты, изданные профессором Т. Джамцо в 2005 г. [Жангар 2005], а также в сравнительно-сопоставительном аспекте привлечены тексты калмыцкой версии «Джангара» [Жаңһр 1978; Джангар 2020].

В синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» мотив чудесного рождения героя присутствует в таких песнях, как «*Үзң Алдр хан өргэлсн бөлг*» («Песнь о женитьбе Узюнга славного хана») [Жангар 2005, 39–56], «*Үзң алдр хаанд үр заягсн бөлг*» («Песнь о том, как Узюнгу славному хану был ниспослан сын») [Жангар 2005, 118–137] и «*Жаңһр гидг нериг олсн бөлг*» («Песнь о том, как было найдено имя Джангар») [Манджиева 2023, 476–482], «*Алдр Жаңһр хомстэдэн өнчи хоцргсн бөлг*» («Песнь о том, как славный Джангар в двухлетнем возрасте остался сиротой») [Жангар 2005, 79–92].

Мотив чудесного рождения героя в ойратской версии эпоса «Джангар» разработан в архаичном сюжете о поиске суженой и женитьбе героя («Песнь о женитьбе Узюнга славного хана») [Жангар 2005, 39–56]. Согласно сюжету песни, Узюнг-хану приснился сон: «Будто через дымоход солнце вошло, а в дверь вошла луна» [Джангар 2005, 40]. Узюнг-хан, раскрыв сон с помощью Шигширги и его супруги, отправляется в страну Гюртем Цецен-хана, чтобы засватать его дочь и жениться. Однако Гюртем Цецен-хан отказывает Узюнгу выдать свою дочь, мотивируя это тем, что жениху, как претенденту на руку невесты, надо в течение трех лет подготовиться к состязаниям и выиграть их [Джангар 2005, 48]. Получив отказ, Узюнг-хан вступает в противоборство с будущим тестем и, разгромив его войско, отправляет ему свои требования. Хан-отец, предрекая неблагоприятное супружеской жизни («пять лет будут счастливы, а на шестой год случится беда»), вынужден был покориться Узюнг-хану и отдать свою дочь [Джангар 2005, 50]. После пяти лет счастливой жизни, когда Узюнг-хан отправляется к кузнецу, чтобы изготовить пять видов оружия для своего будущего сына, его супруга рождает наследника. На шестой год супружества, после рождения сына, пророчество Гюртем Цецен-хана сбывается: на ханство Узюнга нападает Сви-репый Шара Мангас. В живых остается только новорожденный младенец, спрятанный в пещере [Джангар 2005, 56].

Исходная ситуация в песне «*Үзң алдр хаанд үр заягсн бөлг*» («Песнь о том, как Узюнгу славному хану был ниспослан сын») [Жангар 2005, 118–137] связана с бездетностью супругов. Согласно сюжету, Узюнг-хан женился на красавице Урме. Прошел год, а Урма так и не забеременела. Прошло два года, а ребенка у них так и не было. Хан и его жена были очень расстроены. Хатун Урма молилась солнцу, но все было тщетно. В конце третьего года Узюнг-хан позвал во дворец старого пастуха, у которого было девятнадцать детей. Хан спросил, в чем секрет его многодетности. Старик сказал, что наблюдает за случкой лошадей, затем возвращается

домой, чтобы полежать с женой, в этом и есть секрет его многодетности. Однажды весенним утром, когда табуны лошадей пришли на луг, хан и его супруга отправились понаблюдать за ними и увидели случку жеребца с кобылицей. Хан и хатун прибежали во дворец и в тот же день занимались любовью. Более месяца спустя хатун Урма поняла, что она беременна. Узюнг-хан был очень рад долгожданной вести, он заказал для сына пять видов оружия и украсил свой дворец девятью видами сокровищ [Жангар 2005, 132–133].

Мотив чудесного рождения в рассматриваемых песнях синьцзян-ойратской версии «Джангара» имеет общие элементы:

1) ребенок появляется из материнской утробы в околоплодном пузыре «*көк холһа*» (в толстой оболочке, как прямая кишка животного) [Жангар 2005, 54; Жангар 2005, 134];

2) ребенок, находящийся в околоплодном пузыре, разговаривает: «*Аав мини яһла? / Ээж мини, эс бээнү чи? / Эрнэд бээгси кевтэ болв би, / Арһ юн билэ? – гижэ гинэ. // Где мой отец? / Мать моя, ты здесь? / Не могу я выбраться, / Как мне быть?*» [Жангар 2005, 54]; «*Сүнэсү хээрлх аав мини яһла? / Сүнэсү көкүлх аажа (ээж) мини яһла? // Где мой отец, что защитит мою душу? / Где моя мать, что накормит меня грудью?*» (перевод здесь и далее – автора статьи) [Жангар 2005, 134];

3) роженица со свитой пытаются вызволить ребенка из околоплодного пузыря: «*Ханжалар хадрж ядад, / Чинжүрэр цоолж ядад, / Сүкэр чавчхд күрэд, зогсв гинэ. // Кинжалом проткнуть не могли, / Острой пикой с короткой рукоятью пробить не смогли, / Хотели топором рубить, остановились, говорят*» [Жангар 2005, 54]; «*Ханжалар холһаһнь хадрж гинэ, / Хадрад, хадрад, хайрх уга гинэ, / Жинжэлэр холһаһнь киглж гинэ, / Кигэд, кигэд, цоордг уга гинэ. // Кинжалом проткнуть пытались, говорят, / Вонзали, вонзали, не смогли проткнуть, / Острием короткого копыя околоплодный пузырь протыкали, / Кололи, кололи, не смогли проколоть, говорят*» [Жангар 2005, 134];

4) мать ребенка вместе с приближенными обращаются к багши-предсказателю, чтобы вызволить новорожденного из оболочка [Жангар 2005, 54; Жангар 2005, 134];

5) багши-предсказатель, погадав на голубом камне, ниспосланном Хурмаста-тенгрием, предрекает младенцу великое будущее и произносит благопожелание: «*Шораһас нигт буйн кишгтэ, / Шорһлжһнас өнр алвт нутгта, / Шар нарн доркиг эздг, / Сэн эрин шарин хан болтха! // Пыли гуще добродетели счастья преисполненный, / Муравьев многочисленнее подданных имеющий, / Под желтым солнцем всем владеющий, / Пусть станет ханом лучших из мужчин желтой веры!*» [Жангар 2005, 55]. Когда багши-предсказатель произнес благопожелание, оболочка раскрылась;

6) ребенок родился с чудесными признаками: «*Күүкн хар шулмиг дарн / Көл доран шикгсн, / Эр хар шулмигдарн / Элкн деерни зэмлн суугсн, / Хойр дальынни хоорнд / Тосн торлг күрцг улан меңгтэ, / <...> Сүр сүлдтэ көвүн һарв гинэ. // Женщину черную шулму подавляя, / Ногою раздавить готовый, / Мужчину черного шулму подавляя, / На печени, ноги скрестив,*

восседающий, / Меж двух лопаток его / Красное родимое пятно выделялось, / <...> Могуществом и величием наделенный мальчик родился, говорят» [Джангар 2005, 55; Жангар 2005, 135];

7) рождение ребенка в «рубашке» (прочном околоплодном пузыре) явилось хорошим предзнаменованием его героического будущего, поэтому багши-предсказатель велит содержать младенца в защищенном от посторонних глаз укромном месте: «*Хаш цаһан хадын нуурт / Хээж туң олдш уга / Хармсын гер барэд асрв.* // На лицевой стороне белой скалы, / В защищенном от посторонних глаз месте, / Неприметное жилище построив, заботой окружили [младенца]» [Джангар 2005, 55; Жангар 2005, 135–136].

В синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» ребенок, находящийся в околоплодном пузыре, умеет разговаривать. Способность ребенка говорить в утробе матери относится к наиболее архаичному мотиву, который также встречается в тюрко-монгольском эпосе. Исследователь Ю.И. Чаптыкова отмечает, что умение говорить во чреве матери основано на древних мифологических сюжетах, которые известны в хакасском эпосе «Хара Хусхун»: «Сын Алтын-Сарачи уже в утробе слышит горькую скорбь матери об отце его и ее решение уйти из жизни вместе с супругом. Он подает матери голос из утробы, прося ее остаться жить, и обещает ей вернуть отца к жизни» [Чаптыкова 2020, 67]. Архаичный мотив встречается и в якутском олонхо «Могучий Эр Соготох», где герой, будучи в утробе престарелой матери, умеет говорить [Могучий Эр Соготох 1996, 91].

В калмыцкой версии эпоса «Джангар» с необыкновенной стальной пуповиной рождается наследник хана Джангара Шовшур. Отцу, чтобы перерезать пуповину своего младенца, потребовался его чудесный меч, именуемый *Билгин Шарбанг*. Стальная (бронзовая, каменная) пуповина представляет собой одно из вместилищ «жизни-души» (*амн-сүмси*) персонажа. По мнению Е.Э. Хабунновой, «мифологическим следом, показывающим архаические представления древнего человека о мироустройстве, о роли и месте человека в нем, можно считать то, что отпавшей пуповине приписывается небесное происхождение <...>. Предки калмыков считали, что жизнь даруется небом, а его продуцирующая сила проецируется на землю через гору – “пуп земли” “gazrin kiisen”. <...> У монголов существует обычай почитания камня, под которым была оставлена отпавшая пуповина. Калмыки место рождения человека называют “unsn gazr”, т.е. то место, где отпала пуповина» [Хабуннова 2006, 37]. В эпической картине мира, в частности в героическом эпосе «Джангар», гора представляется осью и объединяет все вертикальные сферы. Гора маркируется как «пуп земли» и «как изначальный и центральный космический объект» [Неклюдов 1998, 516].

Изолированное содержание чудеснорожденного героя синьцзян-ойратской версии «Джангара» в окружении гор, внутри пещеры ассоциируется с материнской утробой и восходит к «древним воззрениям о скалах как священных тотемических центрах и отражает существование культа скал у предков» [Чаптыкова 2020, 67].

В песне «*Бамин Улан Хоңһр Дорһин Догшин Хар Маһһисиг даргси бөлг*» («Песнь о том, как Бамин Алый Хонгор одержал верх над Свирепым

Дорногин Хара Мангасом») синьцзян-ойратской версии эпоса присутствует описание обладания Джангара чудесной силой покровительствующих бодхисатв: «*Ора деерни Очрванин гегэн илтген, / Маңна деерни Маххалын сид бурлдгсн, / Зула деернь Зунквин гегэн бурлдгсн... // 'Над [Джангаром] Ваджрапани сила была сосредоточена, / На лбу его Махакалы сила была сосредоточена, / На темени его Цзонхавы сила была сосредоточена...'» [Джангар 2006, 231]. Джангар родился наделенным силой мифологической птицы Гаруди: «*Дал хоорндан Далн ха гарудин / Ид чидл бэрлдн төргсн, / Тийм сүркэ күмн гиж келдг билэ. / Хойр харин нууртни / Хөрн хан гарудин / Ид чидл бурлдн төргсн, / Тийм сүркэ күмн гиж келдг билэ. <...> Үйин өнчи Жанһр гиж келдг билэ. // 'Между двух лопаток его семидесяти ханов Гаруд / С силой он родился, / Таким необыкновенным человеком он был, говорят. / В двух руках его / Двадцати ханов Гаруд / С силой он родился, / Таким необыкновенным человеком он был, говорят. <...> В поколении своем одинокий Джангар, так говорят'» [Джангар 2006, 231].**

Мотив изолированности (сокрытие младенца внутри пещеры в окружении гор) и мотив рождения с силой мифологической птицы Гаруди обнаруживают взаимосвязь чудеснорожденного героя с космическим верхом.

В ойратской эпической традиции физическая сила новорожденного младенца проявляется уже в колыбели: «*Хар алг текин арснд / Һурвн бусэр өлгэдэд, / Хан Гаруди көвүн / Һагц өндгн хармндг шиңг / Хан хатн хойр / Һагц көвүһән хээрлхин / Деедэр хээрлж асрв, гинэ. / Тегэд тер көвүн / Текин арсн өлгэг / Тер өртән ла / Тишрж зад цокв, гинэ. / Өртән торнадг көвүг / Үкрин арснд өлгэдв, гинэ. / Өнжэд бас тер көвүн / Үкрин арсн өлгэһинь / Өртнь зад тишрв, гинэ. <...> / Эцкнь көвүндән бахдад, / Амбан царин ширэр / Арв давхрлн өлгэдв, гинэ. // В шкуру черно-пестрого дикого горного козла, / Трижды опоясав, запеленали, / Как хан Гаруди / Единственное яйцо берегает, / Так и хан, и хатун / Единственного сына / Наилучшим образом оберегали, говорят. / Тем временем их сын / Пеленку из шкуры дикого горного козла / В тот же день, / Ножками брыкнув, разорвал, говорят. / Целыми днями опекаемого мальчика / В шкуру быка запеленали, говорят. / Через день снова этот младенец / Пеленку из шкуры быка, / Ножками брыкнув, разорвал, говорят. <...> / Отец, восторгаясь сыном, / В шкуру вола / В десять слоев запеленал, говорят» [Жангар 2005, 136].*

Мотив быстрого роста и обладания богатырской силой младенца широко распространены в эпической традиции тюрко-монгольских народов: в бурятском эпосе «Уландай Мэргэн» имеется следующее описание стремительного роста: «*Одну-две ночи ночевал – / В шкуру овцы / Уже не вмещался, / Трое суток прошло – / В шкуру верблюда-трехлетки / Уже не вмещался, / Четыре-пять ночей поночевал – / В шкуру верблюда-четырёхлетки / Уже не вмещался» [Кузьмина 2005, 309]; в бурятском сказании «Толэй Мерген»: «*Таким большим стал: / Руки его до тороков достают, / Ноги его до стремян достают!..» [Кузьмина 2005, 309]; в героическом эпосе шорцев «Кан Мерген»: «*Кан Мерген ночью охраняет, днем бережет, мальчика взращивает; мальчик, одну ночь проспав, годовалым выглядит, две ночи проспав, подобным двухлетнему стал» [Кузьмина 2005, 1137];***

в якутском олонхо «Кыыс Дэбилыйэ»: «И вот эти дети / через день – годовалыми, / через два – двухлетними, / через три – трехлетними, / через четыре – четырехлетними стали, / а на пятый день, когда пятилетними стали, / зверей из зеленых лесов / в изобилии добывать начали...» [Кыыс Дэбилыйэ 1993, 99].

В синьцзян-ойратской версии «Джангар» наречению имени чудеснорожденного героя посвящена песнь «*Жаңһр гидг нериг олси бөлг*» («Песнь о том, как было найдено имя Джангар») современного ойратского джангарчи Нарса (уроженца аймака Алашань Внутренней Монголии, Китай), которая является продолжением описания последующих событий после нападения Свирипого Шара Мангаса на ханство Узенг-хана, когда в живых остается только чудеснорожденный младенец, спрятанный в пещере скалы. Когда Шигширги, забрав осиротевшего младенца, направился домой, то увидел среди высоких трав двухгодовалого жеребенка рыжей масти, который последовал за своим будущим хозяином. Здесь прослеживается архаический мотив предназначенного герою коня, который рождается в один день вместе со своим хозяином. Найденного по громкому плачу *жа* младенца Бёке Мёнген Шигширги нарекает именем *Жаңһр* (Джангар). «Использование первого слога в имени встречается в буддийской астрологии, где каждому из дней лунного календаря соответствуют определенные слоги. При наречении ребенка монахи смотрят день его рождения и указывают первый слог имени» [Манджиева 2023, 476]. Наречение найденного младенца именем сопровождается благопожеланием, произнесенным супругой Шигширги Зандан Куш: «*Эзи теңгрэс эркишилтэ төрсн, / Хаана теңгрэс хээртэ төрсн, / Хамг нутгта эзн болдг, / Хан нойн Жаңһр гидг болв!* // Властью, дарованной Хозяином Неба, родившийся, / Любовью, дарованной Ханом Неба, родившийся, / Властелин всех ханств – / Хан нойн Джангар!» [Манджиева 2023, 482]. Произнесенное благопожелание является «магическим благословением и предсказанием его будущего героического пути» [Жирмунский 1974, 233].

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» чудеснорожденный герой совершает подвиги в сказочно юном возрасте: «*Һундгч насдан / Һурвн бээрн ам эвдгсн; / Дөндгч насдан / Дөрвн бээрн ам эвдгсн, / Дөчн тугин үзүр хуһлгсн; / Тавдгч насдан / Тавн бээрн ам эвдгсн, / Тэкл алдр хааг / Номдан орулгсн; / Зурһадгч насдан / Зурһан бээрн ам эвдгсн, / Зула алдр хааг / Номдан орулгсн; / Доладгч насдан / Догшин Ширкин ядгсн / Догшин Шар Маңһс[иг] дөрэцүлгсн, / Долан насн деерэн / Догшин Ширкин үүл / Һар деерэн авла* // В трехлетнем возрасте / В трех сражениях верх он одержал; / В четырехлетнем возрасте / В четырех сражениях верх одержал, / Четыре десятка [вражеских] знамен низверг; / В пятилетнем возрасте / В пяти сражениях верх одержал, / Такила, славного хана, / Вере [и власти] своей подчинил; / В шестилетнем возрасте / В шести сражениях верх одержал, / Зулу, славного хана, / Вере [и власти] своей подчинил; / В семилетнем возрасте, / Кого грозный Ширки не смог одолеть – / Свирипого Шара Мангаса – он покорил. / В том же семилетнем возрасте / Грозного Ширки / Всецело себе подчинил» [Джангар 2020, 56–57].

Столь раннее наступление воинской зрелости В.М. Жирмунский объясняет «общим принципом эпической идеализации народного героя, исключительные воинские качества которого должны проявляться уже в самом детстве» [Жирмунский 1962, 18].

Согласно экспозиции ойратской версии эпоса «Джангар», рождение богатыря занимает инициальную позицию и указывает на взаимосвязь происхождения главного героя Джангара с началом жизни на земле. Чудесно-рожденный герой, обладающий чертами первого человека, в младенчестве оставшийся одиноким (*һаниц, һагц*) и сиротой (*өичи*), наделяется чудесной силой покровительствующих бодхисатв (Ваджрапани, Махакалы, Цзонхавы), сверхъестественными и магическими способностями, характеризующими его избранность: «*Заар чолунд зэмлн суугсн ормдни / “Жаңһр Замбутивиг зэкрнэ” – гихэд барлгдэж. / Кецэлдс гихэд суугсн чолундни: / “Кииш иктэ хан болна” – гихэд барлгдэж. / Тохалдн босгсн чолундни: / “Төр шажиг жолоадна” – гихэд барлгдэж // ‘На том месте, где, скрестив ноги, сидел: / “Джангар будет правителем Замбутива” – надпись пропечаталась. / На камне, где опирался туловищем: / “Огромным счастьем наделенный хан” – надпись пропечаталась. / На камне, что локтем опираясь, вставал: / “Государством и религией править будет” – надпись пропечаталась’* [Джангар 2005, 149].

В синьцзян-ойратской эпической традиции, в отличие от калмыцкой версии «Джангара», биографическая циклизация представлена тремя поколениями героев: отцом Джангара – Узюнг-ханом, главным героем – Джангаром, его сыном – Хара Джилганом. Разработке важнейших этапов эпической биографии главного героя, его отца и сына посвящены отдельные песни-поэмы, которые обусловлены интересом аудитории слушателей к судьбе Джангара в целом. Рассмотрение мотива чудесного рождения в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показывает, что данный мотив основан на исключительности событий, сопровождающих появление чудесного младенца на свет: 1) пророчество тестя Узюнг-хана Гюртем Цецен-хана, что после пяти лет счастливой супружеской жизни случится беда, свершится; 2) напавший на ханство Узюнга Свирепый Шара Мангас убивает родителей, в живых остается только чудеснорожденный младенец, спрятанный в пещере; 3) осиротевшего младенца и его жеребенка находит Шигширги и забирает домой, нарекает сироту именем; 4) благопожелание-йорял, произнесенное во время именнаяречения чудеснорожденного героя, явилось магическим благословением и предсказанием его будущего героического пути.

Мотив чудесного рождения в рассмотренных ойратских песнях обнаруживает архаичные элементы: появление ребенка из материнской утробы в околоплодном пузыре; способность ребенка говорить в утробе матери; багши-предсказатель предрекает младенцу великое будущее и произносит магическое благопожелание; рождение ребенка в «рубашке» как предзнаменование его героического будущего обусловило его изолированность; взаимосвязь чудеснорожденного героя с космическим верхом; быстрый рост; наречение героя богатырским именем; обладание физической силой и магической неуязвимостью.

Таким образом, чудеснорожденный герой архаического эпоса, являющийся хранителем очага и защитником рода-племени, хозяином несмет-

ных стад и обширных кочевий своего отца, трансформируется в центральный образ героического эпоса «Джангар», властелина бумбайской страны, утверждающего богатырское имя героическими подвигами.

ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
2. Жангар: в 3 т. Дунд улусийин ардын амн зокал урлиг судлх ниигмлин шинжангин уйгур эбээн засх оюни сала ниигмлигэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
3. Жангар туульсын шинэ эмхтгэл, орчуулга. Урумчи: Шинжааны их сургуулийн хэвлэл, 2005. 1262 х.
4. Жаңһр. Хальмг баатрлг дуулвр (25 бөлгин текст: 1–2 боть) = Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен) / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. Т. 1. 441 с.; Т. 2. 417 с.
5. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
6. Кыыс Дэбилйэ. Якутский героический эпос. Новосибирск: Сибирская издательская фирма «Наука», 1993. 330 с.
7. Якутский героический эпос. «Могучий Эр Соготох». Новосибирск: Сибирская издательская фирма «Наука», 1996. 440 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борджанова Т.Г. О жанровой специфике монголо-ойратского героического эпоса // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. С. 15–24.
2. Горяева Б.Б., Убушиева Д.В. Мотив рождения героя в сказочно-эпической традиции калмыков // Новый филологический вестник. 2022. № 1 (60). С. 385–399.
3. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.-Л.: Гослитиздат, 1962. 435 с.
4. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. 723 с.
5. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 156 с.
6. Кичиков А.Ш. О тууль-улигерном эпосе (к постановке вопроса) // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1978. С. 3–6.
7. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1992. 320 с.

8. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса сибирских народов (алтайцев, бурят, хакасов, шорцев, тувинцев, якутов): экспериментальное издание. Новосибирск: Издательство СО РАН, 2005. 1383 с.
9. Манджиева Б.Б. Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 416 с.
10. Манджиева Б.Б. Сюжетосложение эпической песни-поэмы «Жаңһр гидг нериг олсн бөлг» («Песнь о том, как было найдено имя Джангар») ойратского джангарчи Нарса // Монголоведение. 2023. Т. 15. № 3. С. 470–487.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2006. 407 с.
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. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в сказочном эпосе монгольских народов и в калмыцком эпосе «Джангар» // Эпическая поэзия монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1982. С. 43–49.
14. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М.: Индрик, 2004. С. 236–247.
15. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 590 с.
16. Неклюдов С.Ю. Сумеру // Мифология. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 516.
17. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: Джангар, 2004. 183 с.
18. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.
19. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Мотив чудесного рождения. М.: Наука, 1976. 325 с.
20. Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо. М.: АН СССР, 1962. 256 с.
21. Селеева Ц.Б. Функционально-семантические особенности типических мотивов в сюжете синьцзян-ойратской версии «Джангара» // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 53–64.
22. Селеева Ц.Б. Средства создания эпического образа синьцзян-ойратской версии «Джангара» // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 5. С. 1465–1475.
23. Тудэв Л. Национальное и интернациональное в монгольской литературе. М.: Наука, 1982. 253 с.
24. Убушиева Д.В. Элементы архаики в эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 73–81.
25. Убушиева Д.В. Мотив одиночества в ранних убуклах эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им М.К. Аммосова: Серия Эпосоведение. 2020. № 3 (19). С. 55–62.
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.

27. Чаптыкова Ю.И. Мотив чудесного рождения героя в хакасском героическом эпосе // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова: Серия Эпосоведение. 2020. № 2 (18). С. 64–73.

28. Heissig W. Die mongolischen Heldenepen – Struktur und Motive. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1979. 38 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chaptykova Yu.I. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v khakasskom geroicheskom epose [The Motif of the Miraculous Birth of a Hero in the Khakass Heroic Epic]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova: Seriya Eposovedeniye*, 2020, no. 2 (18), pp. 64–73. (In Russian).

2. Goryayeva B.B., Ubushiyeva D.V. Motiv rozhdeniya geroya v skazochno-epicheskoy traditsii kalmykov [The Motif for the Birth of a Hero in the Fairy-tale Epic Tradition of the Kalmyks]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2022, no. 1 (60), pp. 385–399. (In Russian).

3. Mandzhiyeva B.B. Syuzhetoslozheniye epicheskoy pesni-poemy “Жаңһr gidh nerig olsn bolg” (“Pesn’ o tom, kak bylo naydeno imya Dzhangar”) oyratskogo dzhangarchi Narsa [The Plot of the Epic Song-poem “Zhangr gidh nerig olsn bolg” (“Song of How the Name Dzhangar Was Found”) by the Oirat Dzhangarchi Nars]. *Mongolovedeniye*, 2023, vol. 15, no. 3, pp. 470–487. (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 filologicheskii vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 53–64. (In Russian).

5. Seleyeva Ts.B. Sredstva sozdaniya epicheskogo obraza sin'tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [Means of Creating the Epic Image of the Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1465–1475. (In Russian).

6. Ubushiyeva D.V. Elementy arkhaiki v epose “Dzhangar” [Archaic Elements in the Epic “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 73–81. (In Russian).

7. Ubushiyeva D.V. Motiv odinochestva v rannikh tsiklakh eposa “Dzhangar” [The Motif of Loneliness in the Early Cycles of the Epic “Dzhangar”]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im M.K. Ammosova: Seriya Eposovedeniye*, 2020, no. 3 (19), pp. 55–62. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. 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, Kalmyk book Publ., 1978, pp. 15–24. (In Russian).

9. Kichikov A.Sh. O tuul'-uligernom epose (k postanovke voprosa) [On the Tuuliger Epic (Towards the Question)]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti “Dzhangara”* [The Typological and Artistic Features of the “Dzhangar” Epic]. Elista, Kalmyk book Publ., 1978, pp. 3–6. (In Russian).

10. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v tyurko-mongol'skom geroicheskom i skazochnom epose [The Motif of the Hero's Miraculous Birth in the Turco-Mongolian Heroic and Magic Epic]. *Tipologicheskkiye i khudozhestvennyye osobennosti "Dzhangara"* [The Typological and Artistic Features of the "Dzhangar" Epic]. Elista, Kalmyk book Publ., 1978, pp. 51–62. (In Russian).

11. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v skazochnom epose mongol'skikh narodov i v kalmytskom epose "Dzhangar" [The 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 Mongol Peoples]. Elista, Kalmyk book Publ., 1982, pp. 43–49. (In Russian).

12. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motif and Text]. *Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80th Anniversary of the Birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 236–247. (In Russian).

13. Neklyudov S.Yu. Sumeru [Sumeru]. *Mifologiya. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Mythology. Large Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Great Russian Encyclopedia Publ., 1998, p. 516. (In Russian).

(Monographs)

14. Heissig W. *Die mongolischen Heldenepen – Struktur und Motive*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1979. 38 p. (In German).

15. 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 Caucasus Research Center of Higher Education Publ., 2006. 256 p. (In Russian).

16. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar": A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

17. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar" (Voprosy istoricheskoy poetiki)* [Study of the Heroic Epic "Dzhangar" (Questions of Historical Poetics)]. Elista, Kalmyk book Publ., 1976. 156 p. (In Russian).

18. Kuz'mina E.N. *Ukazatel' tipicheskikh mest geroicheskogo eposa sibirskikh narodov (altaytsev, buryat, khakasov, shortsev, tuvintsev, yakutov): eksperimental'noye izdaniye* [Index of Typical Places of the Heroic Epic of the Siberian Peoples (Altaians, Buryats, Khakassians, Shors, Tuvinians, Yakuts): Experimental Edition]. Novosibirsk, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005. 1383 p. (In Russian).

19. Mandzhiyeva B.B. *Tekstologiya i poetika Maloderbetovskogo tsikla eposa "Dzhangar" v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Textology and Poetics of Maloderbetov's Cycle of the Epic "Dzhangar" in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. 416 p. (In Russian).

20. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2006. 407 p. (In Russian).

21. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

22. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose "Dzhangar" i ego versiyakh* [Plot and Style Traditions in the Epic "Dzhangar" and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

23. 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).

24. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'. Motiv chudesnogo rozhdeniya*. [Folklore and Reality. The Motif of a Miraculous Birth]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 325 p. (In Russian).

25. Pukhov I.V. *Yakutskiy geroicheskiy epos olonkho* [Yakut Heroic Epic Olonkho]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1962. 256 p. (In Russian).

26. Tudev L. *Natsional'noye i internatsional'noye v mongol'skoy literature* [National and International in Mongolian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 253 p. (In Russian).

27. Zhirmunskiy V.M. *Narodnyy geroicheskiy epos. Sravnitel'no-istoricheskiye ocherki* [Folk Heroic Epic. Comparative Historical Essays]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962. 435 p. (In Russian).

28. Zhirmunskiy V.M. *Tyurkskiy geroicheskiy epos* [Turkic Heroic Epic]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 723 p. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна,

Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Доктор 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.

Email: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

Bayrta B. Mandzhieva,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor 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.

Email: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

С.А. Васильев, Ю.В. Кузуб (Москва)

ДВА ПОЛЮСА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

**Рецензия на книгу: Степанова М.А. Есенин vs Маяковский:
Поэтическая дуэль. М.: Центр книги Рудомино: Бослен, 2022. 208 с.**

Аннотация

В начале 2022 г., в канун юбилейного для В.В. Маяковского 2023 г., из печати вышла книга кандидата филологических наук старшего научного сотрудника московского Дома-музея Марины Цветаевой М.А. Степановой «Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль». Издание уже привлекло внимание профессионального сообщества. Прошло две удачных его презентации, дважды (включением в рейтинг и короткой рецензией) на него откликнулась «Литературная газета». Книга заслуживает более пристального внимания. Заявленная тема имеет значительную историю изучения и высокую степень актуальности. Современные биографии поэтов 1920-х гг. не обходятся без экскурса в личные и творческие отношения Есенина и Маяковского, как это имеет место в недавней книге Захара Прилепина «Есенин. Обещая встречу впереди». Новизна работы Степановой заключается в том, что ей впервые удалось на практически полном биографическом и репрезентативном литературном материале системно сопоставить двух крупнейших русских поэтов 1920-х гг. – С.А. Есенина и В.В. Маяковского. Книга состоит из восьми глав, каждая из которых посвящена одной из граней их соперничества или, наоборот, близости или общности: воплощению поэтами тем любви, города и деревни, художника и власти, Родины и зарубежья, творчества, животного мира, смерти, а также посмертной судьбы. Книга имеет четкую структуру, облегчающую восприятие богатого материала для массового читателя, прекрасно иллюстрирована, имеет привлекательное оформление и, несомненно, будет интересна и полезна и любителям русской словесности, и специалистам.

Ключевые слова

С.А. Есенин; В.В. Маяковский; поэтическая дуэль; русская поэзия.

S.A. Vasilyev, Yu.V. Kuzub (Moscow)

TWO POLES OF RUSSIAN POETRY.

**Book Review: Stepanova M.A. Yesenin vs Mayakovsky: Poetic Duel.
Moscow, Tsentr knigi Rudomino: Boslen Publ., 2022. 208 p.**

Abstract

At the beginning of 2022, on the eve of the anniversary for V.V. Mayakovsky in 2023, the book by a candidate of philological sciences, a senior researcher at the Moscow House Museum Marina Tsvetaeva M.A. Stepanova “Yesenin vs Mayakovsky: Poetic Duel” was published. The publication has already attracted the attention of the professional community. There were two successful presentations of it, and Literaturnaya Gazeta responded to it twice (by inclusion in the rating and a short review). The book deserves closer attention. The stated topic has a significant history of study and a high degree of relevance. Modern biographies of poets of the 1920s cannot do without an excursion into the personal and creative relationships of Yesenin and Mayakovsky, as is the case in Zakhar Prilepin’s recent book “Yesenin. Promising a meeting ahead”. The novelty of Stepanova’s work lies in the fact that for the first time she managed, using almost complete biographical and representative literary material, to systematically compare the two largest Russian poets of the 1920s – S.A. Yesenin and V.V. Mayakovsky. The book consists of eight chapters, each chapter is devoted to one of the facets of their rivalry or, conversely, closeness or community: the poets’ embodiment of the themes of love, city and countryside, artist and power, Motherland and abroad, creativity, animal world, death, as well as posthumous fate. The book has a clear structure that makes it easier for the general reader to perceive the rich material, is beautifully illustrated, has an attractive design and will undoubtedly be interesting and useful to both lovers of Russian literature and specialists.

Key words

S.A. Yesenin; V.V. Mayakovsky; poetic duel; Russian poetry; two poles.

Книга М.А. Степановой вышла в канун 130-летнего юбилея В.В. Маяковского и уже была замечена в профессиональном сообществе. 1 марта 2022 г. в Доме-музее Марины Цветаевой [Презентация книги... 2022], где автор служит старшим научным сотрудником, и 25 марта того же года в торговом доме «Библио-Глобус» [Презентация и спектакль... 2022] прошли ее содержательные и яркие презентации.

«Литературная газета» в 2022 г. дважды откликнулась на выход книги: в ЛГ-рейтинге от 2 марта издание заняло 3-е место [Литературная газета 2022, 1], в номере от 18 мая была напечатана краткая рецензия Софии Шпитонковой «Поединок без проигравших» [Шпитонкова 2022].

Рецензент справедливо отметила самое важное: в работе М.А. Степановой Есенин и Маяковский объединены «тем, на что они положили жизнь, – служением искусству, которое для них обоих было неразрывно

связано с культурой и судьбой своей страны», оба «стали признанными классиками, интерес к которым не угасает и по сей день» [Шпитонкова 2022]. Наряду с содержательной насыщенностью книги, множеством привидимых воспоминаний современников, как хорошо, так и мало известных, С. Шпитонкова верно подметила и значимость собственных литературоведческих наблюдений автора, ее мысли о творческом диалоге, который вели поэты, внешне воспринимаемые как соперники: «в этом ключе, например, рассматривается поэма Есенина “Сорокоуст”, в которой Степанова обнаруживает отсылку к стихотворению Маяковского “От усталости”» [Шпитонкова 2022].

Сказанное – верно. Вместе с тем книга М.А. Степановой «Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль» [Степанова 2022] заслуживает более пристального внимания. Поставленная задача – системное сопоставление двух великих поэтов-современников не только в плане их самопрезентации (модного сегодня словечка), но и этапов творческой эволюции, воплощения ключевых тем (общих или контрастных, но тоже связанных), участие в литературных группах (и близких, и антагонистичных одновременно) – имеет давнюю научную историю и отличается актуальностью и даже злободневностью.

Список использованной литературы – внушительный и позволяет говорить об очень основательной работе автора над решением поставленной задачи. Он включает академические Полные собрания сочинений С.А. Есенина (в 7 т.) и В.В. Маяковского (в 13 т.), «Летопись жизни и творчества С.А. Есенина (в 5 т.) и 5-е издание труда В.А. Катаняна «Маяковский. Хроника жизни и деятельности», многочисленные воспоминания современников: Н.Н. Асеева, А.А. Ахматовой, Л.Ю. Брик, Д.Д. Бурлюка, Р. Ивнева, В.В. Каменского, Б.К. Лившица, А.Б. Мариенгофа, Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, В.Г. Шершеневича – и многих других. Учены труды ведущих есениноведов: О.Е. Вороновой, Л.Ф. Карохина, Т.К. Савченко, М.В. Скороходова, Н.М. Солнцевой, Н.И. Шубниковой-Гусевой. Маяковедение представлено работами Г.А. Антиповой, В.Н. Дядичева, А.А. Михайлова, Н.И. Харджиева и В.В. Тренина, Б. Янгфельдта и других. Используются как издания, современные Есенину и Маяковскому, так и новейшие книги, вплоть до начала 2020-х гг.

М.А. Степанова хорошо знает историю вопроса: научную литературу по сопоставлению жизни и творчества выбранных для анализа писателей, в частности работы В.О. Перцова [Перцов 1964], В.Ф. Земскова [Земсков 1964; Земсков 1967], подобравшего важный биографический и литературоведческий материал по данной теме, сделавшего обзор специальной литературы. Исследователь писал о возникшем своеобразном каноне, предполагавшем «обязательное противопоставление Есенина Маяковскому. Эту традицию частично обусловило своеобразие их поэтических голосов, форма произведений, характер высказываний поэтов друг о друге...» [Земсков 1967, 139]. В этом аспекте книга Степановой, названная «Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль», учитывает читательские ожидания и вопросы, по-хорошему вписывается в этот канон, отражающий устойчивые,

привычные, но, конечно, не во всем адекватные и глубокие представления об этих писателях.

Земсков шел дальше. Он указывал на «неподдельный взаимный интерес Маяковского и Есенина, иногда пристрастный, но всегда искренний», что «заставляет задуматься над тем общим, что было в их творчестве <...> Не только в произведениях, но и в истории личных взаимоотношений поэтов можно усмотреть отражение определенных черт времени» [Земсков 1967, 139].

М.А. Степанова, пользуясь арсеналом, доступным современному ученому, разбивая устаревшие шаблоны, также ведет своего читателя от внешней канвы взаимоотношений поэтов, цепляя многих словом «дуэль», вглубь, что является несомненным достоинством ее книги. Автор предлагает не только описание литературных баталий, что, без сомнения, в случае выбранных поэтов любопытно и поучительно, но нечто большее: «проследить жизненный и творческий путь Есенина и Маяковского, учитывая их биографические, творческие взаимосвязи, исторический и культурный контекст эпохи Серебряного века» [Степанова 2022, 11]. Читатель вместе с автором может поразмышлять над интересными вопросами: «...как же было на самом деле? Действительно ли Есенин и Маяковский были непримиримыми врагами или их творчество было двумя полюсами русской поэзии, органично дополняющими друг друга?» [Степанова 2022, 11].

Тема «Есенин и Маяковский», действительно, актуальна, без ее освещения не обходятся современные биографии поэтов 1920-х гг. В недавней замечательной книге Захара Прилепина «Есенин. Обещая встречу впереди» ей уделено особое внимание. Современный писатель так объясняет полемический настрой своего героя: «...ругал он чаще всего Блока, Клюева, *Маяковского*, Мандельштама и братьев-имажинистов, в первую очередь Мариенгофа и Шершеневича. <...> это и есть поэтическая иерархия Есенина: он и важные ему современники» [Прилепин 2021, 317] (Выделено нами. – С.В., Ю.К.).

Далее Прилепин подробно раскрывает основу и некоторые детали соперничества поэтов: «Соревнование их основывалось на вождистских задатках обоих: Маяковский вел за собой футуристов и затем созданный им Левый фронт <...> Есенин – имажинистов...» [Прилепин 2021, 577]. Материал для сопоставления – констатирует Прилепин – значительный, хотя и не лежащий на поверхности: «...как ни удивительно, скрытые переклички в поведении Маяковского и Есенина обнаруживаются постоянно: и в жизни, и в литературе» [Прилепин 2021, 578], «...в психологическом смысле они безусловно и несколько даже пародийно отражались друг в друге» [Прилепин 2021, 580]. Интересен вывод, который делает писатель, сопоставляя обоих авторов: «...некоторая разница между ними была в том, что Маяковский по-прежнему желал стать главным поэтом масс и площадей <...> А Есенин хотел всенародной любви и растворения в русской песне <...> В конечном итоге оба получили, что хотели, но в полной мере – только посмертно» [Прилепин 2021, 581].

Захар Прилепин написал биографию именно Есенина, и Маяковский в этом контексте был лишь одной, хотя и очень значимой для создания культурного контекста, фигурой, очень примечательное и точное по характеристикам сопоставление этих поэтов – важная, но все же по объективным причинам одна из промежуточных задач книги.

Специально тему «Есенин и Маяковский» с практически полным учетом соответствующих фактов и параллелей, в первую очередь биографического и – обзорно – литературоведческого характера, осветила в своей книге и тщательно откомментировала М.А. Степанова, в этом состоит новизна ее работы.

Книга состоит из 9 глав, каждая из которых отражает не только тот или иной этап их «поэтической дуэли», но содержит сопоставление концептуального характера: анализ воплощения поэтами тем любви, города и деревни, поэта и власти, Родины и зарубежья, творчества, животного мира, смерти, а также посмертной судьбы. Название каждой из глав содержит характерную цитату, предваряющую основную формулировку и позволяющую читателю вспомнить хрестоматийные слова классиков, по-новому их прочесть, настроиться на серьезный и содержательный разговор о вечном: «Я люблю этот город вязевый...», «Навек любовью ранен...», «Да здравствует революция...», «Александр Сергеевич, разрешите представиться...», «Мы теперь уходим понемногу...» и другие.

Начиная разговор о героях своей книги, М.А. Степанова отталкивается от известной, но от этой известности не менее справедливой мысли о важности первых детских впечатлений и семьи для понимания личности: «Нередко самые первые детские впечатления остаются с человеком на всю жизнь, а ближайшее окружение и среда формируют характер, вкус, привычки» [Степанова 2022, 18].

И уже здесь, в самом начале книги, ее автору удалось найти нетривиальную линию, связывающую Есенина и Маяковского, аспект, о котором в отношении второго писалось явно недостаточно или неверно – влияние еще с детского возраста религиозной традиции. Если в связи с Есениным вполне привычным и от этого не менее обоснованным является указание на его «прекрасное знание православной культуры и богослужебной литературы», на то, что «нельзя отрицать присутствия религиозной, православной культуры в творчестве Есенина, и не только в ранний период, но и в поздний...» [Степанова 2022, 19], то в связи с Маяковским бережно подобранный и уместно поданный материал подобного рода не может не привлечь особого внимания.

Обращаясь к семейной переписке Маяковских, Степанова делает интересный вывод о том, что для них, «семьи, достаточно традиционной <...> жизнь религиозная, церковная являлась частью повседневности...» [Степанова 2022, 19]. Отсюда становится понятным, даже имея в виду то, что «Маяковский был крайне равнодушно и даже враждебно настроен к урокам Закона Божьего в Кутаисской гимназии» [Степанова 2022, 20], почему эта «враждебность не помешала Маяковскому прекрасно освоить Библию – Ветхий и Новый Завет. Множество произведений раннего

Маяковского обнаруживают его отличную осведомленность в древнем тексте...» [Степанова 2022, 20].

Те стороны творчества поэта, которые обычно трактуются как богоборчество, что вряд ли корректно, в работе Степановой находит свое весьма убедительное объяснение: «Читая стихи раннего Маяковского, можно сделать вывод, что у него было удивительное отношение к Богу – отношение “свойское”, возможное только для человека с особенной душой – душой взрослого ребенка» [Степанова 2022, 20].

Богатый фактический материал книги организован логично, подан доступно. Как правило, каждая глава состоит из относительно самостоятельных небольших очерков, которые вместе с тем успешно решают более крупные задачи. Так, 1-я глава «Покорение Москвы» разбита на две части – о Маяковском и Есенине соответственно, имеющих «московский период» своей ранней (и не только ранней) биографии. Поэты тогда еще не были знакомы, но их сопоставление в книге уже начато. Уместной и полезной для организации читательского восприятия является завершающая 1-ю главу отсылка к главе 3-й, описывающей их петербургско-петроградский период, когда личное знакомство уже состоялось и общение началось.

Обращает на себя внимание не только тщательность в отборе и расположении биографических фактов, фрагментов художественных произведений, мемуаров, но и их подача, созданный контекст, комментарии. Все это М.А. Степанова сделала на самом высоком уровне, с огромным тактом и даже, нет сомнений, любовью к великим русским поэтам и отечественной культуре, что имеет большое значение и в плане формирования широкого читателя, несомненно, повышая его культурный уровень, не только информированность в разбираемых вопросах.

В полной мере эти качества автора книги проявились в трактовке такой сложной темы, как любовная, в главе «Как любили два хулигана». Кратко поданные фактические сведения – имена и даты – очень уместно сопровождаются анализом художественных произведений с цитированием лучших строк – фрагментов «Москвы кабацкой» С.А. Есенина, его стихотворений и поэмы «Облако в штанах» В.В. Маяковского. Автор находит небанальные ракурсы рассмотрения известных текстов. В частности, «Облако в штанах» предлагается сопоставить с «Мартиним Иденом» Джека Лондона, упомянутым самим Маяковским, а также с характерным эпизодом из романа Стендаля «Красное и черное».

М.А. Степанова, акцентируя внимание именно на стихах, как бы следует установке Маяковского, данной им в статье «Я сам»: «Я – поэт. Этим и интересен» [Маяковский 1955, 10]. Обращение к теме любви в ее книге отличается не только тактом, но и целомудрием, при этом драматические или даже трагические перипетии любовных отношений, их влияние на судьбу поэтов прослежены четко. Так в завершении очерка о любви и любовной лирике Есенина сказано: «...его поздние стихи отражают потерю веры лирического героя обрести свой идеал – гармония в любви и обретение возлюбленной на земле невозможны» [Степанова 2022, 45]. Верный и сопоставимый со сказанным о Есенине вывод сделан и о роли любовных

отношений в судьбе Маяковского: «Неудачные попытки создания семьи были, возможно, одной из причин трагической гибели поэта» [Степанова 2022, 53].

Поэтические дуэли – тема книги в узком смысле – тоже, конечно, нашли свое место в издании, прежде всего в главе «Имажинизм против футуризма». С опорой на воспоминания М.Д. Ройзмана и Г.А. Бениславской воссоздана картина творческого вечера «Суд имажинистов над литературой», прошедшего 17 ноября 1920 г. в Большом зале Политехнического музея, где неожиданно, вопреки программе и со свойственной ему резкостью как противник имажинистов выступил В.В. Маяковский, фактически защищавший от нападок представителей новой школы не что-нибудь, а всю русскую поэзию, которую те, впрочем, подобно ранним футуристам, эпатажно ниспровергали.

Замечательный и не часто встречающийся в работах о поэтах эпизод их встречи и творческого состязания (Маяковский читал «150000000», а Есенин – «Пугачева») в 1923 г. в Москве в Высшем литературно-художественном институте, да еще в присутствии П.Н. Сакулина, одного из крупнейших филологов начала XX в., в недалеком будущем – академика, очень эмоционально, до слез, воспринявшего чтение стихов, рассказан на основе воспоминаний литературоведа Д.С. Бабкина, в будущем – сотрудника Пушкинского Дома АН СССР, специалиста по русской литературе XVIII в. Оба читавшиеся произведения, что характерно, по наблюдению слушателей, имели сходные стилевые черты.

Несмотря на внешнюю враждебность, череду скандалов, как справедливо отмечает М.А. Степанова, «произведения Есенина Маяковский прекрасно знал, взаимно стихи Маяковского отлично знал и Есенин, и иногда, соперничая, они хотели перещеголять друг друга, используя поэтические открытия друг друга, развивая их или наполняя новым содержанием, используя в новом контексте» [Степанова 2022, 130]. То же было характерно не только для творчества: «Взаимный интерес поэтов друг к другу отражался и на их личной жизни, в мелочах повседневности. В один из первых совместных вечеров с Галиной Бениславской после недавнего личного знакомства Есенин говорил с ней о Маяковском» [Степанова 2022, 133].

В заключение книги ее автор обращается к посмертной судьбе обоих поэтов, перебрасывает мостик к сегодняшнему дню. И еще недавно «насаждаемый» в учебных заведениях Маяковский (что, добавим, имело и свои положительные стороны, ведь никто не запрещал читать и раннего Маяковского, и вышедшее двухсоттысячным тиражом его Полное собрание сочинений), и Есенин, который «среди современного массового читателя любим и популярен, но, к сожалению, мало и неглубоко понят» [Степанова 2022, 201], несомненно, требуют большего внимания и более основательного отношения и любителей отечественной словесности, и учителей, и обучающихся, а также специалистов. Этим благим целям, несомненно, хорошую службу сослужит рецензируемая книга.

Нельзя положительно не отметить удачность оформления издания, его богатый и интересный иллюстративный ряд, подобранный

и аннотированный А. Россомахиным. Читатель может увидеть воспроизведение обложек прижизненных изданий книг поэтов, афиш их выступлений, многочисленных фотографий, карикатур, шаржей, скульптурных портретов, почтовых марок. Все это интересно и современно выстроено и, без сомнения, помогает лучше погрузиться в культурную эпоху.

Единичные опечатки: Ф. Стендаль [Степанова 2022, 51], Янгфельдт [Степанова 2022, 204]) – ни в коей мере не портят впечатление от издания.

Итак, книга М.А. Степановой «Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль», вышедшая в издательстве «Бослен» в 2022 г., впервые в литературоведении представляет системно осмысленный и практически полный по охвату материала анализ темы «Есенин и Маяковский». Акцент сделан на биографических связях и параллелях, стержнем изложения стал многогранный образ их противостояния – «поэтической дуэли», однако и творческим сопоставлениям, в том числе и новым, уделено постоянное и значительное внимание. Достоинство книги, прекрасно и функционально удачно оформленной, состоит также и в том, что она может быть полезна и специалистам по серебряному веку русской литературы, и школьникам, и студентам, и широкому кругу любителей русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Земсков В.Ф. Встречи Маяковского и Есенина // Маяковский и советская литература. М.: Наука, 1964. С. 351–371.
2. Земсков В.Ф. Есенин и Маяковский (К истории взаимоотношений) // Есенин и русская поэзия / отв. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука, 1967. С. 137–170.
3. Литературная газета. 2022. № 9 (6823). С. 1.
4. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 464 с.
5. Перцов В.О. Маяковский и Есенин // Маяковский и советская литература. М.: Наука, 1964. С. 49–77.
6. Презентация и спектакль «Есенин vs Маяковский». URL: <https://boslen.ru/blog/prezentatsiya-i-spektakl/> (дата обращения: 25.01.2024).
7. Презентация книги «Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль». URL: <https://dommuseum.ru/kalendar-sobyitij/2022/mart/prezentacziya-knigi-%C2%ABesenin-vs-mayakovskij-poeticheskaya-duel> (дата обращения: 25.01.2024).
8. Прилепин З. Есенин. Обещая встречу впереди. М.: Молодая гвардия, 2021. 1027 с.
9. Степанова М.А. Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль. М.: Центр книги Рудомино: Бослен, 2022. 208 с.
10. Шпитонкова С. Поединок без проигравших // Литературная газета. 2022. № 20(6834). URL: <https://lgz.ru/article/poedinok-bez-proigravshikh/> (дата обращения: 25.01.2024).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. *Literaturnaya gazeta*, 2022, no. 9(6823), p. 1. (In Russian).
2. Shpitionkova S. Poyedinok bez proigravshikh [A Duel without Losers]. *Literaturnaya gazeta*, 2022, no. 20(6834). Available at: <https://lgz.ru/article/poedinok-bez-proigravshikh/> (accessed 25.01.2024). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Pertsov V.O. Mayakovskiy i Yesenin [Mayakovsky and Yesenin]. *Mayakovskiy i sovetskaya literatura* [Mayakovsky and Soviet Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 49–77. (In Russian).
4. Zemskov V.F. Vstrechi Mayakovskogo i Yesenina [Meetings of Mayakovsky and Yesenin]. *Mayakovskiy i sovetskaya literatura* [Mayakovsky and Soviet Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 351–371. (In Russian).
5. Zemskov V.F. Yesenin i Mayakovskiy (K istorii vzaimootnosheniy) [Mayakovsky and Yesenin (towards the History of Relations)]. Bazanov V.G. (ed.). *Yesenin i russkaya poeziya* [Yesenin and Russian Poetry]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 137–170. (In Russian).

(Monographs)

6. Prilepin Z. *Yesenin. Obeshchaya vstrechu vpered* [Yesenin. Promising a Meeting Ahead]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2021. 1027 p. (In Russian).
7. Stepanova M.A. *Yesenin vs Mayakovskiy: Poeticheskaya duel'* [Yesenin vs Mayakovsky: A Poetic Duel]. Moscow, Tsentr knigi Rudomino: Boslen Publ., 2022. 208 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

8. *Prezentatsiya i spektakl' "Yesenin vs Mayakovskiy"* [Presentation and Performance "Yesenin vs Mayakovsky"]. Available at: <https://boslen.ru/blog/prezentatsiya-i-spektakl/> (accessed 25.01.2024). (In Russian).
9. *Prezentatsiya knigi "Yesenin vs Mayakovskiy: Poeticheskaya duel'"* [Presentation of the Book "Yesenin vs Mayakovsky: A Poetic Duel"]. Available at: <https://dommuseum.ru/kalendar-sobyitij/2022/mart/prezentatsiya-knigi-%C2%ABesenin-vs-mayakovskij-poeticheskaya-duel> (accessed 25.01.2024). (In Russian).

Васильев Сергей Анатольевич,

Московский городской педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор департамента филологии Института гуманитарных наук. Научные интересы: творчество Г.Р. Державина, В. Хлебникова.

E-mail: VasilevSA@mgpu.ru

ORCID ID: 0000-0002-6985-5002

Кузуб Юлия Вячеславовна,

Московский городской педагогический университет.

Аспирантка департамента филологии Института гуманитарных наук.

Научные интересы: Творчество В.В. Маяковского.

E-mail: bakhmetevayv@mgpu.ru

ORCID ID: 0009-0003-5763-8822

Sergey A. Vasilyev,

Moscow City University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Philology, Institute of Humanities. Research interests: Derzhavin's and Khlebnikov's works.

E-mail: VasilevSA@mgpu.ru

ORCID ID: 0000-0002-6985-5002

Yulia V. Kuzub,

Moscow City University.

Postgraduate Student of the Department of Philology, Institute of Humanities. Research interests: Mayakovsky's works.

E-mail: BakhmetevaYV@mgpu.ru

ORCID ID: 0009-0003-5763-8822

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка *В.Н. Хомеев*
Подписано в печать 01.07.2024
Формат 60x90/16
Гарнитура Petersburg
Печать офсетная
Усл. печ. л. 10
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail: nivestnik@yandex.ru