

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 3 (70) 2024

Москва 2024

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

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3(70) ' 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

№ 3 (70) ' 2024

Moscow

2024

Новый филологический вестник
№ 3 (70) ' 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 филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкин-ский 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, ведущий 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 нефилологии 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 Цичао</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
№ 3 (70) ' 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 Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

Zubarev Vera

Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

*Zuseva-Özkan
Veronika B.*

Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

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

В.И. Тюпа (Москва)	
ТВОРЧЕСТВО КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ.....	22
С.А. Дубровская, О.О. Осовский (Саранск)	
О МАРГИНАЛИЯХ М.М. БАХТИНА НА СТРАНИЦАХ «ПОЭТИКИ СЮЖЕТА И ЖАНРА» О.М. ФРЕЙДЕНБЕРГ. ЧАСТЬ 1.....	34
Д.И. Пешков (Москва)	
КОНЦЕПЦИЯ БАРОЧНОГО ЭТОСА БОЛИВАРА ЭЧЕВЕРРИИ.....	46
Яньцзо Чжан (Пекин, КНР), Мэйянь Е (Чэндэ, КНР)	
ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ СЕМИОТИКИ В КИТАЕ.....	58

НАРРАТОЛОГИЯ

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)	
К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ИСТОЧНИКАХ СОВРЕМЕННОГО ПОСТУМ- НАРРАТИВА: ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР И ДИАЛОГ МЕРТВЕЦОВ У ЛУКИАНА САМОСАТСКОГО.....	69

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ
НАРОДОВ РОССИИ

Б.В. Поженин (Москва)	
ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК В РОССИИ: К ИСТОРИИ ОБЪЕДИНЕНИЯ ПРИ СУХОПУТНОМ ШЛЯХЕТНОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ (1730–1750 ГГ.).....	88
В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)	
ЦЕННОСТНАЯ КАРТИНА МИРА А.С. ПУШКИНА В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ МАНИПУЛЯТИВНОМУ ВОЗДЕЙСТВИЮ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ.....	99
И.А. Андреев (Ярославль)	
ПРОБЛЕМА СЛЕДОВАНИЯ СУДЬБЕ В «ПЕСНИ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» А.С. ПУШКИНА.....	110

Н.В. Рябчинский (Москва)

ФИЛОСОФСКАЯ ИДЕЯ «ДВОЙНИКА»: В ЧЕМ СМЫСЛ ДВОЙНИЧЕСТВА Г-НА ГОЛЯДКИНА?..... 121

Г.С. Прохоров (Коломна)

О ХАРАКТЕРАХ ДОСТОЕВСКОГО: ПЕРСОНАЖИ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ..... 133

А.И. Кулакова (Калининград)

ИДЕЯ ДОМА В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ РУССКОГО РЕВОЛЮЦИОНЕРА В РАССКАЗЕ В.Г. КОРОЛЕНКО «ЧУДНАЯ»..... 143

Ж.А. Вартазарова (Москва)

ФУНКЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ВЕНКЕ СОНЕТОВ «ЗОЛОТОЙ ОБРУЧ» К. БАЛЬМОНТА..... 153

Т.М. Двинятина (Санкт-Петербург – Москва)

ВОПРОСЫ ДАТИРОВОК СТИХОТВОРЕНИЙ И.А. БУНИНА В НАУЧНОМ СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ..... 170

И.П. Сапунова (Москва)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕМАТИКА ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ..... 180

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)

ЛЕТОПИСЬ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: ТРАНСФОРМАЦИИ ДНЕВНИКОВОГО ЖАНРА В ЭМИГРАНТСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ)..... 192

А.В. Швец (Москва)

СУПРУГИ БУНИНЫ ЧИТАЮТ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА В 1940-Е ГГ.: ФУНКЦИИ РЕЦЕПТИВНОГО ОПЫТА (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВ И.А. БУНИНА И В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ ЗА 1941 Г.)..... 203

О.А. Богданова (Москва)

«КРИПТОУСАДЕБНАЯ МИФОЛОГИЯ» В ПОВЕСТИ А.П. ГАЙДАРА «НА ГРАФСКИХ РАЗВАЛИНАХ»..... 215

Т.А. Загидулина (Красноярск)

ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОВЕТСКОГО АВИАЦИОННОГО МИФА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ «ОТТЕПЕЛИ»..... 226

Ю.В. Доманский (Москва)

ДВА МОМЕНТА ИЗ ПРОЗЫ ЕЛЕНА ШВАРЦ: К ПРОБЛЕМЕ КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ
СМЫСЛОВ236

З.Г. Станкович (Казань)

САМОРЕФЛЕКСИЯ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА В ЛИРИКЕ ЕГОРА ЛЕТОВА.....247

О.Р. Темиршина (Москва)

ЛИМИНАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЕВА: СТРУКТУРА И
СЕМАНТИКА256

И.С. Леонов (Москва)

МОРБУАЛЬНЫЙ КОД В РАССКАЗАХ И.С. ШМЕЛЕВА И В.Н. ЛЯЛИНА.....269

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

И.И. Воронцова (Москва)

КОНФЛИКТЫ И ПАРАДОКСЫ ЗОЛОТОГО БЛЕСКА ЛИТЕРАТУРНЫХ
МЕТАФОР279

Г.П. Фирсова (Москва)

РАССКАЗЧИК И РЕДУПЛИКАЦИЯ В РОМАНЕ Л. АРАГОНА
«ГИБЕЛЬ ВСЕРЬЕЗ».....288

О.В. Белянская (Нижний Новгород)

КИНО И КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА
«В ДОРОГЕ»296

М.В. Цветкова, А.Н. Кульков (Нижний Новгород)

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ЗАГЛАВИЙ РОМАНОВ Т. ПРАТЧЕТТА
НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....305

А.Д. Шиганкова (Москва)

ОБРАЗ ЯНА ВЕРМЕРА В РОМАНАХ «ДЕВУШКА С ЖЕМЧУЖНОЙ СЕРЕЖКОЙ»
Т. ШЕВАЛЬЕ, «ДЕВУШКА В ГИАЦИНТОВО-СИНЕМ» С. ВРИЛАНД И
«ТЮЛЬПАННАЯ ЛИХОРАДКА» Д. МОГАК.....316

КОМПАРАТИВИСТИКА

Бо Чэнь (Москва), О.Е. Дятлова (Новосибирск)

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКОЙ ДРАМЫ ВАН ШИФУ В СОВЕТСКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ.....330

К.Р. Андрейчук (Москва)

А. СТРИНДБЕРГ И «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» В РОССИИ РУБЕЖА ВЕКОВ: О ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ «ФРЕКЕН ЖЮЛИ». СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ341

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

А.В. Марков, О.В. Федунина (Москва)

«Я, ТВОЙ “ТЫ”»: СТРАТЕГИИ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПЕРЕПИСКЕ З. ГИППИУС С В. ЗЛОБИНЫМ (1916–1919).....351

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 2.....363

М.Н. Лату (Пятигорск)

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ТЕМАТИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ЛЕКСИКИ ТИФЛОКОММЕНТАРИЕВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ЖИВОПИСИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ-ОПИСАНИЙ КАРТИН ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСА «ОПИШИ-МНЕ.РФ»).....373

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Д.Н. Музраева, Б.Л. Тушинов (Элиста)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕКСТОЛОГИИ ОЙРАТСКОГО И МОНГОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДОВ ТИБЕТСКОГО ПАМЯТНИКА «МАНИ-КАМБУМ» (К ПРОБЛЕМЕ ПОДГОТОВКИ ТЕКСТОВ ДЛЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КОРПУСА).....385

С.В. Мирзаева, А.О. Долеева (Элиста)

ОЙРАТСКИЙ ПЕРЕВОД «СУТРЫ О ВОСЬМИ СВЕТОНОСНЫХ НЕБА И ЗЕМЛИ»: ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ В РАМКАХ СОЗДАНИЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КОРПУСА ТЕКСТОВ395

Б.Б. Манджиева (Элиста)

ОБРАЗ БОГАТЫРСКОГО КОНЯ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ «ДЖАНГАРА».....409

В.В. Куканова (Элиста)	
РАДУГА В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ КАЛМЫЦКОГО НАРОДА.....	420
Р.М. Ханинова (Элиста)	
КИТАЙСКАЯ СКАЗКА В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭМЕ АНДРЕЯ ДЖИМБИЕВА «КОЛОКОЛ»: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ.....	434
Б.Б. Горяева (Элиста)	
МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП «ЧУДЕСНОЕ БЕГСТВО» (АТУ 313).....	447

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю.В. Доманский (Москва)	
ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ОСВЕЩЕНИИ. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА ЛИРИКИ: КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ / СОСТ. И РЕД. В.Я. МАЛКИНА. М.: ЭДИТУС, 2024. 216 С.	459
А.Е. Агратин (Москва)	
В ЗЕРКАЛЬНОМ ЛАБИРИНТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАРРАТИВА. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: МОЛНАР А. РЕЦЕПЦИЯ И АНАЛИЗ ТЕКСТА: ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ. М.: ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «АЗБУКОВНИК», 2023. 447 С.	465

THEORY OF LITERATURE

- V.I. Tyupa (Moscow)
 CREATIVITY AS A CULTURAL PHENOMENON..... 22
- S.A. Dubrovskaya, O.O. Osovsky (Saransk)
 ON M.M. BAKHTIN'S MARGINALIA IN THE PAGES OF O.M. FREIDENBERG'S
 "POETICS OF PLOT AND GENRE". PART 1..... 34
- D.I. Peshkov (Moscow)
 CONCEPT OF THE BAROQUE ETHOS OF BOLIVAR ECHEVERRIA..... 46
- Yanqiu Zhang (Beijing, PRC), Meiyang Ye (Chengde, PRC)
 RESEARCH ON RUSSIAN SEMIOTICS IN CHINA..... 58

NARRATOLOGY

- V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)
 ON THE QUESTION OF SOME SOURCES OF THE MODERN POSTHUMOUS
 NARRATIVE: JOURNEY TO THE AFTERWORLD AND DIALOGUE OF THE DEAD IN
 LUCIAN OF SAMOSATA..... 69

RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE OF
THE PEOPLES OF RUSSIA

- B.V. Pozhenin (Moscow)
 FIRST LITERARY CIRCLE IN RUSSIA: ON HISTORY OF THE SOCIETY IN THE FIRST
 CADET CORPS (1730–1750)..... 88
- V.I. Zabotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)
 ALEXANDER PUSHKIN'S WORLDVIEW IN THE CONTEXT OF AVERTING THE
 DANGERS OF CULTURAL MANIPULATION: A VALUE PERSPECTIVE..... 99
- I.A. Andreev (Yaroslavl)
 THE PROBLEM OF FOLLOWING FATE IN A.S. PUSHKIN'S "THE SONG OF PROPHEIC
 OLEG"..... 110
- N.V. Ryabchinskiy (Moscow)
 THE PHILOSOPHICAL IDEA OF "THE DOUBLE": WHAT IS THE MEANING OF
 MR. GOLYADKIN'S DUALITY?..... 121

G.S. Prokhorov (Kolomna)	
ON CHARACTERS OF DOSTOEVSKY: PROTAGONISTS IN THE POLYPHONIC NOVEL.....	133
A.I. Kulakova (Kaliningrad)	
THE IDEA OF HOME IN THE VALUES SYSTEM OF THE RUSSIAN REVOLUTIONARY IN THE STORY BY V.G. KOROLENKO "STRANGE FILLE".....	143
Zh.A. Vartazarova (Moscow)	
THE FUNCTIONS OF FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL IMAGES IN THE WREATH OF SONNETS "GOLDEN HOOP" BY K. BALMONT.....	153
T.M. Dvinyatina (St. Petersburg – Moscow)	
THE DATING OF IVAN BUNIN'S POEMS IN THE CRITICAL EDITION OF HIS WORKS.....	170
I.P. Sapunova (Moscow)	
LITERARY TOPICS OF DIARY ENTRIES BY V.N. MUROMTSEVA-BUNINA.....	180
E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)	
CHRONICLE OF RUSSIAN EMIGRATION: TRANSFORMATIONS OF THE DIARY GENRE IN EMIGRANT CULTURE (ON THE EXAMPLE OF THE LITERARY HERITAGE OF V.N. MUROMTSEVA-BUNINA).....	192
A.V. Shvets (Moscow)	
THE BUNINS READING GUSTAVE FLAUBERT IN 1940S: FUNCTIONS OF THE RECEPTIVE EXPERIENCE (BASED ON I.A. BUNIN'S AND V.N. MUROMTSEVA-BUNINA'S DIARIES CIRCA 1941).....	203
O.A. Bogdanova (Moscow)	
"CRYPTO-ESTATE MYTHOLOGY" IN THE STORY BY ARCADY P. GAIDAR "ON THE COUNT'S RUINS".....	215
T.A. Zagidulina (Krasnoyarsk)	
DECONSTRUCTION OF THE TRADITIONAL SOVIET AVIATION MYTH IN THE FICTION OF THE "THAW" (BASED ON THE STORY BY V.P. AKSENOV "THE STEEL BIRD").....	226
Yu.V. Domanski (Moscow)	
TWO MOMENTS FROM ELENA SHVARTZ'S PROSE: ON THE PROBLEM OF CONTEXTUAL MEANINGS.....	236

Z.G. Stankovich (Kazan)

SELF-REFLECTION OF THE CREATIVE PROCESS IN YEGOR LETOV'S LYRICS247

O.R. Temirshina (Moscow)

LIMINAL PLOT IN ALEXANDER BASHLACHEV'S LYRICS: STRUCTURE AND SEMANTICS.....256

I.S. Leonov (Moscow)

MORBUAL CODE IN THE STORIES OF I.S. SHMELEV AND V.N. LYALIN.....269

FOREIGN LITERATURES

I.I. Vorontsova (Moscow)

CONFLICTS AND PARADOXES OF THE GOLDEN GLEAM OF LITERARY METAPHORS.....279

G.P. Firsova (Moscow)

THE NARRATOR IN REDUPLICATION IN L. ARAGON'S NOVEL "LA MISE A MORT".....288

O.V. Belyanskaya (Nizhny Novgorod)

CINEMA AND CINEMATOGRAPHY IN J. KEROUAC'S NOVEL "ON THE ROAD"296

M.V. Tsvetkova, A.N. Kulkov (Nizhny Novgorod)

TO THE QUESTION OF TRANSLATING THE TITLES OF T. PRATCHETT'S NOVELS INTO RUSSIAN305

A.D. Shigankova (Moscow)

THE IMAGE OF JAN VERMEER IN NOVELS "GIRL WITH A PEARL EARRING" BY T. CHEVALIER, "GIRL IN HYACINTH BLUE" BY S. VREELAND AND "TULIP FEVER" BY D. MOGGACH.....316

COMPARATIVE STUDIES

Bo Chen (Moscow), O.E. Dyatlova (Novosibirsk)

INTERPRETATIVE PROBLEMS OF WANG SHIFU'S CHINESE DRAMA IN SOVIET TRANSLATIVE AND THEATRICAL PRACTICE.....330

K.R. Andreichuk (Moscow)

A. STRINDBERG AND THE "WOMEN'S QUESTION" IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY: ON VARIATIONS OF THE PLOT OF "FRÖKEN JULIE". ARTICLE ONE: INTRODUCTION.....341

SPEECH PRACTICES

A.V. Markov, O.V. Fedunina (Moscow)

"I, YOUR «YOU»": IDENTITY STRATEGIES IN ZINAIDA GIPPIUS'S CORRESPONDENCE WITH VLADIMIR ZLOBIN (1916–1919).....351

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 2.....363

M.N. Latu (Pyatigorsk)

COMPOSITIONAL FEATURES AND THEMATIC CLASSIFICATION OF VOCABULARY OF TYPHLOCOMMENTARIES TO PAINTINGS (BASED ON THE EXAMPLE OF PAINTINGS DESCRIPTIONS ON "ОПИШИ-МНЕ.РФ" INTERNET WEB-SITE).....373

PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

D.N. Muzraeva, B.L. Tushinov (Elista)

SOME QUESTIONS OF TEXTUAL CRITICISM OF THE OIRAT AND MONGOLIAN TRANSLATIONS OF THE TIBETAN MONUMENT "MANI-KAMBUM" (TO THE PROBLEM OF PREPARING TEXTS FOR A PARALLEL CORPUS).....385

S.V. Mirzaeva, A.O. Doleeva (Elista)

OIRAT TRANSLATION OF THE "SUTRA OF EIGHT LUMINOUS OF HEAVEN AND EARTH": TEXTUAL ANALYSIS WITHIN THE FRAMEWORK OF CREATING A PARALLEL TEXT CORPORA.....395

B.B. Mandzhieva (Elista)

THE IMAGE OF A BOGATYR HORSE IN THE XINJIANG-OYRAT EPIC TRADITION "JANGAR".....409

V.V. Kukanova (Elista)

RAINBOW IN KALMYK FOLKLORE REPRESENTATIONS.....420

R.M. Khaninova (Elista)

CHINESE TALE IN THE KALMYK POEM "BELL" BY ANDREY DZHIMBIEV: CREATIVE
STORY434

B.B. Goryaeva (Elista)

MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES OF THE PLOT TYPE
"MAGIC FLIGHT" (ATU 313).....447

SURVEYS AND REVIEWS

Yu.V. Domanski (Moscow)

LYRICAL SUBJECT IN THEORITICAL AND HISTORICAL-LITERARY COVERAGE.
BOOK REVIEW: MALKINA V.Ya. (COMP., ED.). SUBJECTIVE STRUCTURE OF LYRICS:
COLLECTIVE MONOGRAPH. MOSCOW, EDITUS PUBL., 2024. 216 P.....459

A.E. Agratin (Moscow)

IN THE MIRROR LABYRINTH OF LITERARY NARRATIVE. BOOK REVIEW:
MOLNAR A. RECEPTION AND ANALYSIS OF THE TEXT: SELECTED WORKS.
MOSCOW: AZBUKOVNIK PUBL., 2023. 447 P.....465

В.И. Тюна (Москва)

ТВОРЧЕСТВО КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье идет речь о сакральной природе творчества, которое на протяжении многих веков соотносилось с божественной инстанцией (в отличие от ремесленного мастерства, доступного человеку). Теоретическая категория творчества рассматривается в диахронии ее осмысления и культивирования. Ключевая роль в истории художественного творчества принадлежит философской эстетике (А. Баумгартен, И. Кант, Ф. Шеллинг и др.), совершившей открытие творческой природы «высокого» искусства. На фундаменте этого открытия в сфере художественного письма сформировалась так называемая «классическая художественность», категорически отделяемая от легковесной беллетристики и иллюстративно-образной публицистики. Исторический кризис культуuroобразующей (начиная с эпохи Гёте и романтиков) эгоцентрической ментальности на рубеже XIX и XX вв. проявляется, в частности, и как разочарование в творческой виртуальности вообразенных миров, как кризис эстетического творчества, вступающего в период девальвации и деградации. В статье указываются две ветви утраты творческого аспекта художественного письма: социалистический реализм и авангардизм, перерастающий в постмодернизм. Однако, если рассматривать творчество не как азартную игру в поисках удачи (бестселлера), но как одну из форм человеческого существования, одну из ноосфер личностной самореализации – наряду с трудом, познанием, нравственностью, – то следует признать, что творчество существовало в культуре задолго до его открытия эстетикой (в том числе дорефлективное творчество, продуктами которого явились первобытные мифы) и продолжает существовать в наше время, хотя и утратив корректное теоретическое осмысление.

Ключевые слова

Творчество; эстетика; беллетристика; классическая художественность; ментальный кризис; соцреализм; постмодернизм.

V.I. Tyupa (Moscow)

CREATIVITY AS A CULTURAL PHENOMENON

Abstract

The article deals with the sacral nature of creativity, which for many centuries has been correlated with the divine instance (in contrast to craftsmanship available to man). The theoretical category of creativity is considered in the diachrony of its comprehension and cultivation. The key role in the history of artistic creativity belongs to philosophical aesthetics (A. Baumgarten, I. Kant, F. Schelling, etc.), which made the discovery of the creative nature of 'high' art. On the basis of this discovery classical artistry was formed in the sphere of artistic writing, categorically separated from entertaining fiction and illustrative-imaginative journalism. The historical crisis of the culture-forming (since the era of Goethe and the Romantics) egocentric mentality at the turn of the 19th and 20th centuries manifests itself, in particular, as disillusionment with the creative virtuality of imaginary worlds, as a crisis of aesthetic creativity entering a period of devaluation and degradation. The article points out two branches of the loss of the creative aspect of artistic writing: socialist realism and avant-gardism, growing into postmodernism. However, if we consider creativity not as a gambling game in search of luck (a bestseller), but as one of the forms of human existence, one of the noospheres of personal self-realisation – along with labour, cognition, morality – it should be recognised that creativity existed in culture long before its discovery by aesthetics (including pre-reflective creativity, the products of which were primitive myths) and continues to exist in our time, although it has lost its correct theoretical understanding.

Key words

Creativity; aesthetics; fiction; classical fiction; mental crisis; socialist realism; postmodernism.

В настоящее время категория творчества радикально девальвирована. Сочинение вербальных и музыкальных текстов, живописание картин и рисунков, изготовление скульптур, актерскую игру, детские поделки, современные дизайнерские инсталляции – всё это (независимо от достигнутого уровня) мы привыкли с легкостью именовать «творчеством», нередко заменяя это слово менее ответственным термином «креативность».

Креативность – способность придумывать, изобретать, изготавливать, организовывать нечто новое – замечательное человеческое свойство, залог культурного прогресса. И все же сотворение «Божественной комедии» или «Гамлета», «Фауста» или «Войны и мира» представляет собой нечто принципиально иное, чем написание бестселлера (даже о прославленном Гарри Поттере, например). Мировые шедевры художественного письма не то чтобы лучше креативной беллетристики, но при кажущейся однородности (и то, и другое – фикциональные тексты) они иной породы. Это как неандертальцы и кроманьонцы в генезисе человека.

Попробуем приблизиться к разгадке этого скрытого различия.

С древнейших времен способность к творчеству признавалась только за богами. Главный творческий акт есть начало всего сущего: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1:1). Люди на такое не способны, они мыслились подражателями, научившимися от богов различным ремеслам. Удел человека – *τέχνη* (ремесленное мастерство). Аристотель, размышлявший о «техне» ораторов, политиков, сочинителей трагедий, понимал его как состояние готовности к производству по образцам или предписаниям. Такое производство не есть творчество.

В XVIII столетии в Европе формируется представление о способности некоторых людей создавать новое «без всякой помощи искусства или учености», как писал Джон Аддисон в редакционной статье журнала «Зритель» (1711, № 160) [Махов 2010, 321]. На способность к творчеству «без правил» со всей определенностью указал зачинатель эстетики, немецкий философ Александр Баумгартен. В 1750 г. вышел первый том его труда, в котором он провозглашал, что лучшие произведения изящной словесности не являются «подражаниями», как то виделось Аристотелю, не пассивно свидетельствуют о мире, в котором мы все существуем, но представляют собой новую реальность – условный «гетерокосмос». В 1759 г. Эдвард Юнг в эссе с красноречивым заглавием «Мысли об оригинальном творчестве» заявил, что одаренный художник способен «создавать красоты, которые никогда не были предписаны правилами, и достоинства, не имеющие примеров» [Махов 2010, 322]. Совершенно очевидно, что в области письма произошло разделение на два русла, из которых только одно может именоваться творческим.

Зародившаяся в Германии и быстро распространившаяся в Европе философская эстетика явилась осмыслением творческой природы искусства – открытием возможностей человека, превышающих критерии мастерства. Способность к творчеству Кант называл «гениальностью», что в его устах еще не было привычной нам похвалой, но являлось эстетической категорией. Этим термином философ обозначал «способность создать то, чему нельзя научиться» [Кант 1967, 79]. Тогда как мастерство как раз предполагает учебу, овладение навыками определенных действий.

В сфере эстетических отношений произведением творчества может быть признано только нечто поистине уникальное, а не относительно «инновационное». В отличие от ритуальных действий творческий акт есть беспрецедентное событие. Невоспроизводимость составляет принципиальную характеристику творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда. Если ремесленная деятельность удовлетворяется достаточным уровнем проявленного мастерства, то эстетическое творчество предполагает абсолютную оригинальность и абсолютную целостность. Подлинное искусство слова – в отличие от беллетристики или нон-фикциональных повествований – требует совершенства своих изделий как «рубеза», который, по слову Канта, «не может быть отодвинут» [Кант 1966, 325].

На первый взгляд, совершенство – понятие относительное. Неужели даже замечательный текст нельзя сделать немного лучше? Литературные гении, переиздавая свои произведения, нередко вносили правку. Однако произведение эстетического творчества не сводится к тексту. Художественный «гетерокосмос» как творческий продукт в своей це-

лостности самодостаточен. Текст – его внешняя сторона, оболочка, скорлупа, инструмент разворачивания этого мира для читателей. Он должен быть достаточен для этого коммуникативного акта. Разумеется, для достижения кантовского «рубежа совершенства» всё внешнее должно предельно соответствовать внутреннему, но у стороннего наблюдателя нет мерил для оценивания таких соответствий. Ведь внутренним аспектом творческого результата выступает исключительно оригинальная реальность: «В уме своем я создал мир иной и образов иных существование» (Лермонтов).

Только воображенный виртуальный мир, отвечающий законам условности, целостности и оригинальности, позволяет говорить о творчестве в собственном значении этого слова. Когда же произведение искусства начинают мыслить «отражением» чего-то внеаходимого и сравнивать с картинами реальной жизни, мерило для критической оценки появляется, но упускается из виду феномен творчества.

Впрочем, не следует думать, что любой акт воображения является творческим. Продукт эстетического творчества не просто воображенный мир, а феномен виртуальной целостности (полноты и избыточности), явление предельной завершенности и сосредоточенности. «Мир художественного видения, – писал Бахтин, – есть мир организованный, упорядоченный и завершенный <...> вокруг данного человека как его ценностное окружение: <...> вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые. Эта ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической», делают героя «ценностным центром художественного видения» [Бахтин 2003, 245, 246].

В качестве таких «ценностных центров» литературные герои шедевров – Татьяна Ларина или Наташа Ростова, Печорин или Раскольников – входят в наш жизненный опыт не менее ощутимо и значимо, чем известные нам реальные люди. И более того, как утверждал Гегель, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок <...> в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности» [Гегель 1968, 35].

Дело в том, что «духовная ценность» Татьяны объясняется не особенностями героини и не тем, что Пушкин ее якобы «хорошо описал», а тем, что она является невыделимой частью всей той «дали свободного романа», какая Пушкину приоткрывалась сквозь «магический кристалл» его творческого дара. Героиня неотделима ни от романного времени, ни от романного пространства, ни от одной сюжетной ситуации, ни от одной строки текста, даже такой, где о ней не упоминается; неотделима она и от особенной строфики, понадобившейся Пушкину именно для этого произведения, и даже от четырехстопного ямба (в стихотворном романе, выполненном другим размером, и героиня оказалась бы несколько другой). Героиня виртуального мира – будь она хоть вымышленной, хоть реальной – становится неразделимой с творческим целым подобно древнему насекомому, застывшему в капле смолы и ставшему янтарем. Это делает ее образ ёмким, как миф. В этом и состоит творческий акт художественного письма.

Осознание всей глубины творческого акта сформировало представление о «высоком» искусстве, между которым и нормативным сочинением текстов, по мысли Канта, пролегает пропасть. На фундаменте этого открытия в сфере художественного письма сформировалась так называемая «классическая художественность», категорически отделяемая от легковесной беллетристики и иллюстративно-образной публицистики. Например, по замечанию Бахтина, «для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности» [Бахтин 2002, 455].

Художественная культура романтизма, избравшая Шекспира своим предтечей и ориентиром, сделала общим местом аналогю между творцами вселенных: божеством и художником. Немецкая классическая эстетика, осмысливая творческую практику искусства, уловила сакральную природу творчества. Согласно Шеллингу, творчество есть высшая форма человеческой деятельности, соприкасающейся с Абсолютом. В самом деле, если человек создан «по образу и подобию», это вовсе не предполагает внешней (телесной) сходимости между человеком и Богом, а вот способностью к творчеству они действительно подобны друг другу.

Для признания «сакральности» творчества не обязательно быть религиозно верующим. Невозможно отрицать, что подлинные шедевры эстетической деятельности возникают необъяснимо, их глубинный источник в значительной степени скрыт от самого творящего. Архетипические структуры подсознания общечеловечны, поэтому не в силах объяснить художественное целое в его уникальности и, как правило, исключительной сложности. Здесь приходится задумываться о сверхсознательном механизме творчества.

Уже Пушкиным была отрефлектирована разница между ремесленно-беллетристическим и собственно эстетическим (творческим) способами художественного письма. О первом мы читаем:

Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор. («2 ноября»).

Однако в минуту творческого прозрения

Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне
<...>
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут. («Осень»).

Марина Цветаева, известная хитроумной изобретательностью своих поэтических конструкций, на самом деле признавалась вполне по-пушкински: «Все мое писанье – вслушивание <...> Точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю» [Цветева 1991, 41–42].

Такого рода «восстановление» является творчеством только при условии, что поэтический акт устремлен, как мыслила Цветаева, «к физическому воплощению духовно уже сущего (вечного)» [Цветаева 1991, 87]. Вечность сакральна. При вспышке творческого озарения вечностью «просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь» (Анна Ахматова). Владиславом Ходасевичем поэтический дар ощущался как «дар тайнослышанья тяжелый». Даниил Андреев настаивал на том, что подлинное творчество есть пророческое «вестничество» [Андреев 1991]. Аналогично мыслил истинную поэзию Осип Мандельштам (особенно в эссе о Данте) и многие другие из тех, кто и в XX столетии сохранял верность классическому эстетическому творчеству.

«Начиная стихотворение, – рассуждал Иосиф Бродский, – поэт, как правило, не знает, чем оно закончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал» [Бродский 1992, 16]. Публицист или беллетрист работают иначе, преследуя весьма определенные цели и владея для этого неким арсеналом навыков. Художник-творец переживает творчество не как достижение цели, а как внутреннюю потребность. Поистине верна не раз высказывавшаяся мысль о том, что вступать в процесс творческого письма нужно не тогда, когда хочется писать, а когда уже не можешь не писать.

Возникновение произведения искусства является культурным событием. Бродский в своей нобелевской лекции изложил свидетельство действительного творческого процесса, непременным условием которого является приобщенность пишущего к некоторому надындивидуальному потенциалу культуры. Как заметил Бахтин, «поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого» [Бахтин 2002, 412]. Такая приобщенность не является личной заслугой «гения», это – его одаренность. «Если бы художник мог все заранее сформулировать – не надо бы и романа писать. А всё откроется само лишь по ходу написания» [Солженицын 1999, 67]. Но реализация творческого потенциала или пренебрежение им оказываются уже вопросом личной ответственности. Подлинное творчество (в отличие от самодеятельности) принадлежит человеческой культуре, а не индивидуальной биографии. Это личный творческий акт, реализующий сверхличную виртуальную возможность.

Имел ли Гоголь моральное право сжигать второй том «Мертвых душ»? Скорее «нет», чем «да». Художественные тексты творческой личности столь высокого уровня одаренности не являются – в отличие от дневников или писем – частными документами, они принадлежат не самому писателю, а той духовной сфере, какая реализовывала себя в его вдохновениях. Во всяком случае, даже неудача большого художника тоже значима для культуры художественного письма. Судя по всему, неудача в данном случае была порождена субъективным стремлением совместить эстетическое творчество с этической проповедью. А это разные виды духовной деятельности.

В романе Пастернака поэт Живаго, подобно поэтам, процитированным выше, ощущает себя «только поводом и опорной точкой» для движения того, что «выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначе-

но в будущем, следующий по порядку шаг» («Доктор Живаго», ч. XIV, гл. 8.). Только такие «рукописи не горят» (общеизвестная цитата из другого романного продукта столь же полноценно творческого акта).

Осознание сакрально-творческой природы высокого искусства выдвинуло на передний план фигуру Автора-творца – «гения», которому стало незачем доказывать свое словесное «мастерство». Разговорная речь (в частности, простонародная, разного рода речевые ошибки или, напротив, вычурности) по воле автора становится художественной. Завершающим аккордом классической эстетики выступил труд Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», где молодой философ проницательно диагностировал «кризис авторства», мощно разразившийся в XX столетии.

Кризис классической художественности как эстетического творчества воображенных миров возникает уже в конце XIX в. В 1893 г. Лев Толстой пишет Лескову: «Начал было продолжать одну художественную вещь, но, поверите ли, совестно писать про людей, которых не было» [Толстой 1955, 267]. А в 1897–1898 гг. в трактате «Что такое искусство?» Толстой жестко критикует классическую эстетику и те самые основания художественного творчества, в формировании которых он сам принимал столь великое участие.

Впрочем, Владимир Соловьев еще в 1890 г. заявил: «Не нахожу особенно смелым утверждение, что <...> новоевропейские народы уже исчерпали известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», а именно: «не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Соловьев 1988, 404]. Впоследствии многие деятели художественной культуры подхватывали эту мысль. Так, Станиславский, например, настаивал, что произведение искусства «должно быть, существовать в природе <...> а не только казаться, напоминать, представляться существующим» [Станиславский 1959, 75].

Разочарование в творческой виртуальности художественных практик приводит к глубочайшему расколу в этой сфере. В 1918 г., освобождаясь от своего недавнего тяготения к футуризму, Пастернак писал, что в XX в. образовалось как бы «два искусства», и одно из них вообразило, что «может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству» [Пастернак 1990, 144].

Крайний авангардизм деятелей культуры, стремившихся к беспрецедентной оригинальности, но обделенных одаренностью, именно в ситуации такого рода и состоял. Достаточно вспомнить цикл Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913), завершавшийся «Поэмой конца», состоящей только из заглавия, или знаменитый «Черный квадрат» Малевича. Да и «народные рассказы» Толстого отбрасывали художественное письмо назад, к средневековью.

Кризис эстетического творчества явился впечатляющей надводной частью айсберга – глубинного ментального кризиса эгоцентрической культуры Я-сознания, сформировавшейся в период романтизма и поначалу столь продуктивной. После эпохальных откровений марксизма, дарвинизма, фрейдизма человеческое «я» перестает мыслиться самостоятельным источником творческого начала. Социокультурный стресс

Я-ментальности был ознаменован многими значительными явлениями: покаянным эгоцентризмом Блока и других символистов, постсимволистским «разбродом» поэтических исканий, нищешанской мечтой о сверхчеловеке, фрейдовским психоанализом, распулчившим гордое «я» между Сверх-я и Оно, и многим другим. Но, прежде всего, кризис творчества проявился в скептическом отношении к тому, чем гордился романтический творец, – к воображению условных миров – и, соответственно, в революционности, в жажде практического преобразования реальной жизни.

В ситуации исторической катастрофы, постигшей отечественную культуру, революционный порыв «пресуществить нашу действительную жизнь» взял на себя соцреализм. В поисках прагматической эффективности письма закономерно возобновляется и укрепляется нормативно-ремесленное отношение к нему. Ленин, как известно, мыслил литературу «колесиком и винтиком партийного дела». С позиций диктатуры пролетариата, полагал он, искусство «не может быть вообще индивидуальным делом». По существу это был запрет на творчество, поскольку возврат к доисторическому коллективно-бессознательному творчеству был уже неосуществим, хотя и желателен. Вяч. Полонский призывал «уничтожить положение, при котором художник был бы индивидуалом», привести «мастеров художественного ремесла» к «той органической связи с пролетариатом, той тесной близости, которая в психологии их устранила бы противопоставление на “ты” и “я» [Полонский 1927, 70–72].

Впоследствии культурная политика социалистического реализма устоялась как менее экстравагантная. Однако художественное письмо все же культивировалось не в качестве творчества (хотя этим словом официально именовалось), а именно как ремесло «инженеров человеческих душ» (сталинское определение социальной функции писателей). В этот период в сферу «партийной» критики, а впоследствии и школьного образования проникли и прочно там закрепились вплоть до настоящего времени понятия «метода», «темы», «идеи» («главная мысль», которую писатель якобы «хотел донести» и которую Толстой-романист категорически отрицал), а также «приема». Эти категории, столь уместные для публицистики, не имеют отношения к настоящему творчеству, которое не бывает «на тему» и не пользуется готовыми методами и приемами.

В контексте западноевропейской культуры отказ от ценностей эстетического творчества происходил иначе: как продолжение авангардистского «самоизвращения» искусства. Здесь «кризис авторства» (творческой позиции субъекта письма) достиг концептуальной зрелости и разрешился «смертью автора», провозглашенной Роланом Бартом.

В год студенческой революции (1968) интеллектуал, одержимый утопией анархической свободы, потребовал «пересмотра всей многовековой эстетики» [Барт 1989, 400], поскольку природа художественного письма, на его взгляд, радикально изменилась. Виртуальную реальность «произведения» вытесняет его семиотическая структура («текст»), и литература отныне, «отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо “тайну”, <...> открывает свободу контртеологической, революционной по своей сути деятельности» [Барт 1989, 390]. Это уже деятельность не пишущего «скриптора», способного теперь

«лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [Барт 1989, 388], но деятельность потребителя письма (читателя), по собственному произволу «сводящего воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Барт 1989, 390].

Барту удалось лаконично и точно сформулировать самую суть постмодерна как творческой импотенции «постисторического» общества потребления. Современная словесность действительно движется не авторскими достижениями (шедеврами), а бестселлерами, чей статус определяется читателями. Иногда, конечно, и шедевр приобретает популярность бестселлера, но это отнюдь не обязательно.

Однако и в годы постмодернистского отчаяния (всё уже сказано!), и в более спокойный последующий период эстетическое творчество, разумеется, продолжает существовать. Время от времени случается чудо возникновения новой «гетерокосмической» реальности (в России, скажем, «Лавр» или «Авиатор» Евгения Водолазкина). Подлинные шедевры художественного письма были и остаются большой редкостью, но это естественно: эстетическая одаренность в принципе не может быть массовым явлением. Даже в эпоху расцвета философской эстетики достижения творческих вершин были достаточно редки, хотя эта эпоха и была наиболее благоприятной для художественной классики. И все же творчество пришло в литературную практику не благодаря эстетике. Оно существовало в культуре и задолго до его принципиального осмысления. В том числе и анонимное, «доавторское», бессознательное, продуктами которого явились дошедшие до нас мифы.

Одаренность того или иного человека творческим потенциалом рационально необъяснима, это та самая «тайна», какую отказывался принимать Ролан Барт. Совершенно бесосновательно сводить творчество к общедоступному занятию. Конечно, как говорится, «не боги горшки обжигают», но так то горшки... Однако настаивать на окказиональности творческих актов в истории культуры, видеть в них азартную удачу столь же неубедительно и бесперспективно.

Дети изначально наделены способностью созидать несуществующее. Творческий потенциал у них индивидуально различен, но он есть у всех здоровых детей. Впоследствии этот потенциал развивается, упражняясь и реализуясь, повторяя в своем индивидуальном развитии общечеловеческий путь творческой эволюции. Или, напротив, не получая импульсов и условий для реализации, угасает.

Оглядываясь на пунктирно очерченное бытование творческого поведения в сфере письма (как и иных видов искусства), укрепляешься в убеждении, что творчество представляет собой одну из форм человеческого существования («по образу и подобию»), одну из ноосфер личностной самореализации – наряду с трудом, познанием, нравственностью.

Энергетическая «плотность», заряженность, напряженность этой сферы в разные эпохи в разных национальных культурах, вероятно, различна, о чем свидетельствует неравномерность их развития. Однако выявляемая картина «параллельных исторических рядов» такого развития, как полагал А.Н. Веселовский, способна сообщить ему «естественную окраску и цельность организма» [Веселовский 2010, 15, 13]. С такой точки зрения, творчество онтологично, оно обладает интерсубъективной

реальностью «пятого измерения». Здесь уместно вспомнить Анри Бергсона, в понимании которого непрерывное возникновение нового (творческий акт) составляет сущность жизни.

Наличие в составе культуры ноосферы творческих актов объясняет, в частности, эффект «сакральности» высокого художественного письма и столь многочисленные прозрения писателей-творцов об «идеальном», напоминающем эйдосы Платона, предсуществовании их произведений, которые им остается только правильно записать.

В соотношении с ноосферой творческих потенциалов и читатель может освободиться от навязываемой ему постмодернистской культурой функции потребителя бестселлеров. Ибо творческий акт коммуникативен. Он не центрирован, он направлен на другое сознание и ожидает от адресата сотворчества – активации присущей реципиенту доли эстетической одаренности. Пожалуй, впервые данный аспект творческих состояний был остро осознан Мандельштамом в эссе «О собеседнике» (1913). Для него поэзия (в этом случае синоним творческой деятельности) «есть сознание свой правоты» в разворачивании «неожиданного», но поэт при этом неразрывно связан «с провиденциальным собеседником» [Мандельштам 1987, 50, 52].

Ситуация последнего полувека в области художественной культуры характеризуется по большей части недооценкой и утратой ею творческого аспекта. Наиболее распространенное понимание творчества сводит его к феномену индивидуального опыта изготовления артефактов – опыта, плохо поддающегося обобщению. В итоге имеет место кризисная дезонтологизация творческого поведения, сведение его к авантюрному поиску удачи. При более серьезном, фундаментальном подходе к практике текстопорождений возникает «суицидный» эффект антитворчества: «В концептуализме, для которого новое либо отсутствует, либо не имеет ценности и определенности, разрядка творческого акта в ничто не просто один из видов текстопорождения, а его доминанта» [Смирнов 2022, 226].

Вследствие этих процессов культурная ниша художественного письма последних десятилетий характеризуется дефицитом творчества. Она почти лишена эстетических шедевров и почти сплошь заполнена не-фикциональной, развлекательной (детектив, фантастика) и умелой (но не гениальной) беллетристикой. Особенная острота проблемы ощущается в области школьного образования, где доминирует антитворческая образовательная стратегия ЕГЭ и сохраняется все меньше возможностей для развития творческого потенциала учащихся.

Если не верить в якобы свершившийся уже «конец истории», не предаваться перманентному ожиданию «конца света», то духовной культуре XXI столетия (не только художественной) необходима «посттравматическая реабилитация» творчества. Мало инновационной креативности, нужны подлинные беспрецедентные откровения. И, разумеется, не возврат к романтическому эгоцентризму, а поиск продуктивного «гетероцентризма».

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Д. Роза мира. М.: Прометей, 1991. 288 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.

4. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 371–439.
5. Бродский И. Сочинения: в 4 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. 479 с.
6. Веселовский А.Н. Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. 687 с.
7. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 312 с.
8. Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770–1780-х годов к книге «Антропология в прагматическом отношении» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 77–82.
9. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1966. 562 с.
10. Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 319 с.
11. Махов А.Е. Гений. 1. Формирование идеи // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 321–322.
12. Пастернак Б.Л. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. 396 с.
13. Полонский Вяч. На литературные темы. М.: Круг, 1927. 210 с.
14. Смирнов И.П. Второе начало (в искусстве и социокультурной истории). М.: Новое литературное обозрение, 2022. 400 с.
15. Солженицын А.И. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания // Новый мир. 1999. № 2. С. 67–140.
16. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 390–404.
17. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1959. 466 с.
18. Толстой Л.Н. О литературе. М.: Искусство, 1955. 763 с.
19. Цветаева М.И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. 478 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [The Author and the Hero in Aesthetic Activity] Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, pp. 69–263. (In Russian).
2. Bakhtin M.M. Rabochiye zapisi 60-kh – nachala 70-kh godov [Working Records from the 1960s and Early 1970s]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, pp. 371–439. (In Russian).
3. Kant I. Iz opublikovannykh posmertno materialov 1770–1780-kh godov k knige “Antropologiya v pragmaticheskom otnoshenii” [From the Posthumously Published 1770s – 1780s Contributions to the Book “Anthropologia Pragmatica”]. *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli* [The History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought]. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, pp. 77–82. (In Russian).
4. Makhov A.E. Geniy. 1. Formirovaniye idei [Genius. 1. Formation of an Idea]. *Evropeyskaya poetika ot antichnosti do epokhi Prosveshcheniya: Entsiklopedicheskiy putevoditel'* [European Poetics from Antiquity to the Age of Enlightenment: An Encyclopedic Guide]. Moscow, Kalugina Publ.; Intrada Publ., 2010, pp. 321–322. (In Russian).
5. Solov'yev V.S. Obshchiy smysl iskusstva [The Overall Meaning of Art]. Solov'yev V.S. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1988, pp. 390–404. (In Russian).

(Monographs)

6. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russian).
7. Hegel G.W.F. *Eстетика* [Aesthetics]. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 312 p. (In Russian).
8. Kant I. *Sochineniya* [Works]: in 6 vols. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 562 p. (In Russian).
9. Smirnov I.P. *Vtoroye nachalo (v iskusstve i sotsiokul'turnoy istorii)* [The Second Beginning (in Art and Socio-cultural History)]. Moscow, New literary observer Publ., 2022. 400 p. (In Russian).
10. Veselovskiy A.N. *Izbrannoye: Na puti k istoricheskoy poetike* [Selected Works: Towards a Historical Poetics]. Moscow, Avtokniga Publ., 2010. 687 p. (In Russian).

Тюпа Валерий Игоревич,

Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики.

Научные интересы: теория литературы, эстетика, нарратология, теория коммуникации, история литературы, компаративистика.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

Valery I. Tiupa,

Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics.

Research interests: literary theory, aesthetics, narratology, communication theory, literary history, comparativism.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

С.А. Дубровская, О.О. Осовский (Саранск)

**О МАРГИНАЛИЯХ М.М. БАХТИНА НА СТРАНИЦАХ
«ПОЭТИКИ СЮЖЕТА И ЖАНРА»
О.М. ФРЕЙДЕНБЕРГ. ЧАСТЬ 11**

Аннотация

Статья посвящена анализу помет М.М. Бахтина в книге «Поэтика сюжета и жанра» О.М. Фрейденаберг. Авторы исследуют экземпляр книги, находящийся в Научной библиотеке им. М.М. Бахтина Мордовского государственного университета. По имеющемуся формуляру было установлено, что именно этот экземпляр книги ученый читал осенью 1936 г., сразу по приезде в Саранск, и именно в ходе работы с ним Бахтин составил конспекты, сохранившиеся в его архиве. Цель нашей статьи – исследование всей совокупности бахтинских маргиналий на страницах «Поэтики сюжета и жанра» в контексте актуальной для Бахтина проблематики 1930-х – 1960-х гг., и выявление наиболее показательных примеров. Авторы подчеркивают, что изучение бахтинских маргиналий в последние годы вызывает заметный исследовательский интерес и приобретает особую значимость, поскольку позволяет не только зафиксировать круг реальных источников идей и трудов Бахтина, но и отчасти реконструировать процесс работы ученого над теми или иными изданиями, визуализировать и представить степень внимания и характер осмысления конкретного фрагмента, то есть заглянуть в лабораторию мыслителя. В первой части статьи авторы сосредоточились на анализе помет Бахтина в двух первых разделах книги («Проблема работы и ее литература», «Долитературный период сюжета и жанра»). В круг внимания Бахтина попадают конкретные сюжеты, цитаты из научной литературы, примеры из греческих и римских фольклорных и литературных источников. Однако наибольший интерес ученого (что подтверждается количеством отчеркиваний) вызывают фрагменты книги Фрейденберг, непосредственно перекликающиеся с проблематикой бахтинских работ этого времени – возникновение и развитие словесных жанров, взаимоотношения героя и его слова, в том числе – направленного на себя самого, проблемы смеха и связанная с ним трансформация фольклорной комедики в античном романе.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00061 <https://rscf.ru/project/24-28-00061> в Национальном исследовательском Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва.

Ключевые слова

М.М. Бахтин; О.М. Фрейденберг; архив; библиотека мыслителя; «Поэтика сюжета и жанра»; «диалогическое чтение»; читательские пометы; история идей.

S.A. Dubrovskaya, O.O. Osovsky (Saransk)

**ON M.M. BAKHTIN'S MARGINALIA IN THE PAGES OF
O.M. FREIDENBERG'S "POETICS OF PLOT AND GENRE".
PART 1¹**

Abstract

The article is devoted to the analysis of M.M. Bakhtin's notes in O.M. Freidenberg's "Poetics of Plot and Genre". The authors examine a copy of the book, which is held in the Scientific Library of Mordovian State University. According to the authentic book form this is the copy that the scholar read in the fall of 1936, immediately upon his arrival in Saransk, and it was in the course of his work with it that Bakhtin drew up the notes preserved in his archive. The aim of our article is to explore the totality of Bakhtin's marginalia in the pages of Poetics of Plot and Genre in the context of Bakhtin's topical issues of the late 1930s – 1960s, identifying and presenting the most telling examples. The authors emphasize that the study of Bakhtin's marginalia in recent years has aroused considerable research interest and has acquired special significance, since it allows us not only to record the range of real sources of Bakhtin's ideas and writings, but also to partially reconstruct the process of the scholar's work on certain publications, to visualize and present the degree of attention and the nature of comprehension of a particular fragment, i.e. to look into the thinker's laboratory. In the first part of the paper, the authors focus on analyzing Bakhtin's notes in the first two sections of the book ("The Problem of the Work and its Literature" and "The Pre-Literary Period of Plot and Genre"). Bakhtin's focus includes specific plots, quotations from scholarly literature, and examples from Greek and Roman folklore and literary sources. However, the greatest interest of the scholar (which is confirmed by the number of strikethroughs) is aroused by the fragments of Freidenberg's book that directly echo the problematics of Bakhtin's works of this time – the emergence and development of verbal genres, the relationship between the hero and his word, including the one directed at himself, the problems of laughter and the associated transformation of folklore comics in the ancient novel.

Key words

M.M. Bakhtin; O.M. Freidenberg; archive; thinker's library; "Poetics of Plot and Genre"; reader's marginalia; history of ideas.

Среди задач, стоящих сегодня перед исследователями наследия М.М. Бахтина, одной из важнейших представляется выявление и расширение круга источников идей и трудов мыслителя. Определенная работа в этом направлении была проделана при подготовке комментария

¹The research was carried out at the expense of the Russian Science Foundation grant No 24-28-00061 <https://rscf.ru/project/24-28-00061> at National Research Ogarev Mordovia State University.

к собранию сочинений М.М. Бахтина [Бахтин 1996–2012], в трудах отечественных [Махлин 2018; Николаев 2024; Попова 2022], и зарубежных ученых [Morson, Emerson 1990; Holquist 2002; Сандлер 2016; Hirschkop 2021]. Несомненный интерес представляет попытка описания терминологического аппарата Бахтина с опорой на выявленные источники, и в этом контексте специального упоминания заслуживают «Бахтинский тезаурус» [Бахтинский тезаурус 1997; Бахтинский тезаурус 2003], «Бахтинская энциклопедия» [Дубровская 2021], «бахтинский пласт» экспериментального словаря «Тезаурус исторической нарратологии» [Тезаурус исторической нарратологии 2022], «Глоссарий» в коллективной монографии «Understanding Bakhtin, Understanding Modernism» [Understanding Bakhtin... 2024, 211–283].

В последнее время особое внимание уделяется поиску и определению конкретных текстов, в ходе работы с которыми ученый фиксировал наиболее важные для себя моменты, трансформируя их затем в собственном творчестве в виде заметок, конспектов, полемических высказываний.

Благодаря недавно открывшемуся доступу к архиву и личной библиотеке Бахтина исследователи получили возможность работать не с предположительными источниками, а с реальными изданиями. Среди них – большое количество книг и журналов, содержащих читательские пометы Бахтина. Они дают возможность реконструировать и сам процесс чтения, и работу с теми или иными существенно важными для Бахтина идеями авторов. Выявление и анализ этих помет позволяют уточнить некоторые детали работы Бахтина над его собственными текстами, на этом уровне выявить механизмы взаимодействия «чужого» и своего слова, т.е. проникнуть в творческую лабораторию мыслителя.

В центре нашего исследования – монография О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» [Фрейденберг 1936]. Следует подчеркнуть, что в истории изучения бахтинских маргиналий – это один из первых верифицированных источников его идей, имеющий конкретные подтверждения того, когда и как Бахтин работал с экземпляром этой книги. Отметим, что присутствие идей Фрейденберг и ее старших коллег (Я. Марр, И.Г. Франк-Каменецкий) в интеллектуальном пространстве Бахтина в целом не вызывало сомнений, однако имело ограниченное число подтверждений, из которых едва ли не единственным публичным бахтинским высказыванием по поводу работ Фрейденберг оставалась реплика в монографии о Рабле: «Из советских работ большую ценность имеет книга О. Фрейденберг (Гослитиздат, 1936). В книге собран огромный фольклорный материал, имеющий прямое отношение к народной смеховой культуре (преимущественно античной). Но истолковывается этот материал в основном в духе теорий дологического мышления, и проблема народной смеховой культуры в книге остается непоставленной» [Бахтин 1996–2012, IV(II), 66]. Мы неслучайно приводим эту цитату полностью: при всей лаконичности она свидетельствует о внутренней установке Бахтина на диалог с автором книги и акцентированное понимание различия подходов к материалу.

Комментируя эту фразу Бахтина в пятом томе собрания сочинений, И.Л. Попова пишет: «О знакомстве М.М.Б. с книгой О.М. Фрейденберг, в большей степени, чем скупое упоминание о ней в “Рабле” (ТФР, 62),

свидетельствует подробнейший конспект, сохранившийся в АБ» [Бахтин 1996–2012, V, 411]. Позже, восстанавливая историю книги о Рабле, Попова добавит: «...один из двух сохранившихся конспектов книги О.М. Фрейденберг “Поэтика сюжета и жанра” принадлежит саранскому периоду» [Бахтин 1996–2012, IV(II), 877]. Как мы видим, упоминание конспектов не конкретизировано. До сих пор тексты конспектов не опубликованы полностью, а логика их датировки не прозрачна [Попова 2009, 24–51; Перлина 2011]. Не проясняет ситуацию и опись архива Бахтина, где фигурируют оба конспекта: один датирован – «не ранее 1938» (ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 22. Ед. хр. 7. 50 л.), другой – второй половиной 1940-х гг. (ОР РГБ. Ф. 913. Оп. 22. Ед. хр. 8. 88+IV л.). Время создания тех или иных материалов в бахтинском архиве определяется со значительной долей условности и восстанавливается по косвенным признакам, в частности привязкой к конкретным бахтинским работам.

Напомним, что к началу 2000-х гг. был обнаружен тот самый экземпляр книги Фрейденберг, в ходе работы с которым создавался бахтинский конспект. Этот экземпляр находился в библиотеке Мордовского государственного педагогического института (с 1957 г. – Мордовского государственного университета), и Бахтин, приехавший в Саранск 15 октября 1936 г., спустя месяц, 17 ноября, становится первым читателем «Поэтики сюжета и жанра», о чем свидетельствует его подпись в формуляре. Книга содержит значительное количество сделанных Бахтиным карандашных помет (буквально с первой до последней страницы), свидетельствующих о том, что Бахтин не просто внимательно читал, но детально прорабатывал эту книгу. Как отмечал О.Е. Осовский, «речь в данном случае о сугубо техническом, хотя и чрезвычайно важном этапе работы, результаты которого в том или ином виде присутствуют не только в исследовании о Рабле, но и в докладах о романе, в набросках и заметках конца 1930-х – 1940-х гг.» [Осовский 2000]. После обнаружения монографии Фрейденберг с бахтинскими пометами исследователь выступил с рядом публикаций. При этом Осовский не ставил задачи дать содержательный анализ бахтинских маргиналий, т.е. реконструировать диалог Бахтина с Фрейденберг в ходе работы ученого над проблемами смеховой культуры и вопросами поэтики романа в конце 1930-х – 1940-е гг., однако некоторые шаги в этом направлении им были сделаны. Так, были отмечены явные созвучия выделенных Бахтиным фрагментов текста Фрейденберг и соответствующих мест бахтинской книги о Рабле.

Интересен опыт американской исследовательницы Н. Перлиной по детальному сопоставлению бахтинских маргиналий в книге Фрейденберг с сохранившимися конспектами «Поэтики сюжета и жанра». Ею был проанализирован «фрейденберговский» пласт в «Формах времени и хронотопа в романе». Но выявленная при этом зависимость отдельных бахтинских построений (от использования части научного аппарата до перечня «параллельных слову серий или рядов предметов» [Перлина 2011, 223]) кажется несколько преувеличенной.

Цель нашей статьи – исследование всей совокупности бахтинских маргиналий на страницах «Поэтики сюжета и жанра» в контексте актуальной для Бахтина проблематики конца 1930-х – 1960-х гг., выявление и презентация наиболее показательных примеров.

Поясним, что бахтинские маргиналии представляют собой читательские пометы, сделанные простым карандашом. Это, как правило, несколько вертикальных линий на полях. Иногда вертикальные отчеркивания прерываются небольшими горизонтальными линиями, обозначающая границы фрагментов – будущих цитат в тексте самого Бахтина (см. подробнее: [Дубровская, Осовский 2020]).

Анализ бахтинских маргиналий в разных изданиях – не только в книгах, но и в журналах – показывает вариативность количества отчеркиваний – от одного-трех в журнальных статьях до восьми-девяти и даже двенадцати в книгах. Иногда отчеркиваются целые страницы: при этом уже выделенный большой фрагмент сопровождается «карандашной конкретизацией» отдельных строк. Так, в книге Фрейденберг параграф, посвященный греческому роману как жанру и его «увязке с лирикой и драмой» [Фрейденберг 1936, 274–277] (далее страницы этого издания указываются в тексте статьи в круглых скобках) сопровождается почти сплошным отчеркиванием (от одной до шести линий), а размышления автора о роке и судьбе как о новой форме древней смерти отчеркиваются двенадцатью линиями: судьба «управляет персонажем, вступает с ним в борьбу в форме посылаемых препятствий и приключений и, как всякая смерть, приводит к благополучному и счастливому концу. Герой борется с роком, герой борется с судьбой, герой борется со случайностью: вот три параллельных оформления борьбы со смертью в трех жанрах, варьирующих одно и то же в зависимости от характера создающего их осмысления» (С. 276).

Также нельзя не обратить внимание на появление прерывистых линий, что позволяет предположить, что к отдельным страницам книги Бахтин возвращался, и это возвращение маркировалось повторными пометами, которые «продляли» предыдущие читательские отчеркивания. Кроме того, постоянная работа мысли Бахтина в ходе чтения текста приводила к графическому объединению некоторых маргиналий (так фиксировались важные для него мысли Фрейденберг). Это обозначалось дополнительными линиями, фактически соединяющими вновь отмеченный фрагмент с предыдущим. В большей мере это характерно для страниц, содержащих выводы в параграфах и предварительные итоги в разделах (С. 233, 237–238, 242, 245–248 и др.)

При анализе маргиналий необходимо учитывать специфику работы Бахтина-читателя с текстом. Судя по карандашным пометам, Бахтин не всегда дочитывал книгу до конца, иногда ограничиваясь лишь просмотром страниц или прерывая чтение из-за внешних обстоятельств (см.: [Бахтин 1996–2012, V, 619; VI, 599–600]). Книга Фрейденберг была проработана им до конца: на это указывают карандашные пометы и в «Приложении», и в библиографических примечаниях.

Согласимся с предположением О.Е. Осовского, что Бахтин интересовал не только содержательный, но и «формальный аспект» монографии Фрейденберг как своего рода научно-издательский ориентир для его собственных планов. Очевидно, в силу имеющегося у него научно-замысла, Бахтин прежде всего фиксирует то, как автор монографии объясняет свое обращение к конкретному историческому периоду. Так, тремя отчеркиваниями он сопровождает введение в проблему: «Центральная проблема, которая меня интересует в данной работе, заключа-

ется в том, чтобы уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией» (С. 9).

Также внимание Бахтина привлекают описание структуры монографии и представление близких исследовательнице имен: фактически все страницы, посвященные обзору учений А.Н. Веселовского, Н.Я. Марра, И.Г. Франк-Каменецкого, Леви-Брюля и др., сопровождаются тремя, четырьмя и пятью отчеркиваниями на полях (С. 14–17, 19–21, 23–25, 27, 29).

В первой части статьи мы остановимся на характере оценки и фиксации Бахтиным размышлений Фрейденберг о мифопоэтике долитературного периода сюжета и жанра. Тщательно прорабатывая текст книги, Бахтин выделяет разные фрагменты: конкретные сюжеты, цитаты из научной литературы, примеры из греческих и римских фольклорных и литературных источников, промежуточные выводы и обобщения.

Как можно предположить, интерес Бахтина к этой части исследования Фрейденберг имеет несколько причин: первая связана со сосредоточенностью ученого в этот период на вопросах теории и истории романа. Так, например, в работе «Из предыстории романного жанра» античному (прежде всего греческому) компоненту отведена заметная роль. Вторая продиктована характерным для Бахтина интересом к вопросам мифа и философии мифа, в частности к концепции немецкого философа-неокантианца Э. Кассирера, следы детальной проработки «Философии символических форм» которого также обнаруживаются в бахтинских записях [Бахтин 1996–2012, IV(1), 785–828].

Четырьмя отчеркиваниями Бахтин сопровождает фразу Фрейденберг, в которой перечисляются имена представителей различных отраслей западной мысли, занимавшихся вопросами дологического мышления: «...чем глубже изучается доисторическое мышление, тем понятнее становится сущность образа. Остается только высунуть самые особенности дологического мышления, и Леви-Брюль в социологии, Прейс в этнологии, Кассирер в философии, Марр в лингвистике одинаково определяют это мышление как “синтетическое”, “комплексное”, “диффузное” и “конкретное»» (С. 29–30). Фиксирует Бахтин и замечание автора, касающееся непосредственно вклада немецкого философа: «Основной вывод Кассирера заключается в том, что мифический мир – это единственный мир, доступный доисторическому сознанию, и творчество языка или мифа есть только часть общего процесса осознания мира» (С. 30). При этом сами наблюдения Фрейденберг о «Философии символических форм» он оставляет без помет, очевидно в силу конспективности сказанного ею.

Важными для мыслителя продолжают оставаться и фрагменты, связанные с проблематикой его текстов 1920-х – первой половины 1930-х гг. – возникновение и развитие словесных жанров, взаимоотношения героя и его слова, в том числе направленного на себя самого. Последнее формулировалось, в частности, в ранних размышлениях Бахтина о самоотчете-исповеди [Бахтин 1996–2012, I, 69–263]. В этом контексте примечательно выделение следующей фразы Фрейденберг: «Тотемистическое мышление есть мышление автобиографическое: для него мир – это тотем, а тотем – это каждый человек, взятый совокупно и отдельно. Есть только одно всеобщее собирательное “я”, на лицо которого наброшена

маска безличного хорового коллективизма; это, грамматически, третье лицо множественного числа, которое, однако, является первым лицом единственного. Все, что происходит, происходит в тотеме; мир – его автобиография. Он движется и поет, но это рассказ о себе самом, всегда обращенный к самому себе. Нет ничего в природе, что не было бы вообще обращено к кому-нибудь: ведь абстрактного мышления еще нет. Тотем, оплакивая умершего, оплакивает в нем себя» (С. 139).

Отметим, что это единственный случай в книге, когда Бахтин выделяет фрагмент с обеих сторон – семью отчеркиваниями справа и двумя слева. Продолжение размышлений Фрейденберг на эту тему на следующей странице также сопровождается отчеркиваниями, однако здесь Бахтин ограничивается меньшим количеством линий (от трех до шести). Тремя чертами отмечено и продолжение размышлений Фрейденберг в примечаниях: «Отсюда жанр “К самому себе”, начиная с Солона» (С. 391).

Здесь мы слышим прямую переключку написанного Фрейденберг с упоминаниями Бахтиным о жанре Солилоквиума в работах по истории и теории романа. С этого времени Солилоквиум становится неотъемлемой частью бахтинской картины развития романного жанра вплоть до романа Достоевского. В частности, в монографии 1963 г. Бахтин считает необходимым напомнить «об огромном значении для Достоевского диалогической культуры Вольтера и Дидро, восходящей к “сократическому диалогу”, к античной мениппе и – отчасти – к диатрибе и солилоквиуму» [Бахтин 1996–2012, VI, 161].

Особое внимание Бахтина привлекают наблюдения Фрейденберг над смеховыми образами и вообще ролью смеха в долитературном периоде. Так, судя по характеру отчеркиваний, Бахтин не раз перечитывает параграфы «Суд и смех», «Семантика смеха», «Семантика призыва и брани», «Семантика издевки», «Метафора обличения», «Земледельческие обряды смеха», «Метафора смеха». Закономерно привлекают Бахтина фрагменты, в которых Фрейденберг затрагивает связанную со смехом трансформацию фольклорной комики в античном романе. Так, четыремя и пятью линиями Бахтин выделяет сюжет о заключении в тюрьму героя «Золотого осла», представленный как пример потенциальной смерти и возрождения с акцентом на пародийности самой сцены: начиная со слов «над Луцием глумились и разыгрывали его...» и заканчивая выводом – «И приходится вспомнить, что ведь весь обряд имеет своим содержанием смерть, но посвящается он Смеху, и что его протагонист – невинно обвиненный и судимый» (С. 99–100). Использует Бахтин и дополнительное маркирование: внутри выделенного фрагмента он подчеркивает одной линией следующую фразу: «Луция обвиняют – это прием повторения» (С. 100).

Следующий фрагмент из параграфа «Метафора обличения» очень близок к размышлениям Бахтина об особом характере карнавального смеха и природе смехового слова: «Метафоры порицания и обличения вызывают вопрос и о метафоре “правды”, об обрядовом праве замаскированных, юродивых и шутов говорить правду в глаза даже владыкам <...> Первоначально перед нами передвигающееся на телеге божество плодородия (шествующее, плавающее по небу солнце), которое подвергает каждого отдельного члена общины – по тотемистическому мышлению,

себя самого – смеху или сквернословию. Позднее смех и словесное воспроизведение срама, называние словами действия начинают пониматься как брань, насмешка, айсхрология; еще дальше это становится порицанием и обличением. Инвектива остается прерогативой всех священных шутов, скоморохов, и вызывателей смеха, как юродивые, дураки и т.д.» (С. 110–111). Примечательно, что Бахтин не ограничивается пятью линиями на полях, но дополнительно подчеркивает фразу, выделенную нами курсивом.

От четырех до семи линий сопровождают большую часть параграфа, посвященного метафорам безумия и мудрости. Так, фрагмент о шуте и его роли на празднике Сатурналий Бахтин выделяет пятью линиями на полях с подчеркиванием внутри мини-вывода (мы выделили курсивом): «Глупца-сумасшедшего-шута первоначально предавали подлинной смерти, и в этом было его назначение. *Безумие как метафора смерти может быть засвидетельствовано для периода, предшествующего земледелию*» (С. 141).

Обращают на себя внимание шесть и семь линий на полях фрагментов, раскрывающих значение образов дураков, юродивых и «глупцов Христа ради» в религиозной обрядности: «Функция такого блажененького, юродивого, шута – направлять на царя инвективу; самые деспотические владыки выслушивают брань дурака, произнесение которой становится его обязанностью, позднее понимаемой как его право» (С. 142–143). Бахтин подчеркивает и примечание к этому фрагменту: при первом чтении двумя линиями выделено первое предложение – «Юродивый, ходивший по улицам нагой, “торжественно злословил Бориса” Годунова, а тот молчал, не смея “сделать ему ни малейшего зла”» (С. 392). Затем – четырьмя линиями все примечание (отсылки к текстам Н.М. Карамзина и Э. Роттердамского) (С. 392–393).

Чтение параграфа «Происхождение хора» сопровождается сплошным подчеркиванием – от двух до семи вертикальных линий на полях. Дополнительно Бахтин подчеркивает в тексте фразу «образ “множественной единичности”» (С. 163). Примечателен «результат» этого выделения – переключка с мыслью Фрейденаберг в рукописи о Рабле 1940 г.: «Единичное тело и вещь не совпадают здесь сами с собой, не равны себе самим, как в натуралистическом реализме последующих веков, они представляют материально-телесное растущее целое мира и, следовательно, выходят за границы своей единичности» [Бахтин 1996–2012, IV(I), 30].

Параграф «Единство метафорических различий», завершающий раздел «Долитературный период сюжета и жанра», Бахтин подчеркивает почти полностью, выделяя близкие ему идеи. Так, восьмью и семью линиями соответственно он отмечает заключительные абзацы: «Точки нет, остановки и завершения нет. “Все течет”. Даже враг есть друг, я сам; даже смерть – бессмертие. Вечный круговорот, в котором Мир и Время, подобно солнцам, колесообразно вертятся среди бесчисленного себеподобия.

Это основное восприятие первобытного человека, вариантно представленное в сюжете, накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии» (С. 255).

Таким образом, наибольший интерес ученого вызывают фрагменты книги Фрейденаберг, непосредственно переключаются с проблемати-

кой его работ этого времени – возникновение и развитие словесных жанров, взаимоотношения героя и его слова, в том числе – направленного на себя самого, роль смеха и смеховых образов в долитературном периоде, идея вечного возвращения. В первых разделах книги Бахтин фиксирует большой объем литературных примеров, привлекаемых Фрейденом наряду с фольклорными. В них прослеживается неразрывная связь поэтики ранних долитературных форм с их последующими трансформациями в зрелой и поздней античности. Продолжая анализ бахтинских маргиналий в книге Фрейденом во второй части статьи, мы покажем, как этот подход будет реализован в процессе работы над разделом «Литературный период сюжета и жанра».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 6 (7) т. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1996–2012.
2. Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования: сборник статей / под ред. Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтмана, А. Садецкого. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. 183 с.
3. Дубровская С.А. «Бахтинская энциклопедия» как формат изучения и описания биографии и научного наследия М.М. Бахтина // Литературоведческий журнал. 2021. № 4(54). С. 28–44.
4. Дубровская С.А., Осовский О.Е. О цитатах из Герцена в исследовании М.М. Бахтина о Рабле // Русская литература. 2020. № 3. С. 252–255.
5. Махлин В.Л. «Участное мышление». Философский проект М.М. Бахтина в контексте онтологического поворота XX в. // Историко-философский ежегодник. Т. 33. М.: Институт философии РАН, 2018. С. 267–292.
6. Махлин В.Л. Единственный среди многих: М.М. Бахтин и смена парадигм в гуманитарном познании // Вопросы философии. 2023. № 12. С. 169–179.
7. Николаев Н.И. М.М. Бахтин в 1910–1920-е годы: единство пути // Литературоведческий журнал. 2021. № 4(54). С. 45–59.
8. Николаев Н.И. О некоторых моментах предьстории «Проблем поэтики Достоевского» М.М. Бахтина (Пометы Л.В. Пумпянского в книге М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского». Л.: Прибой, 1929) // Литературоведческий журнал. 2024. № 1(63). С. 25–40.
9. Осовский О.Е. «Из советских работ большую ценность имеет книга О. Фрейденом»: бахтинские маргиналии на страницах «Поэтики сюжета и жанра» // Бахтинский сборник. Вып. IV / под ред. В.Л. Махлина. Саранск: Мордовский государственный педагогический институт, 2000. С. 128–134.
10. Осовский О.Е., Дубровская С.А., Маслова Е.Г. «С радостью даю свое авторское согласие...»: М.М. Бахтин и структуралисты в интеллектуальном пространстве 1960-х – начала 1970-х гг. // Вопросы философии. 2023. № 6. С. 138–151.
11. Перлина Н. Еще раз о том, как по ходу работы над книгой о Рабле Михаил Бахтин читал «Поэтику сюжета и жанра» Ольги Фрейденом // Хронотоп и окрестности: Юбилейный сборник в честь Николая Панькова / под ред. Б.В. Орехова. Уфа: Вагант, 2011. С. 209–235.
12. Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М.: Издательство Московского государственного университета, 2009. 719 с.
13. Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М.: Институт мировой литературы РАН, 2009. 464 с.
14. Сандлер С.В. Тема карнавала в контексте философии М.М. Бахтина // Studia Litterarum. 2016. Т. 1. № 3–4. С. 10–28.

15. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. 316 с.
16. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Гослитиздат, 1936. 445 с.
17. Hirschkop K. The Cambridge Introduction to Mikhail Bakhtin. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 250 p.
18. Holquist M. Dialogism. Bakhtin and His World. London: Routledge, 2002. 242 p.
19. Morson G.S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990. 530 p.
20. Popova I.L. "Citons ici la dernière monographie fondamentale concernant Rabelais..." // Revue des études slaves. Vol. 92. № 2. 2021. P. 325–336.
21. Understanding Bakhtin, Understanding Modernism / ed. Ph. Birgy. New York: Bloomsbury Academic, 2024. 291 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dubrovskaya S.A. "Bakhtinskaya entsiklopediya" kak format izucheniya i opisaniya biografii i nauchnogo naslediya M.M. Bakhtina ["The Bakhtin Encyclopedia" as a Format for Studying and Describing M.M. Bakhtin's Biography and Scholarly Heritage]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2021, no. 4(54), pp. 28–44. (In Russian).
2. Dubrovskaya S.A., Osovskiy O.E. O tsitatakh iz Gertsena v issledovanii M.M. Bakhtina o Rable [About Quotations from Herzen in M.M. Bakhtin's Study of Rabelais]. *Russkaya literatura*, 2020, no. 3, pp. 252–255. (In Russian).
3. Makhlin V.L. Edinstvennyy среди mnogikh: M.M. Bakhtin i smena paradigm v gumanitarnom poznanii [The Only One Among Many: M.M. Bakhtin and the Change of Paradigms in Humanitarian Knowledge]. *Voprosy filosofii*, 2023, no. 12, pp. 169–179. (In Russian).
4. Nikolayev N.I. M.M. Bakhtin v 1910–1920-e gody: edinstvo puti [M.M. Bakhtin in the 1910s – 1920s: The Unity of the Path]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2021, no. 4(54), pp. 45–59. (In Russian).
5. Nikolayev N.I. O nekotorykh momentakh predystorii "Problem poetiki Dostoyevskogo" M.M. Bakhtina (Pomety L.V. Pumpyanskogo v knige M.M. Bakhtina "Problemy tvorchestva Dostoyevskogo". – L.: Priboy, 1929) [On Some Features of the Pre-History of Mikhail Bakhtin's "Problems of Dostoyevsky's Poetics" (Lev Pumpyansky's Marks on Bakhtin's 1929 Book "Problems of Dostoyevsky's Creation")]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2024, no. 1(63), pp. 25–40. (In Russian).
6. Osovskiy O.E., Dubrovskaya S.A., Maslova E.G. "S radost'yu dayu svoje avtorskiye soglasiye...": M.M. Bakhtin i strukturalisty v intellektual'nom prostranstve 1960-kh – nachala 1970-kh gg. ["I Gladly Give My Author's Consent...": M.M. Bakhtin and the Structuralists in the Intellectual Space of the 1960s and early 1970s]. *Voprosy filosofii*, 2023, no. 6, pp. 138–151. (In Russian).
7. Popova I.L. "Citons ici la dernière monographie fondamentale concernant Rabelais...". *Revue des études slaves*, 2021, vol. 92, no. 2, pp. 325–336 (In Russian).
8. Sandler S.V. Tema karnavala v kontekste filosofii M.M. Bakhtina [The Place of Carnival in the Context of Mikhail Bakhtin's Philosophy]. *Studia Litterarum*, 2016, Vol. 1, no. 3–4, pp. 10–28 (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Makhlin V.L. "Uchastnoye myshleniye". Filosofskiy proyekt M.M. Bakhtina v kontekste ontologicheskogo povorota XX v. ["Participative Thinking". Bakhtin's Philosophical Project in a Context of the Ontological Turn of 20th century]. *Is-toriko-filosofskiy ezhegodnik* [History of Philosophy Yearbook]. Vol. 33. Moscow, In-

stitute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, pp. 267–292 (In Russian).

10. Osovskiy O.E. “Iz sovetskikh rabot bol’shchyu tsennost’ imeyet kniga O. Freydenberg”: bakhhtinskiye marginalii na stranitsakh “Poetiki syuzheta i zhanra” [“Of Soviet Works, O. Freidenberg’s Book is of Great Value”: Bakhtinian Marginalia in the Pages of “The Poetics of Plot and Genre”]. Makhlin V.L. (Ed.). *Bakhtinskiy sbornik* [The Bakhtin Collection]. Issue 4. Saransk, Mordovian State Pedagogical Institute Publ., 2000, pp. 128–134 (In Russian).

11. Perlina N. Eshche raz o tom, kak po khodu raboty nad knigoy o Rable Mikhail Bakhtin chital “Poetiku syuzheta i zhanra” Ol’gi Freydenberg [Once Again About How, While Working on a Book about Rabelais, Mikhail Bakhtin Read Olga Freidenberg’s “Poetics of Plot and Genre”]. Orekhov B.V. (Ed.). *Khronotop i okrestnosti: Yubileynyy sbornik v chest’ Nikolaya Pan’kova* [Chronotope and Environs: Festschrift for Nikolay Pan’kov]. Ufa, Vagant Publ., 2011, pp. 209–235 (In Russian).

(Monographs)

12. Birgy Ph. (Ed.). *Understanding Bakhtin, Understanding Modernism*. New York, Bloomsbury Academic, 2024. 291 p. (In English).

13. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1936. 445 p. (In Russian).

14. Hirschkop K. *The Cambridge Introduction to Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021. 250 p. (In English).

15. Holquist M. *Dialogism. Bakhtin and His World*. London, Routledge, 2002. 242 p. (In English).

16. Morson G.S., Emerson C. *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Stanford, Stanford University Press, 1990. 530 p. (In English).

17. Pan’kov N.A. *Voprosy biografii i nauchnogo tvorchestva M.M. Bakhtina* [Questions of Biography and Scientific Creativity of M.M. Bakhtin]. Moscow, Moscow State University Publ., 2009. 719 p. (In Russian).

18. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i eye znacheniye dlya teorii literatury* [M.M. Bakhtin’s Book about Francois Rabelais and Its Significance for the Theory of Literature]. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009. 464 p. (In Russian).

19. Tamarchenko N.D., Broytman S.N., Sadetsky A. (Eds.). *Bakhtinskiy tezaurus. Materialy i issledovaniya: sbornik statey* [The Bakhtin Thesaurus. Materials and Research: A Collection of Articles]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1997, 183 p. (In Russian).

20. Tyupa V.I. (Ed.). *Tezaurus istoricheskoy narratologii (na materiale russkoy literatury): eksperimental’nyy slovar’* [Thesaurus of Historical Narratology (on the Material of Russian Literature): An Experimental Dictionary]. Moscow, Editus Publ., 2022. 316 p. (In Russian).

Дубровская Светлана Анатольевна,
Национальный исследовательский Мордовский государствен-
ный университет им. Н.П. Огарёва.
Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рус-
ского языка как иностранного.
Научные интересы: наследие М.М. Бахтина, история русской
литературы XIX-XXI вв.
E-mail: s.dubrovskaya@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-5660-8977

Осовский Олег Олегович,
Национальный исследовательский Мордовский государствен-
ный университет им. Н.П. Огарёва.
Кандидат филологических наук, научный сотрудник кафедры
русского языка.
Научные интересы: наследие М.М. Бахтина, русская метапроза
1920–1930-х гг.
E-mail: ofs.ooos@gmail.com
ORCID ID: 0009-0001-3303-3963

Svetlana A. Dubrovskaya,
National Research Mordovia State University.
Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian as
Foreign Language.
Research interests: M.M. Bakhtin's heritage, history of Russian
literature of 19th – 21st centuries.
E-mail: s.dubrovskaya@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-5660-8977

Oleg O. Osovsky,
National Research Mordovia State University.
Candidate of Philology, Researcher at the Department of Russian
as Foreign Language.
Research interests: M.M. Bakhtin's heritage, Russian metaprose of
the 1920s – 1930s.
E-mail: ofs.ooos@gmail.com
ORCID ID: 0009-0001-3303-3963

Д.И. Пешков (Москва)

КОНЦЕПЦИЯ БАРОЧНОГО ЭТОСА БОЛИВАРА ЭЧЕВЕРРИИ

Аннотация

В статье рассматривается концепция барочного этоса Боливара Эчеверрии, ее истоки и предпосылки в контексте барочных теорий Латинской Америки и поисков континентальной идентичности. Концепция барочного этоса – не только развитие «классических» концепций Х. Лесама Лимы и А. Карпентьера или представлений о неobarocko С. Сардуя. Эта вполне самостоятельная теория охватывает практически все сферы культуры. Роль идеологической базы для концепции Эчеверрии, имеющей генетические связи с философией экзистенциализма и неомарксизма, сыграло учение об этосах немецкого философа Б. Хюбнера, которое эквадорско-мексиканский философ совместил со своими представлениями о разных моделях общества, обозначив каждую из четырех рассмотренных моделей названием одного из исторических стилей в искусстве. В результате выстроилась система этосов: «реалистический» (связанный с современным потребительским обществом и базирующийся на протестантской этике), «романтический» (зигдущийся на вере в возможности человека, воплотившейся в культе сильной личности, и особом взгляде на государственность), «классический» (с заведомо предопределенными социальными ролями и функциями) и «барочный», с точки зрения Эчеверрии, противопоставленный всем предыдущим и являющийся специфическим этосом Латинской Америки. Эчеверрия соединяет особенности стиля барокко, во многом опираясь на трактовку В. Беньямина (театральность, внутренняя противоречивость, многообразие), с опытом создания латиноамериканских барочных концепций и выводит из этого особую латиноамериканскую жизненную философию.

Ключевые слова

Литературные стили; барочный этос; Б. Эчеверрия; Б. Хюбнер; В. Беньямин; Латинская Америка.

D.I. Peshkov (Moscow)

**CONCEPT OF THE BAROQUE ETHOS
OF BOLIVAR ECHEVERRÍA**

Abstract

The article examines Bolivar Echeverría's concept of baroque ethos, its origins and prerequisites in the context of Latin American baroque theories and the search for continental identity. The concept of baroque ethos is not only a development of the 'classical' concepts of J. Lezama Lima and A. Carpentier or of S. Sarduy's ideas about neo-Baroque. This quite independent theory covers practically all spheres of culture. The role of an ideological base for Echeverría's concept, which has genetic links with the philosophy of existentialism and neo-Marxism, was played by the German philosopher B. Hübner's doctrine of ethos, which the Ecuadorian-Mexican philosopher combined with his ideas about different models of society, labelling each of the four models under consideration by the name of one of the historical styles in art. As a result, a system of ethos emerged: 'realistic' (associated with modern consumer society and based on Protestant ethics), "romantic" (based on the belief in human capabilities, embodied in the cult of the strong personality, and a particular view of statehood), "classical" (with predetermined social roles and functions), and "baroque", which, from Echeverría's point of view, is opposed to all the previous ones and is the specific ethos of Latin America. Echeverría's combines the features of the Baroque style, largely based on the interpretation of W. Benjamin (theatricality, internal contradiction, diversity) with the experience of creating Latin American baroque concepts and derives from this a special Latin American philosophy of life.

Key words

Literary styles; baroque ethos; B. Echeverría; B. Hübner's; W. Benjamin; Latin America.

Общие истоки концепции Боливара Эчеверрии (1941–2010) – это, с одной стороны, все значимые барочные и необарочные концепции Латинской Америки, а с другой – кризис модернизма, постмодернизм, экзистенциализм, марксизм. Весьма заметное влияние на формирование взглядов Эчеверрии оказало учение об «этосах» современного немецкого философа Б. Хюбнера.

Утверждение литературной философии постмодернизма как магистральной тенденции конца XX в. привели к серьезному переосмыслению истории культуры в целом и литературы в частности. Для Латинской Америки, особенно после появления первых концепций, связавших барокко со структурализмом и постструктурализмом [Sarduy 1972; Sarduy 1974], это был очередной этап в поисках культурно-исторической базы собственной идентичности. Потребность в новых литературно-философских концепциях в Латинской Америке определялась и социально-политическими процессами в Новом Свете и в мире в целом. Распад социалистической системы, экономическая и этнокультурная глобализация коснулись всех аспектов жизни латиноамериканского населения, от быта до идеологии. Теоретические разработки в сфере культуры и литературы также требовали серьезной корректировки: для сохранения

жизнеспособности барочных (в большей степени уже необарочных) концепций их нужно было переосмыслить в контексте новых культурно-исторических реалий.

Таким образом, необарочная теория С. Сардуа, созданная на базе структурализма/постструктурализма, уже не являлась в полной мере релевантной для периода 1990-х годов. Даже труды более современных исследователей [Chiampi 2000; Bustillo 1996; Figueroa Sánchez 2008] не могут дать полного представления о роли барочного начала на современном историческом этапе. «Классические» барочные концепции, создателями которых являются кубинские авторы Хосе Лесама Лима [Lezama Lima 1957] и Алехо Карпентьер [Carpentier 1964], при большом охвате литературного материала и претензии на всеобщность имели некоторый недостаток глубины теоретической проработки конкретных аспектов (Лесама и Карпентьер в первую очередь все же были писателями, что заметно в манере изложения их идей). Работы теоретиков латиноамериканского необарокко, появившиеся после С. Сардуа, – глубокие литературоведческие исследования [Valencia Cardona 2011; Iriarte 2011], – не содержали в себе обобщений континентального масштаба. В таком виде необарокко все больше сводилось к региональному варианту постмодернистской эстетики, хотя как раз обусловленность уникальной латиноамериканской историко-культурной ситуацией из необарочных концепций выпадала: в связи с ростом интереса к эстетике барокко со стороны постмодернизма [Calabrese 1992; Делёз 1997] понятие «необарокко» стало терять латиноамериканские черты, превращаясь в слово из активного вокабуляра европейских постмодернистов.

Заслуга возвращения барокко его исключительной роли в Латинской Америке принадлежит Б. Эчеверрии, который, как в свое время Х. Лесама Лима и А. Карпентьер, смог увидеть в феномене барокко большой внутренний потенциал, релевантный для осмысления особого пути развития Латинской Америки.

Эчеверрия как философ был близок к франкфуртской школе, но не чужд и экзистенциализму Ж.-П. Сартра и М. Хайдеггера. Философские взгляды Эчеверрии сформировались во время его учебы в Германии, где он находился с 1961 по 1968 гг. В этот период на него и повлияли работы Хайдеггера, который «призывал революционизировать способ рассуждения о сути вещей» [Echeverría 1997, 83]. Не меньшую роль в становлении убеждений Эчеверрии сыграли и исторические реалии, такие как Кубинская революция и студенческие волнения в Берлине 1968 года. Кроме того, обучение в Берлине давало ему возможность бывать как в западной, так и в восточной частях разделенного города.

Но при всей своей западноевропейской образованности Эчеверрия по мироощущению и мировоззрению всегда оставался латиноамериканцем. Как и большинство латиноамериканских авторов-мыслителей, он, живя в Европе, открывал для себя свою Америку: искал некую универсальную формулу своеобразия латиноамериканской культуры. В поисках этой формулы философ пытался уйти и от готовых клише постмодернистского литературоведения, которые все заметнее стали проступать в теоретических работах латиноамериканских исследователей конца XX в. и от абсолютизации социально-философских идей неомарксизма [Eche-

verria 1997, 97–110]. Уникальность Латинской Америки представлялась Эчеверрии неким феноменом, требующим совершенно особых способов осмысления: механический перенос методов западной литературной философии на новую почву заведомо виделся ему эвристически бесперспективным.

Выстраивая систему своих представлений о роли барокко в прошлом и настоящем Латинской Америки, Боливар Эчеверрия нуждался в фундаментальной идеологической базе, часть которой он обнаружил в концепции Бенно Хюбнера. Хюбнер пишет о современном человеке как о человеке раскрепощенном, автономном, тратящем жизнь уже не только на удовлетворение своих физических потребностей, но имеющем свободное время. Именно у такого человека образуются метафизические избытки энергии, которые он может направить в то или иное русло. В книге «Произвольный этос и принудительность эстетики» Б. Хюбнер обосновывает необходимость введения такого понятия, которое смогло бы обозначить суть морально-эстетического выбора человека в принципиально новых исторических условиях [Хюбнер 2000, 11].

Для Хюбнера понятие этоса не синонимично таким понятиям, как мораль или этика. Более того, само возникновение этоса Хюбнер обосновывал тем, что морально-этическая парадигма не является свободным выбором человека, а идеологически задана. По мнению немецкого философа, раньше человека принято было рассматривать не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть, при этом моральные ценности, выбранные человеком, носят подчеркнуто ограничивающий характер. То есть, когда речь идет о моральном выборе человека, в первую очередь подразумевается не то, что он должен делать, а то, чего он не должен делать ни при каких обстоятельствах. По-иному понимает этический выбор сам Хюбнер.

...Под этосом подразумеваю отношение (действие, чувство в отношении) к тому, что для Я представляет ЦЕННОСТЬ, экзистенциальную ЦЕННОСТЬ же конституируется в перспективе метафизической потребности Я, которое не желает быть только Я, стремится вырваться из тавтологической темницы Я=Я, желает бытия-прибыли, действия-прибыли, желает скорее ДРУГОГО, чем Я. И это ДРУГОЕ, которое Я способен делать ДРУГИМ, определяет и настраивает Я. В известном смысле Я вверяет себя ДРУГОМУ: свои мысли, действия, чувства, свою энергию, свое время [Хюбнер 2000, 31].

Бросающаяся в глаза аксиологическая и терминологическая схожесть этого подхода со взглядами М.М. Бахтина заслуживает отдельного исследования. Ограничимся здесь тем, что, по Бахтину, «выразительное и говорящее бытие ... никогда не совпадает с самим собой и поэтому неисчерпаемо в своем смысле и значении» [Бахтин 1996, 8].

Понятый подобным образом этос Хюбнер соотносит и с человеческой личностью, и с определенными группами людей, обладающих неким единством целей.

...Понятие ЭТОС я бы хотел определить вполне однозначно в качестве отношения Я к ДРУГОМУ [...]. Причем это ДРУГОЕ (СМЫСЛ, ЦЕННОСТЬ) может быть как всеобщим метафизическим или параметафизическим (Богом, бесклассовым обществом, тысячелетней империей etc.), так и чем-то индивидуальным (задачей, человеком, призванием). Так скажем, защита природы может конституировать для людей ЭТОС, если они чувствуют себя экзистенциально обязанными беречь природу [Хюбнер 2000, 31].

Нюанс в рассуждениях Б. Хюбнера, указывающий на то, что этосы могут быть коллективными, имеет первостепенное значение для Б. Эчеверрии и его концепции барочных этосов.

Усматривая в книге Хюбнера истоки теории Эчеверрии, мы имеем в виду не столько фактический, сколько типологический аспект. Нам не удалось обнаружить никаких сведений о том, что Эчеверрия был знаком с данной работой, но само осмысление Хюбнером понятия «этос» было близко латиноамериканскому философу. Не лишним будет подчеркнуть, что оба философа испытали на себе большое влияние идей М. Хайдеггера и во многом сформировались как мыслители в контексте напряженного в социально-эстетическом плане культурного поля Западной Германии 1960-х гг.

Свою теоретическую концепцию Эчеверрия начал формулировать в последнем десятилетии прошлого в. в таких работах, как «Разговоры о барокко», «Современность, культурная метисация и барочный этос», «Иллюзии современности», «Потребительская стоимость и утопия», «Современность барочного» [Echeverría 1993, 1994, 1995, 1998a, 1998b], а закончил уже в первом десятилетии в. нынешнего: «На рубеже веков», «Американизация современности», «Семь подходов к Вальтеру Беньямину» [Echeverría 2006, 2008, 2010].

Как видим, одна из последних книг посвящена теории В. Беньямина, прямое влияние которой на взгляды Эчеверрии, в отличие от работ Б. Хюбнера, не вызывает сомнений [Cevallos 2012]. Монография «Происхождение немецкой барочной драмы» [Benjamin 1928] стала достоянием общественности лишь в 60-е гг. XX в. Эчеверрия, по всей видимости, познакомился с ней во время изучения философии в Свободном университете Берлина (в 1968 г.), в 1970-е гг. он перевел на испанский язык целый ряд работ В. Беньямина (см., например [Benjamin 1998]). Специфическая особенность теоретических исканий немецкого философа заключалась в его подчеркнутой свободе от культурологических и исторических штампов, которая помогла Беньямину сформировать собственную систему взглядов на искусство, принципиально отличную от устоявшихся представлений.

Эти этикетки – гуманизм или Ренессанс – произвольны, даже неверны, потому что придают этой жизни, у кото-

рой много начал, много форм, много духовных проявлений, ложную видимость реальной сущности. И столь же произвольной, столь же обманчивой маской является «человек Ренессанса», столь популярный благодаря Буркхарду и Ницше [Беньямин 2002, 21].

В соответствии с точкой зрения Беньямина, любая классификация искусства носит субъективный и произвольный характер, и в этом отношении он был согласен с мнением Б. Кроче: «любая теория разделения искусства на роды и жанры является необоснованной» [Беньямин 2002, 25].

Система культурно-эстетических взглядов Беньямина была важна для Эчеверрии прежде всего в силу своей революционной для первой половины XX в. универсальности. Речь идет не только о нежелании немецкого философа пользоваться стереотипными формулировками и классификациями истории культуры, но и о поиске им взаимосвязей в самых разных сферах человеческой деятельности, на первый взгляд не имеющих к искусству непосредственного отношения. Именно этот подход В. Беньямина стал для Эчеверрии своего рода мостиком между его собственными размышлениями, связанными с культурно-историческим процессом конца XX в., и явлениями эпохи барокко.

Если Х.А. Мараваль открыл в эпохе барокко новые ракурсы, позволившие увидеть в ней такие актуальные для XX в. явления, как структурирование политической системы, зарождение феномена массовой культуры, изменение роли городов и так далее [Maravall 1975], то В. Беньямин подверг переоценке сами представления о барокко, бытовавшие в европейском культурном сознании первой половины XX в. [Беньямин 2002, 182], и эта корректировка сыграла ключевую роль в формировании философской концепции Б. Эчеверрии, который в своих представлениях о барокко идет еще дальше. В работе «Семь подходов к Вальтеру Беньямину» [Echeverría 2010] он развивает мысль немецкого философа и доводит ее до предельных обобщений, соединяя систему взглядов на барокко с учением об этосах. В итоге возникает феномен «барочного этоса», который стал своего рода универсальной субстанцией, противопоставленной другому универсальному этосу – этосу капитализма. При этом Б. Эчеверрия, вводя барокко в новый социально-эстетический и исторический контекст, далек от вульгарной социологии, к которой могла бы подтолкнуть его латиноамериканская реальность второй половины XX в. В первую очередь Эчеверрия заново выстраивает саму парадигму, которая обуславливает необходимость появления барочного этоса. Он противопоставляет этос барокко современным капиталистическим явлениям, которые, по его мнению, имеют всепоглощающий характер.

В этой связи упомянем книгу Р. Морса [Morse 1982], которая, несомненно, была знакома Эчеверрии. Ее название «Зеркало Просперо» является прозрачной аллюзией на драму У. Шекспира «Буря», к фабуле и философской идее которой в контексте осмысления истории и этнокультурной сущности Америки не раз обращались философы и исследователи [Rody 1957; Fernandez Retamar 1973; Земсков 1978]. Морс рассматривает английскую колониальную модель в Северной Америке и испанскую в Америке Южной и Центральной, подчеркивая: «Иbero-

и Англоамерика разделяли политические культуры своих метрополий» [Morse 1982, 90]. То есть европейские противоречия между «протестантским Севером» и «католическим Югом» были перенесены на американскую почву. Сопоставляя обе колониальные модели, Морс объясняет причины становления в Латинской Америке особой социокультурной реальности, которая так и не смогла встроиться в либерально-капиталистическую структуру западного мира. По мнению Морса, прекартезианская католическая этика, насаждаемая в испанских колониях и в тех или иных формах существовавшая еще в XX в., стала коренной причиной своеобразия исторического процесса в Латинской Америке.

Принципиальная новизна идей Боливара Эчеверрии заключается в его трактовке барокко как своего рода культурно-исторической и даже идеологической альтернативы для латиноамериканского общества, альтернативы современной капиталистической реальности, порожденной в первую очередь англосаксонским подходом и ставшей источником перманентного кризиса для мира Латинской Америки. При этом Эчеверрия в своих взглядах на барокко и барочное далек от несколько идеализированного его восприятия, характерного для представителей эпохи расцвета барочных теорий в Латинской Америке, в первую очередь для А. Капентьера.

Однако Б. Эчеверрия даже не столько полемизировал с существовавшими барочными концепциями, сколько пытался взглянуть на сам феномен барокко с принципиально иной точки зрения, через призму современной ему реальности. Он целенаправленно связывал между собой культурные, социально-экономические и политические явления, и в этом как раз и заключается серьезная новизна его подхода к анализу роли барокко в культурообразовании Латинской Америки. Рассматривая политику как одно из важнейших проявлений современного общества, Эчеверрия фактически подходит к магистральной проблеме латиноамериканской истории и культуры с принципиально иной стороны. Социально-экономические отношения эквадорско-мексиканский философ сумел ввести в общегуманитарный контекст: все это он соотносит с художественными факторами, в первую очередь – литературными.

В современном мире Эчеверрия выделил четыре этоса, которые являются возможными вариантами общественного самоопределения и развития, условно обозначив их как «реалистический этос», «романтический этос», «классический этос» и, наконец, «барочный этос».

С «реалистическим этосом» Эчеверрия связал потребительское мировоззрение, в рамках которого развитие представляется исключительно в виде возможности совершенствовать потребление количественно и качественно. Типичный пример такого реалистического этоса – социально-экономическая модель, доминирующая в США и получившая большое распространение во всем мире за счет декларирования меркантильных интересов, а также общепонятных потребительских ценностей. Научное определение данного этоса, существующего не менее полутора столетий, Эчеверрия находит в работе М. Вебера [Weber 1904, 1905], в которой формулируется идейная суть западного капитализма во взаимосвязи с протестантизмом, являющегося религиозной опорой этой социальной модели.

Второй этос, который Эчеверрия обозначил как «романтический», связан с восприятием мира в качестве продукта человеческой воли. Ярким примером такого этоса являются некоторые страны, апеллирующие к государственно-национальному началу, в современном мире являющиеся воображаемому, по мнению философа. Эти страны управляются так называемой «государственной капиталистической компанией», которая конкурирует с такими же «компаниями» других государств.

Третий исторический этос в классификации Эчеверрии получает название «классического». Ключевую роль в нем играет мотив естественной субординации, а также неизбежности и предопределенности, характерный для искусства неоклассицизма. В данном варианте приходится исходить из того, что социальные роли внутри капиталистической системы определены изначально, и единственное, что может сделать «гуманный капиталист», это проявлять человечность и милосердие по отношению к зависимым от него людям (см. эпизод из романа Томаса Манна «Будденброки»: Иоганн Будденброк своим выступлением с крыльца ратуши смог рассеять революционно настроенную толпу, напомнив недовольным людям о своем справедливом отношении к работникам [Манн 1969, 183–184]).

Однако самым важным для Боливара Эчеверрии и при этом самым противоречивым является «барочный этос», который в отличие от «классического этоса» не считает субординацию внутри капитализма и вытекающие из нее конфликты предопределенными и неотвратимыми, претендующими на то, чтобы быть естественной формой социальной жизни и ее ценностей. В отличие от всех трех, можно сказать, прагматических этосов, этот этос стремится уйти от реальности капитализма с помощью моделирования воображаемого мира и находит свое эстетическое выражение в искусстве барокко с его декоративностью и театральностью.

Б. Эчеверрия обратил внимание на то, что, несмотря на практически тотальное господство «реалистического этоса» в современном, по крайней мере, западном мире, в Латинской Америке ситуация развивалась по иному сценарию. Обращаясь к истории латиноамериканской цивилизации, философ отмечает особые условия, повлиявшие на становление в ней «барочного этоса». Это, в первую очередь, этническая и культурная метисация, которая, по мнению автора, состоялась в результате попытки имплантировать в американскую почву мир Испании XVII в. В этом процессе испанская колониальная идеология соединилась с рудиментами некоторых доколумбовых цивилизаций. Не имея возможности противостоять испанской экспансии, индейская аристократия, чтобы сохранить определенное влияние, стала активно воспринимать испанскую цивилизаторскую модель и пыталась ей следовать ей. Однако вполне естественно, что испанские цивилизационные вводные накладывались на индейский цивилизационный код, и в результате этого смешения образовался новый этнокультурный феномен. Особенность данного феномена заключалась даже не столько в симбиозе двух цивилизационных начал, сколько в том, что, по мнению Эчеверрии, индейцам и метисам, встроенным в мир, который должен был копировать Испанию, приходилось, в сущности, изображать, что они живут в этом испанском мире. Родившиеся в Латинской Америке никогда не жили в обществе, действительно функционировавшем по европейской модели, но они не

жили уже и по нормам обществ доколумбовых цивилизаций. Они жили в мире своих представлений о западной цивилизации, так и не став представителями этой цивилизации, в отличие, скажем, от населения Северной, англосаксонской Америки.

Для Эчеве́ррии этот латиноамериканский феномен жизни в воображаемом мире и есть ключевое проявление «барочного этоса», речь идет о явлении игровом и в определенном смысле театральном. Этот «этос» мыслитель соотносит с миром Латинской Америки и на современном историческом этапе. Подобно тому, как XVII в. Испанская Америка искренне пыталась стать Испанией, но в итоге так и не смогла этого сделать, в XIX и XX вв. уже независимые государства стремились стать капиталистическими странами по образу и подобию США, то есть старательно встраивались в «реалистический этос». Однако результат оказался почти в точности таким же: не «реалистический этос» капитализма, а игра в него и демонстрация собственных представлений о нем.

Таким образом, Эчеве́ррия приходит к релевантным для Латинской Америки принципам культурообразования, связанным с феноменом барокко. Введенный им термин «барочный этос» удачно корреспондирует с терминами авторов классических барочных концепций: и с «сеньором эпохи Барокко» Леса́мы Лими́ и с «концепцией барочности» Карпентье́ра, особенно с ее постулатом перманентной барочности латиноамериканского мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 7–10.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. 288 с.
3. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997. 264 с.
4. Земсков В.Б. Об историко-культурных отношениях Латинской Америки и Запада. Тяжба Калибана и Просперо // Латинская Америка. 1978. № 2. С. 41–57. № 3. С. 83–96. № 4. С. 51–67.
5. Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства. М.: Художественная литература, 1969. 640 с.
6. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: Профили, 2000. 152 с.
7. Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928. 306 s.
8. Benjamin W. Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México: UACM, 1998. 121 p.
9. Bustillo C. Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso. Caracas: Monte Avila Editores, 1996. 378 p.
10. Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton university press, 1992. 252 p.
11. Carpentier A. Tientos y Diferencias: ensayos. México: Universidad autónoma, 1964. 149 p.
12. Cevallos S. La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista // Revista de Ciencias Sociales. Septiembre 2012. № 44. P. 119–124.
13. Chiampi I. Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 227 p.
14. Echeverría B. Conversaciones sobre lo barroco. México: UNAM, 1993. 87 p.
15. Echeverría B. Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco. México: UNAM / El Equilibrista, 1994. 338 p.

16. Echeverría B. Las ilusiones de la modernidad. México: UNAM-Elequibrista, 1997. 204 p.
17. (a) Echeverría B. Valor de uso y utopía. México: Siglo XXI, 1998. 199 p.
18. (b) Echeverría B. La modernidad de lo barroco. México: Era, 1998. 209 p.
19. Echeverría B. La mirada del ángel. Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin. México: Era, 2005. 252 p.
20. Echeverría B. Vuelta de siglo, México: Era, 2006. 272 p.
21. Echeverría B. La americanización de la modernidad, México: Era, 2008. 312 p.
22. Fernandez Retamar R. Apuntes sobre la cultura de nuestra América. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973. 157 p.
23. Figueroa Sánchez C.R. Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008. 288 p.
24. Iriarte L.I. Barroco, hermenéutica y modernidad I // *Studia Aurea*. 2011. № 5. P. 1–21, 71–97.
25. Lezama Lima J. La expresión americana. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957. 119 p.
26. Maravall J.A. La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1975. 542 p.
27. Morse R. «El espejo de Próspero». Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo. México: Siglo XXI, 1982. 224 p.
28. Rody J.E. Ariel. México: Novaro Mexico, 1957. 205 p.
29. Sarduy S. Barroco y neobarroco // *América Latina en su literatura*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1972. P. 167–181.
30. Sarduy S. Barroco. Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. 119 p.
31. Valencia Cardona M.A. La deconstrucción barroca, neobarroca y kistch del mito Daniel Santos // *Sinapsis*. 2011. № 3(3). P. 128–136.
32. Weber M. Die protestantische Ethik und der “Geist” des Kapitalismus // *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. 1904. № 20. S. 1–54; 1905. № 21. S. 1–110.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Cevallos S. La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista. *Revista de Ciencias Sociales*, septiembre 2012, no. 44, pp. 119–124. (In Spanish).
2. Iriarte L.I. Barroco, hermenéutica y modernidad I. *Studia Aurea*, 2011, no. 5, pp. 1–21, 71–97. (In Spanish).
3. Valencia Cardona M.A. La deconstrucción barroca, neobarroca y kistch del mito Daniel Santos. *Sinapsis*, 2011, no. 3(3), pp. 128–136. (In Spanish).
4. Weber M. Die protestantische Ethik und der “Geist” des Kapitalismus. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1904, no. 20, pp. 1–54; 1905, no. 21, S. 1–110. (In German).
5. Zemskov V.B. Ob istoriko-kul'turnykh otnosheniyakh Latinskoy Ameriki i Zapada [On Historical and Cultural Relations between Latin America and the West. The Trial of Caliban and Prospero]. *Latinskaya Amerika*, 1978, no. 2, pp. 41–57; no. 3, pp. 83–96; no. 4, pp. 51–67. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bakhtin M.M. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk [To the Philosophical Foundations of the Humanities]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy*. [Collection of Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, Russkyie slovari publ., 1996, pp. 7–10. (In Russian).

7. Sarduy S. Barroco y neobarroco. *América Latina en su literatura*. Mexico, Siglo veintiuno editoresa, 1972, pp. 167–181. (In Spanish).

(Monographs)

8. Benjamin V. *Proiskhozheniye nemetskoy barochmoy dramy* [The Origin of German Baroque Drama]. Moscow, Agraf publ., 2002. 288 p. (In Russian).

9. Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1928. 306 p. (In German).

10. Benjamin W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, UACM, 1998. 121 p. (In Spanish).

11. Bustillo C. *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas, Monte Avila Editores, 1996. 378 p. (In Spanish).

12. Calabrese O. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princton, Princton uiversity press, 1992. 252 p. (In English).

13. Carpentier A. *Tientos y Diferencias: ensayos*. México, Universidad autynoma, 1964. 149 p. (In Spanish).

14. Chiampi I. *Barroco y modernidad*. México, Fondo de Cultura Econymica, 2000. 227 p. (In Spanish).

15. Deloz Zh. *Skladka. Leybnits i barokko* [Fold. Leibniz and the Baroque]. Moscow, Logos publ., 1997. 264 p. (In Russian).

16. Echeverría B. *Conversaciones sobre lo barroco*. México, UNAM, 1993. 87 p. (In Spanish).

17. Echeverría B. *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, UNAM / El Equilibrista, 1994. 338 p. (In Spanish).

18. Echeverría B. *Las ilusiones de la modernidad*. México, Ed. UNAM-Elequilibrista, 1997. 204 p. (In Spanish).

19. (a) Echeverría B. *Valor de uso y utopna*. México, Siglo XXI, 1998. 199 p. (In Spanish).

20. (b) Echeverría B. *La modernidad de lo barroco*. Mĩxico, Era, 1998. 209 p. (In Spanish).

21. Echeverría B. *La mirada del óngel. Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin*. México, Era, 2005. 252 p. (In Spanish).

22. Echeverría B. *Vuelta de siglo*. México, Era, 2006. 27 p. (In Spanish).

23. Echeverría B. *La americanización de la modernidad*. México, Era, 2008. 312 p. (In Spanish).

24. Fernandez Retamar R. *Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1973. 157 p. (In Spanish).

25. Figueroa Sánchez C.R. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Bogota, Pontificia Universidad Javeriana, 2008. 288 p. (In Spanish).

26. Hübner B. *Proizvol'nyy etos i prinuditel'nost' estetiki* [Arbitrary Ethos and Compulsion of Aesthetics]. Minsk, Propilei publ., 2000. 152 p. (In Russian).

27. Lezama Lima J. *La expresión americana*. La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957. 119 p. (In Spanish).

28. Maravall J.A. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histyrica*. Barcelona, Ariel, 1975. 542 p. (In Spanish).

29. Morse R. "El espejo de Pryspero". *Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*. México, Siglo XXI, 1982. 224 p. (In Spanish).

30. Rody J.E. *Ariel*. México, Novaro Mexico, 1957. 205 p. (In Spanish).

31. Sarduy S. *Barroco. Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974. 119 p. (In Spanish).

Пешков Дмитрий Игоревич,
Московский международный университет.
Старший преподаватель кафедры романо-германской филологии и востоковедения Института иностранных языков.
Научные интересы: история и теория литературы, латиноамериканистика, испанистика.
E-mail: labyr@mail.ru
ORCID ID: 0009-0001-8649-2581

Dmitry I. Peshkov,
Moscow International University.
Senior lecturer at the Department of Romano-Germanic Philology and Oriental Studies at the Institute of Foreign Languages.
Research interests: literary theory, Latin American studies, Spanish studies.
E-mail: labyr@mail.ru
ORCID ID: 0009-0001-8649-2581

Яньцю ЧЖАН (Пекин, КНР), Мэйянь Е (Чэндэ, КНР)

ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ СЕМИОТИКИ В КИТАЕ¹

Аннотация

Цель статьи – представить обзор китайских исследований за последние 30 лет, посвященных вопросам формирования и развития русской семиотики. Освещается интерес китайских ученых к русским семиотическим традициям в русле трех главных направлений. Первое посвящено истории становления семиотики, второе – формированию ее фундаментальных основ, третье – теориям российских ученых. На начальных этапах исследования китайские авторы обратились к периодизации истории русской семиотики, выделяя от трех до шести этапов ее формирования и развития. Позже они дополнили исследование стадиальности русской семиотики анализом теоретических работ ее известных представителей: П.А. Флоренского, Е.Н. Трубецкого, П.Г. Богатырёва, Р.О. Якобсона, М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Вяч.Вс. Иванова и др. При этом сами китайские ученые отмечают, что изучение концепций русских ученых идет неравномерно: наибольшее внимание уделяется работам М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, практически не изучены исследования современных ученых-семиотиков. В целом китайские ученые сходятся во мнении, что русская семиотика, претерпев ряд эволюционных процессов, в основном развивается в русле мировой семиотики XX в., движущейся от структурализма к генеративизму, далее к функционализму и когнитивизму. Кроме того, китайские ученые проявляют повышенный интерес к методам и подходам, которые использует русская семиотика. Авторы статьи приходят к выводу, что анализ китайских работ по изучению русской семиотики выявляет еще не освещенные вопросы в этой области, что свидетельствует о перспективах исследования.

Ключевые слова

Китайские исследования; русская семиотика; Ю.М. Лотман; Московско-тартуская школа; концепции семиотики; периодизация истории русской семиотики.

¹Статья является поэтапным результатом подтемы «Художественный аспект» крупного проекта Национального фонда социальных наук «Исследование русской культурной семиотики с разных точек зрения» (21&ZD276), и подготовлена при поддержке Фондов фундаментальных исследований Централных университетов (2021NTSS23).

Yanqiu ZHANG (Beijing, PRC), Meiyan YE (Chengde, PRC)

RESEARCH ON RUSSIAN SEMIOTICS IN CHINA¹

Abstract

The purpose of the article is to provide an overview of Chinese studies over the past 30 years on the formation and development of Russian semiotics. The interest of Chinese scientists in Russian semiotic traditions is highlighted in line with three main directions. The first is devoted to the history of the formation of semiotics, the second – the formation of its fundamental foundations, the third – the theories of Russian scientists. At the initial stages of the study, the Chinese authors turned to the periodization of the history of Russian semiotics, highlighting from 3 to 6 stages of its formation and development. Later, they supplemented the studies of the stadiality of Russian semiotics with an analysis of the theoretical works of its famous representatives: P.A. Florensky, E.N. Trubetskoy, P.G. Bogatyrev, R.O. Yakobson, M.M. Bakhtin, B.A. Uspensky, Yu.M. Lotman, Vyach.Vs. Ivanov et al. At the same time, Chinese scientists note that the study of the concepts of Russian scientists is uneven, the greatest attention is paid to the works of M.M. Bakhtin and Yu.M. Lotman, the research of modern semiotics scientists has practically not been studied. In general, Chinese scientists agree that Russian semiotics, having undergone a number of evolutionary processes, is mainly developing in line with the world semiotics of the 20th century, moving from structuralism to generativism, then to functionalism and cognitivism. In addition, Chinese scientists are showing increased interest in the methods and approaches used by Russian semiotics. The author of the article concludes that the analysis of Chinese works on the study of Russian semiotics reveals issues that have not yet been covered in this area, which indicates the prospects for research.

Key words

Chinese Studies; Russian semiotics; Yu.M. Lotman; Moscow-Tartu School; concepts of semiotics; periodization of the history of Russian semiotics.

Семиологические исследования попали в фокус внимания китайских ученых в 80-х гг. XX в., наиболее активное развитие они получили в начале XXI в. Анализ зарубежного научного опыта в области семиотики, в частности работ русских ученых, актуален и в настоящее время для развития китайских исследований в сфере философии, культурологии, филологии, переводоведения и других наук. Изучение китайскими специалистами русских семиотических традиций развивается в русле трех основных направлений: истории становления семиотики, формирования ее фундаментальных основ, а также теорий российских ученых. Далее рассмотрим наиболее известные китайские исследования российской семиотической традиции.

¹This paper is the phased result of the sub-topic “Art Vision” of the major project of the National Social Science Foundation “Research on Russian Cultural Semiotics in a Multi-dimensional Perspective” (21&ZD276), and is supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities (2021NTSS23).

Исследования китайских ученых в области исторической периодизации русской семиотики

Китайские ученые Ван Минюй, Чэн Юн, Чжао Айго, Ван Юнсян в своих публикациях предпринимают попытки уточнить периодизацию истории русской семиотики. Они опираются на теории известных русских исследователей: А.Н. Веселовского, Н.В. Крушевского, В.Э. Мейерхольда, В.В. Иванова, А.Р. Кугеля, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и др. Периоды истории русской семиотики выделяются китайскими авторами с учетом философских, лингвистических и литературных традиций развития мировой семиотики, а также культурно-исторических особенностей развития русской нации. Так, Ван Минюй и Чэнь Юн выделяют шесть этапов формирования русской семиотики, среди которых теоретическая подготовка во второй половине XIX в., активное развитие с начала XX в. и до Октябрьской революции, становление во время революции до середины XX в., переходный период (Р.О. Якобсон, М.М. Бахтин) середины XX в., зрелость (Московско-тартуская семиотическая школа, Ю.М. Лотман) 1960-е – 1980-е гг. и пост-лотмановский этап [Wang Mingyu, Chen Yong 2004, 159–168]. Авторы пришли к выводу, согласно которому «семиотические работы различных исторических периодов показали преемственность в исследованиях взаимосвязи между языком и другими символическими системами, символами и культурой, символами и их реципиентами, а также в изучении социальных, психологических и исторических аспектов функционирования символов» [Wang Mingyu, Chen Yong 2004, 168].

Профессор Чжао Айго [Zhao Aigo 2008a] сравнил исследования Ван Минюя и известного современного русского семиотика Г.Г. Почепцова [Почепцов 1998; Почепцов 2001] и отметил, что, на его взгляд, в интерпретации Г.Г. Почепцова существует концептуальная путаница, поскольку он смешивает стадии развития конкретного направления семиотики и социального развития, хотя их нельзя отождествлять. В то же время периодизация семиотических исследований Ван Минюя основывается на учете различных стилей исследования русской семиотики, поэтому его выводы, на взгляд Чжао Айго, более продуктивны для изучения теории и истории семиотики. Сам Чжао Айго предложил новый метод периодизации, который позволяет выделить в истории развития русских семиотических исследований три этапа. Первый – становление: ранний этап развития теории русской семиотики, с начала XX в. по 1930-е гг. В этот период русские семиотики отталкиваются от исследований в области литературы, что ознаменовывается становлением русской формалистической школы. Далее следует развитие как средний этап формирования теории русской семиотики в XX в., ориентировочно в 1940–1950-е гг. В этот период многие русские молодые семиотики стали академическими учеными, например, Р.И. Аванесов, Т.С. Кузнецов, В.Н. Сидоров и др. В ходе их исследований были получены важные результаты в русле структуралистской лингвистики, лексикологии, синтаксиса и общей лингвистики. При этом Р.О. Якобсон и М.М. Бахтин больше не ограничивались совершенствованием теоретической системы языковой и литературной семиотики, а в значительной степени создали семиотику как самостоятельную дисциплину. Исследования этого периода заложили

теоретический фундамент для появления Московско-тартуской школы семиотики. Третий, поздний этап развития теории русской семиотики ознаменовал собой ее расцвет. Он охватывает период с 1960-х гг. до конца столетия. В это время сформировалась Московско-тартуская школа во главе с Ю.М. Лотманом, имеющим мировую известность. Чжао Айго показывает, что стиль исследования ученых данной школы имеет характер культурной семиотики, имеющей очевидную гуманистическую окраску, что отличает ее от формализма и функционализма [Zhao Aiguo 2008a].

Спустя восемь лет после публикации работ по периодизации русской семиотики Чжао Айго, в 2016–2017 гг. в китайском сообществе семиотиков начался очередной этап повышенного внимания к исследованиям исторической стадильности русской семиотики, но содержание работ больше не ограничивалось историческим аспектом. Значительное внимание уделялось подробному анализу концепций представителей разных периодов, а также научному фундаменту русской семиотики и законам ее развития и эволюции. Так, в указанные годы профессор Чэнь Юн в трех работах проанализировал теории русских семиотиков разных периодов (становление, переходный период, период расцвета Московско-тартуской школы), обращая особое внимание на теории П.А. Флоренского, Е.Н. Трубецкого, П.Г. Богатырёва, Р.О. Якобсона, М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Вяч.Вс. Иванова и др. Чэнь Юн всесторонне описал для китайских ученых общий контекст развития русской семиотики и вклад ученых в ее развитие на разных этапах [Chen Yong 2016; Chen Yong 2017a; Chen Yong 2017b].

Профессор Чжао Айго пришел к выводу, что изменения в базовой парадигме мировой лингвистики существенно влияют на смену парадигмы русской семиотики: историко-сравнительная парадигма привела к появлению русского формализма; структурная лингвистика повлияла на формирование русской парадигмы структурно-системных исследований. Кроме того, с точки зрения изучения объекта, русская семиотика претерпела ряд эволюционных процессов, что в целом совпадает с контекстом развития мировой семиотики XX в., которая двигалась от структурализма к генеративизму → функционализму → когнитивизму [Zhao Aiguo 2016, 102–112; Zhao Aiguo 2021].

Изучение концепций ведущих русских ученых-семиотиков

Теория семиотика Ю.М. Лотмана, которая является важной составляющей частью русского литературоведения, постоянно привлекала китайских ученых. Хотя в 1990-х гг. перевод теории Ю.М. Лотмана уже появился в Китае одновременно с расцветом отечественной семиотики, но только в начале этого столетия одно за другим появились всесторонние и углубленные исследования концепции российского ученого [Zhang Jie, Kang Cheng 2004; Huang Mei 2005]. «Структурная литературная семиотика» – первая монография, в которой системно представлен анализ теории Ю.М. Лотмана [Zhang Jie, Kang Cheng 2004]. Данная публикация является результатом дальнейшего расширения, углубления и систематизации исследований теории семиотики Ю.М. Лотмана китайскими авторами Чжан Цзе и Кан Чэн с учетом уже имеющихся исследований. В

книге всесторонне обсуждаются методология, теоретическое происхождение и ключевые вопросы семиотики Ю.М. Лотмана (художественный язык, структура художественного текста, структура поэзии, структура текста «Евгения Онегина»), а также взаимоотношения Московско-таргуской школы семиотики с западной школой структуралистской семиотики, с теорией М.М. Бахтина и советским литературоведением. Труд китайских ученых можно охарактеризовать как глубокое, всестороннее исследование великих достижений Ю.М. Лотмана в сфере семиотики. Монография автора Хуан Мэй «Ритм и смысл: исследование теории русской поэтики в XX веке» является дальнейшим изложением автором результатов системного исследования работ Ю.М. Лотмана [Huang Mei 2005].

Идеи Ю.М. Лотмана о культурной семиотике представляют собой уникальную теоретическую систему, отличную от других исследовательских парадигм, они оказали огромное влияние на китайское сообщество семиотиков, что отмечено в ряде исследовательских работ [Shan Hong, Lu Hongzhou 2012; Yang Mingming 2020; Lu Hongzhou, Wang Mingyu 2022]. Данная система включает в себя две составляющие: культурную семиотику, опирающуюся на исторический фундамент, и культурную семиотику, основанную на интерпретации текста. В отношении последней появились работы, посвященные теории Ю.М. Лотмана. Так, Чжао Айго следующим образом толкует теоретические постулаты лотмановской системы, сосредоточившись на построении и интерпретации теории «вторичной моделирующей системы», включая структурные взаимосвязи и комбинационный механизм системы, а также характеристики и законы ее функционирования [Zhao Aiguo 2008b]. Интерпретируя Ю.М. Лотмана, китайский исследователь показывает, что, текст, особенно художественный, – это не только организованная символическая система (поскольку любой текст имеет свою собственную фиксированную внутреннюю структуру), но и «диахроническая память», которая существует в естественном языке, но поддерживает различные связи с миром вне языка. Культура – это «символическая система» по отношению к «некультуре», которая является результатом моделирования мира посредством языкового кода. Коммуникация – это способ функционирования символов в рамках единой культурной системы и это среда для взаимодействия языковых и культурных систем [Zhao Aiguo 2008b].

Другие китайские исследователи: Шань Хун и Люй Хунчжоу – анализировали содержание основных достижений семиотических идей Ю.М. Лотмана на макроуровне, а именно: теорию художественного текста, «вторичную моделирующую систему» и семиосферу [Shan Hong, Lu Hongzhou 2012]. Авторы пришли к выводу, что «культурная типология, предложенная Лотманом, может быть использована в сравнительных исследованиях различных культур, обеспечивая эффективный механизм их сопоставления в разных временных и пространственных отношениях и помогая устранить культурные неравенство и дискриминацию» [Shan Hong, Lu Hongzhou 2012, 73–74].

В последние годы известный китайский ученый Чжоу Цичао внес большой вклад в представление научной общественности о семиотической теории, расширив информацию о лотмановской концепции. Например, в работе «Взгляд на источник теоретических инноваций Ю.М. Лот-

мана: из родословной современной славянской литературной мысли» китайский исследователь показал, как Ю.М. Лотман развивал теории Р.О. Якобсона, который также придерживался позиции «научности литературоведения» и «онаучивания литературоведения» (т.е., по мнению семиотиков, литературоведение должно быть наукой), и как Ю.М. Лотман достиг новых результатов в направлении «структурализм – функционализм», основываясь на теории Я. Мукаржовского и Ю.Н. Тынянова [Zhou Qichao 2022], что с очевидностью показывает китайскому читателю источник теоретических инноваций Ю.М. Лотмана.

По мере изучения наследия Ю.М. Лотмана и более глубокого понимания его концепции в китайском академическом сообществе появляются эмпирические исследования, объясняющие различные феномены культуры, литературы, кино, языка с опорой на культурно-семиотическую теорию русского ученого. Так, основываясь на его концепции семиосферы, Цзян Дяньчэнь объясняет многосторонний диалог различных русских культурных текстов XVIII–XIX вв. с учетом воздействия внешних культурных кодов на «картину мира» русского народа [Jiang Dianchen 2019]. Другой исследователь Чжан Яньцзюань проанализировала картину В.М. Васнецова «Витязь на распутье» и русскую матрешку с точки зрения бинарного соответствия «первичной моделирующей системы» и «вторичной моделирующей системы» Ю.М. Лотмана в русских культурных текстах, придя к следующему выводу: «Займствование мотивов устных литературных (фольклорных) текстов русской живописью показывает, что дискретные и графические символы переплетаются и трансформируются, в результате чего рождаются новая информация и культурные тексты, которые являются продуктом культурной коммуникации...» [Zhang Yanjuan 2020, 89].

В настоящее время в Китае появились работы, посвященные оценке изучения лотмановской теории в стране, а также перспективам ее исследования. Например, Люй Хунчжоу и Ван Миньюй пришли к выводу, что за последние 30 лет, несмотря на интенсивное изучение теории Ю.М. Лотмана в Китае, в этом процессе существуют некоторые лакуны. Например, китайские ученые в основном анализируют идеи Ю.М. Лотмана, обращаясь к русско- и англоязычным текстам, что сопровождается трудностями формирования единого терминологического аппарата и в целом понимания текстов российского ученого. Кроме того, масштаб исследований в Китае работ Ю.М. Лотмана значительно меньше, чем М.М. Бахтина, а изучение трудов Московско-тартуской школы, научного творчества ее ключевых фигур еще недостаточно представлено в китайском научном пространстве [Lu Hongzhou, Wang Mingyu 2022]. Более того, появилась работа профессора Ян Минмина, который полагает, что сама «Россия еще не провела всестороннего и эффективного анализа и обобщения исследовательской литературы Ю.М. Лотмана в своей собственной стране и других странах, и не хватает полного понимания и углубленного осмысления актуальности и значения поздних работ Ю.М. Лотмана, особенно в части рассуждений о русской культурной идентичности» [Yang Mingming 2020, 131].

Стоит отметить, что все-таки некоторые китайские ученые обращают исследовательский взгляд и на других русских семиотиков, например, Ю.С. Степанова и А.А. Ветрова. Так, Люй Хунчжоу и Шань Хун

проанализировали работы Ю.С. Степанова и пришли к выводу, что российский ученый, обращаясь к семиотике как лингвист, связывает изучение языка с результатами исследований разных наук. Его анализ языка опирается на лингвистическую философию, он акцентирует внимание на тесной связи семиотики с естественными, социальными и гуманитарными науками, такими как кибернетика, биология, этнология, лингвистика, философия, социология, антропология, эстетика, психология и др. [Lu Hongzhou, Shan Hong 2014]. В другой работе авторы показали, что А.А. Ветров проводил различие между смысловой и знаковой ситуациями, указывая, что знак в свою очередь репрезентирует как предметное, так и смысловое значение, которые невозможны друг без друга, в связи с чем ученый делает вывод о невозможности противопоставления семиотики и семантики, на чем настаивают некоторые исследователи. Авторы работы о А.А. Ветрове считают, что углубленное обсуждение содержания и методов его семиотических исследований, особенно предложенной им концепции знаковой ситуации, послужило новым источником вдохновения для изучения семиотики в Китае [Shan Hong, Lu Hongzhou 2015].

Теоретические характеристики русской семиотики в китайских исследованиях

В последние годы китайские ученые проявляют большой интерес к исследовательским методам и подходам, которые использует русская семиотика. Так, профессор Чэнь Юн с соавтором в своей работе пришли к выводам, что русская культурная семиотика глубоко уходит корнями в лингвистическую традицию Московской школы и литературную традицию Санкт-Петербургской школы [Chen Yong, Yan Yueming 2023]. Китайскими учеными выделяются уникальные характеристики, свойственные русской теории семиотики: 1) интеграция двух научных подходов, а именно: Ф. де Соссюра и Ч.С. Пирса; 2) реализация междисциплинарной исследовательской парадигмы; 3) опора на эпистемологическую позицию, основанную на данных кибернетики и информатики; 4) предпочтение структуралистской методологии, представленной бинарной оппозицией; 5) внимание к статусу текста и атрибутам семиосферы различных культурных символических объектов [Chen Yong, Yan Yueming 2023, 21].

В 2021 г. вышла в свет монография профессора Чжао Айго «Столетие трансформации исследовательских парадигм русской семиотики». Эта работа является первым академическим исследованием в Китае по истории русской семиотики, а также заключительным результатом проекта Национального фонда социальных наук КНР «Исследование истории русской семиотики в области лингвистики». Чжао Айго проанализировал научные коллизии, пережитые русской семиотикой за последние сто лет, и обобщил характеристики ее нескольких исследовательских парадигм: «академическое наследие», «восток и запад одновременно» в философском измерении, «диалектическое единство» в символическом взгляде, «гуманистическая зависимость» в теории и практике, «регулярность и строгость» исследовательского горизонта [Zhao Aiguo 2021, 741–754]. Профессор также отметил, что в методах исследования русской семиотики все еще существуют определенные недостатки. Например,

единая методология бинарной оппозиции не может полностью решить все проблемы семиотики [Zhao Aiguo 2021, 754].

В 2021 г. в Университете Сучжоу во главе с Чжао Айго начался крупный проект Национального фонда социальных наук «Исследование русской культурной семиотики с разных точек зрения» [Er ling er... 2022]. Исследование по этой теме носит ярко выраженный междисциплинарный характер и имеет эпохальное значение в свете его масштабности: на данный момент это первый крупный проект на тему «семиотических» исследований в гуманитарных науках. Научная группа осуществляет исследование по русской культурной семиотике в нескольких измерениях (текстовом, историческом, искусствоведческом и др.), и соответствующие результаты исследований будут опубликованы в ближайшем будущем. Открытие данного проекта свидетельствует о перспективности изучения русской семиотики китайским учеными.

Заключение

Концептуальные основания и эмпирические исследования российской культурной семиотики оказали глубокое влияние на развитие мировой семиотики в целом. Китайская наука не осталась в стороне: последние 30 лет исследования в области русской семиотики активно развивались. На первом этапе были переведены творческие работы русских ученых с русского на китайский, на втором этапе китайские ученые пытались выделить исторические этапы в развитии русской семиотики, на третьем этапе интенсивно анализировались теории представителей разных периодов, на четвертом этапе обобщались характеристики парадигм русских семиологических исследований. Такое пристальное внимание китайских ученых к русской семиотике привело к появлению большого числа публикаций. В то же время мы можем видеть, что в китайских исследованиях по русской семиотике все еще есть некоторые неисследованные вопросы. Например, изучение творчества русских ученых ограничено в основном фигурой Ю.М. Лотмана, а другим ученым уделяется недостаточное внимание. Но в целом в последние годы китайское академическое сообщество все чаще обращается к анализу русской семиотики, постоянно расширяя и углубляя представления китайских ученых в этой области. Данная тенденция проявляется также в поддержке научными фондами национальных проектов, что призвано обеспечить дальнейшее исследование русской семиотики в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание. М.: Лабиринт, 1998. 336 с.
2. Почепцов Г.Г. Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. 763 с.
3. Chen Yong. E luo si fu hao xue cheng xing qi wen hua xue fang xiang de yan jiu // Zhong guo e yu jiao xue. 2016. J. 35. № 3. Y. 58–63.
4. (a) Chen Yong. Guo du qi de e luo si fu hao xue yan jiu gai lan: yi ya ge bu sen yu ba he jin de yan jiu wei dai biao // Jie fang jun wai guo yu xue yuan xue bao. 2017. J. 40. № 5. Y. 63–72.
5. (b) Chen Yong. Ta er tu fu hao xue pai yan jiu zong lan // Wai yu jiao xue. 2017. J. 38. № 2. Y. 44–49.

6. Chen Yong, Yan Yueming. E luo si wen hua fu hao xue de li lun te se // *Wai guo yu wen*. 2022. J. 38. № 4. Y. 13–22.

7. Er ling er yi nian du guo jia she ke ji jin zhong da xiang mu li xiang ming dan gong bu – quan guo zhe xue she hui ke xue gong zuo ban gong shi. URL: <http://www.nopss.gov.cn/n1/2021/1206/c431028-32300961.html> (дата обращения: 25.01.2024).

8. Huang Mei. Yun lv yu yi yi: er shi shi ji e luo si shi xue li lun yan jiu. Beijing: Ren min chu ban she, 2005. 252 y.

9. Jiang Dianchen. Cong luo te man wen hua fu hao xue shi yu kan shi ba zhi shi jiu shi ji e luo si duo yuan wen hua de liu bian // *E yu xue xi*, 2019. № 4. Y. 32–36.

10. Lu Hongzhou, Shan Hong. Si jie pan nuo fu de fu hao xue si xiang chan shi // *Tian jin wai guo yu da xue xue bao*. 2014. J. 21. № 6. Y. 8–13.

11. Lu Hongzhou, Shan Hong. E luo si fu hao xue yan jiu zhi wei te luo fu de fu hao xue guan jie du // *E luo si wen yi*. 2015. № 1. Y. 159–165.

12. Lu Hongzhou, Wang Mingyu. Luo te man yan jiu san shi nian: ben tu hua yu fan si // *E luo si wen yi*. 2022. № 4. Y. 118–128.

13. Shan Hong, Lu Hongzhou. E luo si fu hao xue yan jiu zhi luo te man de wen hua fu hao xue si xiang chan shi // *Ha er bin xue yuan xue bao*. 2012. J. 33. № 9. Y. 73–76.

14. Wang Mingyu, Chen Yong. E luo si fu hao xue yan jiu de li shi liu bian // *Dang dai yu yan xue*. 2004. № 2. Y. 159–168.

15. Yang Mingming. Fan si yu zhan wang: xin shi ji e luo si de luo te man yan jiu (2000–2019) // *E luo si wen yi*. 2020. № 1. Y. 124–132.

16. Zhang Jie, Kang Cheng. Jie gou wen yi fu hao xue. Beijing: Wai yu jiao xue yu yan jiu chu ban she. 2004. 206 y.

17. Zhang Yanjuan. Luo te man fu hao xue yu yan mo shi zai e luo si wen hua zhong de er yuan dui wei qian yi // *Dong bei ya wai yu yan jiu*. 2020. № 3. Y. 84–90.

18. Zhao Aiguo. E luo si fu hao xue yan jiu fan shi de bai nian liu bian. Beijing: Bei jing da xue chu ban she, 2021. 804 y.

19. Zhao Aiguo. E luo si fu hao xue yan jiu fan shi de bai nian shan bian // *E luo si wen yi*. 2016. № 4. Y. 102–112.

20. (a) Zhao Aiguo. Er shi shi ji e luo si fu hao xue yan jiu de li shi fen qi wen ti // *Jie fang jun wai guo yu xue yuan xue bao*. 2008. № 5. Y. 31–35.

21. (b) Zhao Aiguo. Luo te man de wen hua fu hao xue li lun ti xi // *Guang dong wai yu wai mao da xue xue bao*. 2008. № 4. Y. 10–14.

22. Zhou Qichao. Cong xian dai si la fu wen lun si xiang pu xi kan luo te man de li lun chuang xin zhi yuan // *Xue xi yu tan suo*. 2022. № 12. Y. 161–171.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chen Yong. E luo si fu hao xue cheng xing qi wen hua xue fang xiang de yan jiu [Research on the Direction of Culture in the Formative Period of Russian Semiotics]. *Zhong guo e yu jiao xue*, 2016, vol. 35, no. 3, pp. 58–63. (In Chinese).

2. (a) Chen Yong. Guo du qi de e luo si fu hao xue yan jiu gai lan: yi ya ge bu sen yu ba he jin de yan jiu wei dai biao [Overview of Russian Semiotics Research in the Transitional Period Represented by the Research of Jacobson and Bakhtin]. *Jie fang jun wai guo yu xue yuan xue bao*, 2017, vol. 40, no. 5, pp. 63–72. (In Chinese).

3. (b) Chen Yong. Ta er tu fu hao xue pai yan jiu zong lan [Research Overview on Moscow-Tartu School of Semiotics]. *Wai yu jiao xue*, 2017, vol. 38, no. 2, pp. 44–49. (In Chinese).

4. Chen Yong, Yan Yueming. E luo si wen hua fu hao xue de li lun te se [The Theoretical Characteristics of Russian Cultural Semiotics]. *Wai guo yu wen*, 2022, vol. 38, no. 4, pp. 13–22. (In Chinese).

5. Jiang Dianchen. Cong luo te man wen hua fu hao xue shi yu kan shi ba zhi shi jiu shi ji e luo si duo yuan wen hua de liu bian [The Rheology of Russian Multiculturalism in the 18th to 19th Centuries from the Perspective of Lotman Cultural Semiotics]. *E yu xue xi*, 2019, no. 4, pp. 32–36. (In Chinese).
6. Lu Hongzhou, Shan Hong. Si jie pan nuo fu de fu hao xue si xiang chan shi [Discussion of Stepanov's Semiotic Ideas]. *Tian jin wai guo yu da xue xue bao*, 2014, vol. 21, no. 6, pp. 8–13. (In Chinese).
7. Lu Hongzhou, Shan Hong. E luo si fu hao xue yan jiu zhi wei te luo fu de fu hao xue guan jie du [An Interpretation of Vetrov's Semiotic Theory]. *E luo si wen yi*, 2015, no. 1, pp. 159–165. (In Chinese).
8. Lu Hongzhou, Wang Mingyu. Luo te man yan jiu san shi nian: ben tu hua yu fan si [Studies on Lotman in China during the Past 30 Years: Localization and Reflection]. *E luo si wen yi*, 2022, no. 4, pp. 118–128. (In Chinese).
9. Shan Hong, Lu Hongzhou. E luo si fu hao xue yan jiu zhi luo te man de wen hua fu hao xue si xiang chan shi [The Philosophy of Lotman's Cultural Semiotics]. *Ha er bin xue yuan xue bao*, 2012, vol. 33, no. 9, pp. 73–76. (In Chinese).
10. Wang Mingyu, Chen Yong. E luo si fu hao xue yan jiu de li shi liu bian [On the Historical Evolution of Semiotic Studies in Russia]. *Dang dai yu yan xue*, 2004, no. 2, pp. 159–168+190. (In Chinese).
11. Yang Mingming. Fan si yu zhan wang: xin shi ji e luo si de luo te man yan jiu (2000–2019) [Retrospect and Prospect: Research on Lotman in Russia in the New Century (2000–2019)]. *E luo si wen yi*, 2020, no. 1, pp. 124–132. (In Chinese).
12. Zhang Yanjuan. Luo te man fu hao xue yu yan mo shi zai e luo si wen hua zhong de er yuan dui wei qian yi [Duality and Counterpoint of Lotman's Semiotic Linguistic Model in Russian Culture]. *Dong bei ya wai yu yan jiu*, 2020, no. 3, pp. 84–90. (In Chinese).
13. (a) Zhao Aiguo. Er shi shi ji e luo si fu hao xue yan jiu de li shi fen qi wen ti [On the Demarcation of Developmental Stages of the 20th Century Russian Semiotics]. *Jie fang jun wai guo yu xue yuan xue bao*, 2008, no. 5, pp. 31–35. (In Chinese).
14. (b) Zhao Aiguo. Luo te man de wen hua fu hao xue li lun ti xi [The Theoretical System of Lotman's Cultural Semiotics]. *Guang dong wai yu wai mao da xue xue bao*, 2008, no. 4, pp. 10–14. (In Chinese).
15. Zhao Aiguo. E luo si fu hao xue yan jiu fan shi de bai nian shan bian [The Centennial Evolution of Russian Semiotics Research Paradigms]. *E luo si wen yi*, 2016, no. 4, pp. 102–112. (In Chinese).
16. Zhou Qichao. Cong xian dai si la fu wen lun si xiang pu xi kan luo te man de li lun chuang xin zhi yuan [Looking at the Source of Lotman's Theoretical Innovation from the Pedigree of Modern Slavic Literary Thought]. *Xue xi yu tan suo*, 2022, no. 12, pp. 161–171. (In Chinese).

(Monographs)

17. Huang Mei. *Yun lv yu yi yi: er shi shi ji e luo si shi xue li lun yan jiu* [Rhythm and Meaning: a Study on the Theory of Russian Poetics in the 20th Century]. Beijing, Ren min chu ban she Publ., 2005. 252 p. (In Chinese).
18. Pocheptsov G.G. *Istoriya russkoy semiotiki do i posle 1917 goda. Uchebno-spravochnoye izdaniye* [The History of Russian Semiotics Before and After 1917. Educational and Reference Edition]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 336 p. (In Russian).
19. Pocheptsov G.G. *Russkaya semiotika: Idei i metody, personalii, istoriya* [Russian Semiotics: Ideas and Methods, Personalities, History]. Moscow, Refl-book Publ.; Kiev, Vakler Publ., 2001. 763 p. (In Russian).
20. Zhang Jie, Kang Cheng. *Jie gou wen yi fu hao xue* [Structure Literary Semiotics]. Beijing, Wai yu jiao xue yu yan jiu chu ban she Publ., 2004. 206 p. (In Chinese).
21. Zhao Aiguo. *E luo si fu hao xue yan jiu fan shi de bai nian liu bian* [A Century-old Rheology of the Russian Semiotic Research Paradigm]. Beijing, Bei jing da xue chu ban she Publ., 2021. 804 p. (In Chinese).

(Electronic Resources)

22. *Er ling er yi nian du guo jia she ke ji jin zhong da xiang mu li xiang ming dan gong bu – quan guo zhe xue she hui ke xue gong zuo ban gong shi* [Announcement of the List of Major Projects Approved by the National Social Science Fund in 2021 – National Office of Philosophy and Social Sciences]. Available at: <http://www.nopss.gov.cn/n1/2021/1206/c431028-32300961.html> (accessed 25.01.2024). (In Chinese).

ЧЖАН Яньцю,

Пекинский педагогический университет (Пекин, КНР).

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка.

Научные интересы: лингвистическая семиотика, лингвокультурология.

E-mail: yanqiu.zhang@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1674-7868

Е Мэйянь,

Профессиональный колледж прикладных технологий Чэндэ (Чэндэ, КНР).

Преподаватель.

Научные интересы: китайский язык и литература.

E-mail: 1003263506@qq.com

ORCID ID:0009-0004-8776-0551

Yanqiu ZHANG,

Beijing Normal University.

PhD in Philology, Senior lecturer of Department of Russian Language.

Research interests: Linguistic semantics, linguoculturology.

E-mail: yanqiu.zhang@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1674-7868

Meiyan YE,

Chengde college of applied technology.

Lecturer.

Research interests: Chinese language and literature.

E-mail: 1003263506@qq.com

ORCID ID:0009-0004-8776-0551

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

**К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ИСТОЧНИКАХ СОВРЕМЕННОГО
ПОСТУМ-НАРРАТИВА:
ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР И ДИАЛОГ МЕРТВЕЦОВ
У ЛУКИАНА САМОСАТСКОГО**

Аннотация

Статья ставит целью исследовать один из источников такого своеобразного явления, как нарратив мертвеца, или постум-нарратив, т.е. повествование персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Утверждается, что в античной словесности определяются три источника постум-нарратива: жанры путешествия в загробный мир, диалога на пороге (или диалога мертвецов) и эпитафии. В статье подробно разбираются первые два из этих источников на материале ряда произведений Лукиана Самосатского, которые станут «моделью» «хождения в потусторонний мир» как самостоятельного жанра, наделенного рядом структурных особенностей, наследовавшихся в дальнейшем. Доказывается, что постум-нарратив в своих истоках связан с самим генезисом наррации, поскольку, согласно О.М. Фрейденберг, наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир – от потустороннего. Сопоставляются темы и мотивы лукиановских «диалогов мертвецов» и современных постум-нарративных текстов. Выявляется, что современный «нарратив мертвеца» в аспектах мотивно-сюжетной структуры и модуса высказывания (по преимуществу сатирического) в огромной степени наследует «диалогам на пороге» Лукиана. При этом в современных произведениях не путешествие на тот свет заключается в рамки диалога мертвецов, а напротив, диалоги мертвецов оказываются частью такого путешествия. Кроме того, в текстах такого типа в основном решаются вопросы, характерные для постмодернизма: вопрос испытания метафизической картины мира с ее онто-тео-телео-логоцентризмом, вопрос о необходимости освободиться от власти абсолюта, поставить под сомнение «наличие» абсолютной истины. Рассказчик-мертвец осознается как парадоксальное явление (чего у Лукиана нет), с помощью которого удобно разрабатывать идеи децентрированного субъекта и децентрированного дискурса, деструкцию личности персонажа как психологически и социально детерминированного характера и пересматривать понятие «автора» как самоотжественного голоса и инстанции власти.

Ключевые слова

Постум-нарратив; Луциан Самосатский; путешествие в загробный мир; диалог на пороге; диалог мертвецов; мотив; комплекс мотивов; сатира.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

ON THE QUESTION OF SOME SOURCES OF THE MODERN POSTHUMOUS NARRATIVE: JOURNEY TO THE AFTERWORLD AND DIALOGUE OF THE DEAD IN LUCIAN OF SAMOSATA

Abstract

The article aims to consider one of the sources of such a unique phenomenon as the narrative from beyond the grave, or posthumous narrative, i.e. the narrative of a character who, in the conventional reality of the inner world of the work, is presented as a dead character. It is argued that in ancient literature three sources of posthumous narrative are identified: the genres of the journey to the afterworld, dialogue of the dead, and epitaph. The article examines in detail the first two of these sources, based on a number of works by Lucian of Samosata, which will become a “model” of the “journey to the underworld” as an independent genre with a number of structural features that were inherited later. It is proved that the posthumous narrative in its origins is connected with the very genesis of narration, since, according to Olga Freidenberg, narration arises at the moment when the past is separated from the present, this world from the other world. The themes and motives of Lucian’s “dialogues of the dead” and modern texts with posthumous narration are compared. It is revealed that the modern posthumous narrative largely inherits motive-plot structure and mode of utterance (mostly satirical) from Lucian’s “dialogues of the dead”. Moreover, in modern works, it is not the journey to the afterworld that is contained within the framework of a “dialogue of the dead”, but on the contrary, “dialogues of the dead” turn out to be part of such a journey. In addition, texts of this type mainly resolve issues characteristic of postmodernism: the question of testing the metaphysical picture of the world with its onto-theo-teleo-logocentrism, the need to free oneself from the power of the absolute, to question the “presence” of absolute truth. The dead narrator is recognized as a paradoxical phenomenon (it is not the case in Lucian), with the help of which it is convenient to develop the ideas of a decentered subject and decentered discourse, the destruction of the character’s personality as a psychologically and socially determined character, and to revise the concept of “author” as a self-identical voice and authority.

Key words

Posthumous narrative; Lucian of Samosata; journey to the afterworld; dialogue of the dead; motive; motive-plot structure; satire.

Предлагаемая статья ставит целью исследовать один из источников такого своеобразного явления современной (и не только) литературы, как нарратив мертвеца, или, согласно введенному нами ранее термину, постум-нарратив [Зусева-Озкан 2022], т.е. повествование персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представ-

лен как персонаж мертвый (умерший, погибший). Не вдаваясь подробно в обзор литературы вопроса (увы, весьма малочисленной), поскольку он уже проводился нами ранее [Зусева-Озкан 2022, 28–31], укажем только, что почти никогда не ставится, – а если и ставится, то едва ли удовлетворительно решается – задача диахронического описания постум-нарратива [Richardson 2006; Bennett 2012; Alber 2020; Carrard 2020]. В основном уделяется внимание литературе XX–XXI вв. (за несколькими исключениями, например: [Lind 1936; de Sá Rego 1986; Goodhue 2010], причем в этих работах те или иные постум-нарративные произведения рассматриваются отдельно, вне попытки взглянуть на них как на единое структурно-типологическое явление), что понятно в связи с расцветом постум-нарратива в этот период, однако совершенно не объясняет его генезиса и упускает из виду эволюцию. По нашему мнению, чтобы разобраться в природе современного постум-нарратива, выявить его структуру и специфические возможности, нужно восстановить его генезис и эволюцию, связанный с ним мотивно-сюжетный комплекс и мифопоэтику. Данная статья представляет собой один из первых шагов на этом пути.

Вероятно, истоки постум-нарратива следует искать в архаическом культе мертвых тотемистического характера, о котором много писала О.М. Фрейденберг. В частности, она говорит о специфике понимания героя в архаике: «Герой в основном есть покойник. Герои – это умершие. Весь их культ говорит о смерти <...> Как у покойника, место культа героя – могила <...> Воинственный, отважный характер герой получает впоследствии, и это вытекает из его подвигов в преисподней, где он борется со смертью и вновь рождается в жизнь» [Фрейденберг 1998, 47–49].

Соответственно, в античной словесности определяются *три источника* постум-нарратива – в том, что мы сейчас называем эпикой, это жанр *путешествия в загробный мир*, в том, что мы называем драмой, это *диалог на пороге* (термин, который употреблял М.М. Бахтин [Бахтин 2002]; в качестве условно синонимического понятия мы будем использовать также словосочетание «диалог мертвецов»), и в том, что мы называем лирикой, это жанр *эпитафии*: в античности эпитафии могли быть написаны от первого лица и были событийны, передавая не чувства близких и родных покойника, а эпизоды его жизни и обстоятельства смерти (вроде такого: «Родом критянин, Бротах из Гортины, в земле здесь лежу я, / Прибыл сюда не затем, а по торговым делам» [Симонид Кеосский 1968, 181]).

Жанр путешествия в загробный мир, разумеется, не раз исследовался в научной литературе – от базовой для этого вопроса статьи Й. Дрезеке, опубликованной еще в 1912 г. [Dräseke 1912], до недавних работ (см., например: [Männlein-Robert 2014]). Как пишет отечественный византист С.В. Полякова,

Жизнь этого сюжета на греческой почве имеет свою длительную историю – на самом раннем этапе развития он выступает в мифах (в преисподнюю спускались Орфей, Одиссей, Геракл, Тезей), затем мы встречаем его в виде вкрапленных в основной сюжет литературного произведения; самым

ранним образчиком оказывается тут «Одиссея», вслед за которой можно назвать комедии Аристофана – «Ягушки», где герой сходит в подземный мир и встречается там со знаменитыми поэтами, и «Ахарняне», со сценой полета к жилищам богов на спине навозного жука, а также философские сочинения («Республика» Платона, «О позднем возмездии богов» Плутарха). Завершает развитие этого сюжета период его автономии, т.е. превращение в самостоятельный литературный жанр в послеклассическое и византийское время. Здесь родословное древо жанра расщепляется на светскую и агиографическую ветви. Первая представлена произведениями Лукиана... [Полякова 1986, 130–131].

Именно произведения Лукиана в качестве создателя (во всяком случае, насколько свидетельствуют сохранившиеся античные тексты; по-лемику на тему его зависимости от Мениппа из Гагары см.: [Helm 1906; MacCarthy 1934; Richter 2017]) «хождения в потусторонний мир» как самостоятельного жанра, наделенного рядом структурных особенностей, которые будут наследоваться в дальнейшем, и являются предметом нашего внимания в данной статье.

В текстах Лукиана Самосатского (ок. 120 – после 180 н. э.), писателя, который жил в Риме, но писал на древнегреческом языке, совмещаются путешествия в загробный мир и диалог мертвецов. В диатрибе «Человеку, назвавшему меня “Прометеем красноречия”» он указывает на «новизну моих работ и отсутствие в них подражания какому-нибудь образцу» [Лукиан 2001, II, 13], на особое сочетание диалога и комедии, которые «сначала» были не очень «дружны между собою: первый заполнял собою досуг домашнего уединения, а равно и прогулки с немногими друзьями; вторая, отдав себя на служение Дионису, подружилась с театром: играла, шутила, подсмеивалась <...> диалог и комедия звучат как самый высокий и самый низкий тона, разделенные дважды полной гаммой. И все же я дерзнул сблизить и согласовать в едином ладе столь далекие друг другу роды искусства <...>» [Лукиан 2001, II, 14].

Действительно, «диалоги на пороге» Лукиана (об их специфике см., например: [Anderson 1976a; Anderson 1976b; Relihan 1987; Bartley 2005]) соединяют то, что мы бы сейчас назвали эпическим и драматическим элементами, – и это, видимо, напрямую связано с их сюжетикой и тематикой. Как писала О.М. Фрейденберг в «Мифе и литературе древности»,

...Наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, *этот мир – от того* (здесь и далее курсив мой – В. З.-О.). <...> Пока нет чувства длительности, нет и повествования <...>. Все, что нужно показать, происходит непосредственно перед глазами. <...> Рассказы вестника в трагедии, или героев Лукиана, или Эра в «Республике» Платона дают пример не видения в рассказе, а самого видения-рассказа. Все эти персонажи приходят с того света и рассказывают о том, что они видели собственными глазами <...>. Это классические образцы древней

наррации с ее семантикой появления на свет и оживания. Она вся основана на очевидении смотрящего. Ее тема – тот свет. В ней два сценария – сценарий ухода и сценарий прихода; и в ней два времени – прошлое, излагаемое в настоящем, и само это настоящее [Фрейденберг 1998, 274–276].

То есть сам *генезис наррации*, по Фрейденберг, *связан с семантикой смерти и оживания*, а древнейшие путешествия на тот свет несколько позднее дали просто «путешествия», так называемые «правдивые истории» о них (таковая есть и у Лукиана):

Генетические связи рассказа с далекими уходами и взиранием на причудливые «чудеса», с дивованием, дали себя знать в том, что древнейшие наррации говорили о хождениях в несуществующие заморские земли, к фантастическим обитателям. Чудеса «потусторонней» страны, «подземной земли» (χθων), обращались в рассказы о далеко лежащих и о необыкновенных странах... [Фрейденберг 1998, 277].

При этом Фрейденберг считает, что у Лукиана «наррационный элемент» «уже отстоялся»:

Его диалоги утратили всякую сценичность, и мим сказывается у него своими генетическими чертами, но не прямой действенной формой. Все у Лукиана миражно по месту действия, обманно по трактовке. Его персонажи – шарлатаны, филопсевды, религиозные и философские фокусники, выдающие себя за чудотворцев и мудрецов; в подавляющем большинстве случаев это мертвецы [Фрейденберг 1998, 309] (о миражности и визионерных картинах в их связи с происхождением наррации Фрейденберг подробно рассуждает, поскольку считает, что «в лоне “я-рассказа”, возникает из “картины”, из “миража” зримый и “кажущийся” мир, воспринимаемый сквозь объект, лежащий далеко за пределами субъекта, – возникают сперва экфразы и видение (словесные “картины”, “неживое как живое”), а затем и наррация» [Фрейденберг 1998, 277]).

Именно тексты Лукиана стали образцом, идеальной моделью жанра сатирического диалога (см. при этом противоположные мнения Б. Болдуина и Ж. Бомпера, который отвергал мнение о Лукиане как боевом социальном сатирикe и подчеркивал чисто литературные, точнее, кинические топосы в его сочинениях [Bompaire 1958; Baldwin 1961; Branham 1984]) и такой его разновидности, как «разговор в царстве мертвых» [Egilsrud 1934; Keener 1973; Andries 2013; Suitner 2016], из которого и стал развиваться постум-нарратив, – как известно, в античности автор и есть «жанр», т.е. за каждым жанром закрепляется определенный «модельный» автор:

Античность отождествляет <...> жанр и работающего в этом жанре автора. <...> Такое семантическое отождествление делает сам автор. И это происходит оттого, что греческая литература – первая литература, и за каждым автором стоит субъектно-объектный «я», который воспроизводит в словах и действиях самого себя и вне себя находящееся. Процесс отделения автора от своего произведения шел таким путем: сперва автор и жанр слиты, затем автор традиционно относит себя к действующему лицу данного жанра, словно он продолжает быть неотделимым от него [Фрейденберг 1998, 306–307].

В современном постум-нарративе, чьи истоки мы здесь пытаемся прояснить, путешествие в загробный мир предполагает выполнение трех условий:

- а) описание потустороннего мира;
- б) повествующий субъект совершает путешествие не живым, а мертвым;
- в) наррация о путешествии в загробный мир передана мертвому повествователю в своей тотальности.

Все эти три элемента вместе характерны именно для современного постум-нарратива, однако отдельные элементы, из которых вырастает эта тематически-повествовательная традиция, отчетливы уже у Лукиана. Отметим сначала отличия от современного постум-нарратива (в зеркальном порядке, для большей наглядности), чтобы затем подробнее сказать о сходстве:

в) наррация о путешествии в загробный мир, хотя и может быть довольно продолжительной, как правило, представлена в виде реплики в диалоге, т.е. вписана в условно драматическую форму, придуманную Лукианом;

б) повествующий субъект не всегда совершает путешествие в загробный мир мертвым – иногда он попадает в Аид живым, на время, например, в диалоге «Менипп, или Путешествие в подземное царство», где Менипп сошел «в мрачный Аид», «чтоб услышать там правду», а потом вернулся на землю к людям (тогда как в диалоге «Разговоры в царстве мертвых» Менипп предстает одним из мертвецов). Эта традиция будет принципиально важна для жанра видения, высшей точкой развития которого является «Божественная комедия» Данте, но в постум-нарративе как таковом повествующий и повествовающий субъект совершает названные два действия мертвым;

а) далеко не всегда путешествие в фантастические миры у Лукиана подразумевает загробный мир – это лишь один из вариантов его фантастики. Помимо «Разговоров в царстве мертвых», т.е. под землей, в Аиде, у него еще есть «Морские разговоры» (в царстве Посейдона), «Разговоры богов» на Олимпе, «Икароменипп, или Заоблачный полет», т.е. рассказ о небесном путешествии. Более того, загробный мир у Лукиана не отделен твердой границей от других фантастических локусов – например, в «Правдивой истории» Остров Блаженных и страна нечестивых, куда отправляются мертвецы-грешники, расположены в океане среди других островов, включая остров Калипсо, остров Пробку, Сы-

рный остров, Страну Сновидений, остров Каббалусу, принадлежащий морским ослоногим женщинам, и пр. (см. приведенное выше мнение О.М. Фрейденберг, генетически сближающей путешествия на тот свет и в далекие страны).

Созная все обозначенные ограничения и делая все положенные оговорки, мы утверждаем, что диалоги Лукиана стали важнейшим источником традиции европейского постум-нарратива уже потому, что *в них содержится, пожалуй, большинство его основных образов, тем и мотивов*, хотя, конечно, в современных «нарративах мертвецов» они могут получать новые трактовки. Более того, как показала Фрейденберг, темы здесь не просто темы – они именно связаны с возникновением наррации как таковой. Обозначим основные из них, приводя параллельные примеры из современных романов и рассказов постум-нарративного типа.

1. Мотив *двойников, из которых один живой, а один мертвый* («Образ “двойника”, возникший из двуединого пассивно-активного образа о тоте-ме-нетоте, имел оформления не только в фигурах братьев и отцов. Навсегда сохранились и еще две конфигурации. Это персонаж бога и его смертной тени, его раба-смерти (например, Зевс и Гермес) – во-первых. И, во-вторых, двойников-богов (часто близнецов), из которых один бессмертен <...>, а другой смертен <...> “Один из двух <...> – словом, двойник персонажа, – всегда инкарнирует преисподнюю; один из двух двойников олицетворяет в родовую эпоху смерть-производительницу...” [Фрейденберг 1998, 116]). Например, в «Разговорах богов» Аполлон и Гермес беседуют о Касторе и Полидевке:

Аполлон. <...> Но скажи мне одну вещь: отчего они никогда не являются к нам оба вместе, но каждый из них поочередно делается то мертвецом, то богом?

Гермес. Это от их взаимной братской любви. Когда оказалось, что один из сыновей Леды должен умереть, а другой – стать бессмертным, они таким образом разделили между собой бессмертие [Лукиан 2001, I, 121].

Или в «Разговорах в царстве мертвых» Диоген говорит: «Полидевк, поручаю тебе, как только выйдешь на землю, – завтра, кажется, твоя очередь воскресать...» [Лукиан 2001, I, 369].

В качестве примеров обновления в современной постум-нарративной прозе этих древних представлений назовем романы «Педро Парамо» (1955) Хуана Рульфо, где принцип двойников реализуется в паре «отец / сын», «Как живут мертвецы» (2000) Уилла Селфа с изощренной системой двойников в трех поколениях, «Стрела времени» (1991) Мартина Эмиса, где герой, Год Френдли, в самом начале умирает, а повествователем является его как бы живущий двойник, чья жизнь протекает в обратном направлении.

2. С мотивом двойничества в современном постум-нарративе нередко связан мотив *невозможности / затрудненности узнавания*, ведь смерть оставляет человека вполне голым – до костей в прямом смысле слова, в смерти все похожи и все равны, ср. у Лукиана:

...в преисподней царит равенство, и здесь все друг на друга похожи [Лукиан 2001, I, 398];

...узнать среди них кого-нибудь далеко не так просто: все они совершенно похожи друг на друга – одни обнаженные кости. <...> в этой толпе, конечно, трудно было отличить Терсита от прекрасного Нирея, нищего Ира от царя феаков, или повара Пиррия от Агамемнона [Лукиан 2001, I, 328–329].

В современных текстах эта схожесть обыгрывается не только в прямом виде, как массовые сцены макаберного характера (где «кости» могут заменяться любыми элементами с негативными и отвратительными коннотациями, например, «мусором» и «экскрементами» в «Стреле времени» М. Эмиса), но и в виде системы двойников-подобий.

3. Тема *vanitas vanitatem* и *социальная сатира* под ее соусом. В «Разговорах в царстве мертвых» мотив всеобщего равенства дает повод к осмеянию земных различий и рангов:

На земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: «кто знает, что будет после жизни». Здесь же ты беспрестанно и без всякого колебания будешь смеяться, как я вот смеюсь, в особенности когда увидишь богачей, сатрапов и тиранов такими приниженными, такими невзрачными, узнаваемыми только по своим стонам... [Лукиан 2001, I, 369].

Это постоянный предмет рефлексии в современном постум-нарративе, но если у Лукиана постулируется всеобщее равенство после смерти, то в современных текстах (и литературных, и кинематографических) в загробном мире зачастую воспроизводятся социальные структуры мира живых, в частности, неистребимые бюрократия и иерархия – так, например, в романе Селфа «Как живут мертвецы», а также в романе Жана Эшноза «У рояля» (2003).

К теме «суеты сует» примыкают мотивы *слухов и сплетней* в загробном мире, в том числе о еще живущих, и *встречи с недавно умершими* знакомцами, которые и приносят новые сведения:

Филипп. Все это я знаю: мне об этом рассказывал Клит, которого ты пронзил копьем на пиру за то, что он осмелился похвалить меня <...> Не буду уже упоминать о других твоих деяниях, о том, как ты запирал вместе со львами умных и образованных людей, сколько браков между ты заключал, как ты чрезмерно любил Гефестиона [Лукиан 2001, I, 386–387].

Современный постум-нарратив зачастую включает соответствующие пассажи встреч и разговоров с новоприбывшими, обсуждений общих знакомых, даже подсматривания мертвеца-рассказчика за живыми, как это в подробностях описано в «Милых костях» (2002) Элис Сиболд.

4. *Мотив тоски по земной жизни*, неспособности освободиться от ее прелестей, смириться, а с более конкретной социальной окраской – отказаться от земных «рангов» (включая сюда те, что дают сила, красота и пр.):

Менипп. <...> Мало того что они прожили свою жизнь гадко, они еще после смерти помнят о том, что было на земле, и крепко за это держатся [Лукиан 2001, I, 371].

Примеры из современности – рассказ М. Спарк «Портобелло-роуд» (1956) с его элегическим финалом («...на лице каждого из нас заснят отблеск земной прелести, которой словно и конца не будет» [Спарк 2011, 138]) или ее же роман «Теплица над Ист-Ривер» (1973), где весь сюжет строится на невозможности для героев-мертвецов вполне расстаться с земной жизнью, осознать свою давнюю смерть.

5. Мотив *самопознания*, которое осуществляется по ту сторону гроба, неразрывно связанный с мотивом *осознания собственной смертности* и приобретения, казалось бы, невозможного опыта смерти. Например, у Лукиана:

Филипп. <...> Как тебе не стыдно, Александр? Когда же ты, наконец, бросишь свое самомнение, познаешь самого себя и поймешь, что ты мертвец? [Лукиан 2001, I, 387].

Этот момент – осознание своей смерти и смирение перед ней – становится центральным в целом ряде современных постум-нарративов, в том числе в поэзии. Например, знаменитый «Сонет» Н. Гумилева создает из такого осознания пуант: «Мы дрались там... Ах, да! я был убит» [Гумилев 1998, 105]. Весь роман М. Спарк «Теплица над Ист-Ривер» строится на незнании героев-мертвецов о том, что они мертвы, – точнее, на их нежелании ни познать самих себя, ни признать собственную смерть.

6. Мотив *иронии судьбы и смерти*, забирающей не тех, кого вроде бы должна, принципиальной непознаваемости ее выбора:

Отчего же остается в живых дряхлый старик, с тремя сохранившимися зубами во рту, почти слепой, <...> ничего приятного не знающий, какой-то живой труп, посмешище для всех молодых, а прекраснейшие юноши в расцвете сил должны умирать? [Лукиан 2001, I, 374].

Этот мотив отчетливо присутствует, например, в книге Э. Сиболд «Милые кости» и вообще частотен в так называемых нарративах возмездия и нарративах мести, когда мертвец оказывается насильственно вырван из жизни.

7. Имеет место у Лукиана и мотив *убийства*, причем мертвец – чаще жертва, но может быть и убийцей, а иногда и тем, и другим, как, например, в «Разговорах в царстве мертвых»:

Каллидемид. <...> когда я увидел, что дело очень затягивается и мой старик собирает жить дольше Титона, я избрал себе более короткий, проселочный путь к богатству: купил яду и подговорил виночерпия <...> у молодца были уже приготовлены два кубка: один с ядом для Птеодора, другой – для меня; и вот, каким-то образом он ошибся и мне

подал яд, а Птеодору – неотравленный кубок; старик выпил, а я так сейчас и растянулся – вместо него я был мертв. Что же ты смеешься, Зенофант? [Лукиан 2001, I, 375].

Мотив убийства, безусловно, очень подробно разрабатывается в современном постум-нарративе, иногда в отчасти детективном духе, как в романе О. Памука «Меня зовут Красный» (1998), где сам убитый рассказчик не знает и не может раскрыть читателю имя своего убийцы.

8. Сразу же остановимся на мотиве *посмертной мести*. Например, в лукиановском диалоге «Переправа, или Тиран» Мегапенф, которого по смерти оскорбляет его раб, мечтает об отмщении:

Мой раб Карион, лишь только увидел, что я умер, поздно вечером пришел в комнату, где я лежал, – это было легко сделать, ибо меня даже не караулил никто, – и привел мою наложницу Гликерию (я думаю, они уже давно сошлись), запер дверь и так обошелся с ней, как будто в помещении никого не было <...> Внутри у меня все горело от оскорбления, но я все-таки не мог ничего ему сделать, так как зако-стенел и застыл. <...> Ах! если бы я их поймал... [Лукиан 2001, I, 350–351].

В романе «Меня зовут Красный» мечта о посмертном мщении убийце составляет основной мотив фрагментов, написанных от лица рассказчика-мертвеца.

9. Очень важен мотив *перерождения, проживания еще одной жизни на земле*, в том числе в иной форме. У Лукиана:

Ввиду того, что богатые, совершая грабежи, насилия и всячески раздражая бедных, поступают во многом противно законам, совет и народ постановили:

Пусть после смерти тела их будут мучимы, подобно другим преступникам, а души их да будут отправлены назад, на землю, и да вселятся в ослов и пребывают в них в течение двухсот пятидесяти тысячелетий, переходя из одних ослов в других, и пусть они носят тяжести, подгоняемые ударами бедняков; и только по истечении указанного срока да будет позволено им умереть [Лукиан 2001, I, 330–331].

Собственно, на идее реинкарнации и наказания за грехи во многом строится уже упоминавшийся выше роман «Как живут мертвецы», где героиня странствует по Лондону после своей смерти в виде бестелесной тени, а потом вновь рождается как дочь собственной дочери-наркоманки и, видимо, погибает в раннем детстве. То же – в «Стреле времени» Мартина Эмиса, где рассказчик-мертвец проживает «в обратном порядке» жизнь врача-убийцы из концлагеря, не подозревая об этом. Как справедливо пишет О.А. Джумайла, «психологические основы личности Одило навсегда утратили свою целостность; насилие и раскаяние, бездушие и вина, черствость и боль навсегда отпечатались в его судьбе, как и в его имени Unverdorben. Необъяснимая двойственность реакций Тода свиде-

тельствует об одном – о неизбывности страдания, боли, не изживающей себя памяти о насилии» [Джумайло 2014, 185].

10. Имеет место у Лукиана и мотив *жизни после смерти*, выражающийся, в частности, в приобретении новых умений, друзей, сохранении прежней вражды и т.п.:

Ганнибал. Пребывание здесь принесло мне некоторую пользу, Минос: я хорошо выучился говорить по-гречески... [Лукиан 2001, I, 382];

И еще сильнее рассмеялся бы ты при виде царей и са трапов, нищенствующих среди мертвых и принужденных из бедности или продавать соленье, или учить грамоте... [Лукиан 2001, I, 330];

Пиры их происходят вне города на так называемых Елисейских полях. <...> Во время обеда они развлекаются музыкой и песнями; у них поются главным образом поэмы Гомера, который находится тут же и пирует с ними <...> на острове состоялись состязания, носящие здесь название «смертные» – Танатусии. Судьями при состязаниях были Ахиллес в пятый и Тезей в седьмой раз [Лукиан 2001, II, 119], и т.д.

Этот прием, а именно «построение мира» за границами мира живых, чрезвычайно востребован в постум-нарративе. Существуют очень разные варианты «загробья», порой весьма сложные, причем зачастую так же, как в «Правдивой истории» Лукиана, не возникает устойчивой границы между миром мертвых и миром живых; между ними действуют своего рода «порталы». К роману «Как живут мертвецы» автором даже приложена карта с топографией мира мертвых, и некоторые его точки одновременно присутствуют и в мире живых; карта названа «Карта Лили (по имени главной героини – В. З.-О.): Лондон, где-то там и нигде». В романе Эшноза «У рояля» после смерти герой отправляется в тот же город, Париж, где он жил, и оказывается, что это и есть ад – ад, в котором не состоявшаяся, хотя, казалось бы, предназначенная герою любовь, вновь – и теперь уже навеки – ускользает от него. То есть древний мотив «воскресения после смерти» в современном романе зачастую решается в пессимистическом, негативизирующем духе.

11. Частотен мотив *обсуждения мертвецом своей могилы*, своего, так сказать, последнего дома:

...Фукрит, проглотив мою приманку, стоял позавчера у моей могилы и смеялся [Лукиан 2001, I, 374];

Александр. Пока я лежу в Вавилоне, уже тридцатый день, но начальник моей стражи, Птолемей, обещал, как только покончит с беспорядками, которые возникли после моей смерти, перевезти меня в Египет и там похоронить, чтобы я таким образом сделался одним из египетских богов [Лукиан 2001, I, 385], и т.д.

Это особенно характерная деталь для современных постум-нарративов с насильственной смертью: к своим могилам, точнее, к не найден-

ным, не погребенным телам постоянно возвращаются мыслью героини-рассказчицы «Милых костей», рассказов М. Спарк «Портобелло-Роуд» и «Девушка, которую я оставил», романа О. Памука «Меня зовут Красный».

Рядом стоит мотив *насмешки над погребальными обрядами*: ведь мертвецам ничего не нужно (см. в диалоге «Харон, или Наблюдатели»: «Харон. Пьют и едят те, чьи черепа совершенно иссохли? <...> Ах, глупцы! О безумие! Не знаете вы, какими пограничными знаками разграничены мир мертвых и мир живых и что значит быть у нас!» [Лукиан 2001, I, 367]). Кстати, в современном постум-нарративе этот мотив иногда предстает в своей «негативной» форме: мертвецам именно что нужно получить правильный погребальный обряд и тем самым – успокоение, примирение. Впрочем, в Греции культ мертвых был чрезвычайно важной вещью, и Лукиан, по сути, смеется над сакральным, что и неудивительно, ведь пародия, как пишет Фрейденберг, «сама по себе имеет сакральное происхождение» [Фрейденберг 1997, 275].

Наконец, к этому же пучку мотивов относится мотив *влияния / невливания действий мертвеца на оставленную им земную жизнь*. См. у Лукиана, который решает этот вопрос довольно-таки однозначно, – мертвые никак не могут воздействовать на тех, кто еще жив, и на земные судьбы (зачастую все поворачивается именно так, как не хотелось бы умершему, и любые предосторожности, принятые им при жизни, бесполезны):

Диоген. <...> Но скажи мне, кому ты оставил свою громадную державу?

Александр. Сам не знаю, Диоген: я не успел на этот счет распорядиться; только, умирая, передал мое кольцо Пердикке, больше ничего. Но чего же ты смеешься, Диоген? [Лукиан 2001, I, 385].

В современном постум-нарративе попытки рассказчиков-мертвецов повлиять на ход земной жизни могут составлять отдельную сюжетную линию, а невозможность это осуществить приводит к фрустрации (см., например, «Как живут мертвецы», «Милые кости»).

12. Мотив *тени, призрака, соотношения души и тела в смерти*. Лукиан насмехается в «Разговорах в царстве мертвых»:

Диоген. Не Геракл ли это? <...> Послушай, победоносный, ты мертв? Я тебе на земле приносил жертвы как богу.

Геракл. И хорошо делал: сам Геракл живет на небе вместе с богами «близ супруги Гебы цветущей», а я только его призрак. <...>

Диоген. Понимаю: он тебя отдал Плутону в качестве своего заместителя, и ты теперь мертвец вместо него. <...> Как ты думаешь, не вышло ли наоборот, не ты ли сам Геракл, а призрак живет с богами и женился на Гебе?

<...> Геракл. <...> Что было в Геракле от Амфитриона, то и умерло, и это именно – я, а что было от Зевса, то живет на небе с богами. <...> все люди таким же образом составлены из двух частей – души и тела? Отчего же невозможно, чтобы душа, происходящая от Зевса, пребывала на небе, а я, смертная часть, находился в царстве мертвых?

Диоген. Но, почтенный сын Амфитриона, все это было бы прекрасно, если бы ты был телом, а ты ведь бестелесный призрак. Таким образом выходит уже тройной Геракл. <...> настоящий Геракл живет на небе, ты, его призрак, – у нас, а тело его уже обратилось в прах на Эте, – всего, значит, три. Тебе надо теперь придумать третьего отца для тела [Лукиан 2001, I, 388–389].

Разные конфигурации приобретает этот мотив в современных постум-нарративах. Если в произведениях, где мертвый герой появляется не в качестве рассказчика, а в качестве действующего лица (т.е. в текстах, не относящихся к постум-нарративу), он обычно приобретает статус призрака, то там, где он рассказчик, далеко не всегда он предстает привидением (как, например, это бывает у М. Спарк). Статус рассказчика именно что оказывается проблематичным, причем не только для других героев, но и для читателей и даже для автора как первоочередного субъекта собственного текста: нарратор является то трупом или даже отдельными фрагментами трупа, костью, то бестелесным голосом, тенью, то вроде бы наделяется телом, но с особыми свойствами. Например, в романе Эшнотза «У рояля» мертвецы переживают пластические операции, делающие их неузнаваемыми для живых, и отправляются обратно как бы в этот, наш, мир. То есть сама «жизнь» и ее принципиальное отличие от «смерти» оказываются поставлены под сомнение. Иногда внимание на телесном статусе рассказчика-мертвеца не фокусируется, «прохождение через смерть» решается через *мотив дурной бесконечности*, и герой блуждает по фрактальным лабиринтам мира мертвых, как это происходит в романе Флэнна О'Брайена «Третий полицейский» (публ. 1967).

В том числе этот мотив связывается с мотивом «*другой преисподней*», или нескольких локусов по ту сторону гроба:

Тантал. В этом и состоит мое наказание, что душа чувствует жажду, как будто она – тело.

Менипп. Положим, что это так, раз ты говоришь, что наказан жаждой. Но что же с тобой может случиться? Разве ты боишься умереть от недостатка питья? Я не знаю другой преисподней, кроме этой, и не слышал про смерть, переселяющую мертвецов отсюда в другое место [Лукиан 2001, I, 390].

Вопрос об устройстве загробного мира, о наличии ряда его «этажей» или «зон» очень занимает авторов современных постум-нарративов, особенно в литературе, приближенной к массовой. Более того, возникает вопрос о степенях «мертвости»; так, в «Бессмертии» (1990) Милана Кундеры в загробной интермедии Гёте, который мертв уже 156 лет, но так и не обрел окончательного опыта того, как быть мертвым, решает наконец «насладиться абсолютным небытием».

13. Со всем сказанным непосредственно связан мотив *отсутствия четких представлений героя о своем онтологическом статусе*. В современном постум-нарративе это очень частотный мотив, зачастую весь текст, особенно если он небольшого размера (стихотворение или рассказ), представляет собой процесс выяснения героем-рассказчиком этого

самого онтологического статуса. Но появляется данный мотив уже у Лукиана, хотя, по-видимому, только один раз, в «Правдивой истории». Когда героя проглатывает кит и он встречает отца и сына, живущих внутри кита, отец-«старец» говорит:

И мы были людьми и жили на земле, теперь же стали жителями моря и плаваем вместе с этим чудовищем, в котором мы заключены. Мы не имеем точного представления о своем состоянии: с одной стороны, кажется, как будто мы умерли, но с другой – нас не покидает уверенность, что мы еще живем [Лукиан 2001, II, 110].

Это звучит очень современно – множество рассказчиков-мертвецов в романах XX и XXI вв. ощущает себя примерно так же.

14. Назовем еще мотив *побега из послесмертия* («Эак. <...> кто-нибудь из мертвых может воспользоваться моим отсутствием и убежать» [Лукиан 2001, I, 394]) и *оживания на короткое время*:

Протесилай. Я – Протесилай, сын Ификла из Филаки <...>. Я прошу вас отпустить меня и позволить мне вновь ожить на короткое время. <...> Орфею вы по той же самой причине отдали Евридику и отпустили мою родственницу Алкестиду из милости к Гераклу.

Плутон. И ты хочешь в таком виде, с голым, безобразным черепом, явиться к твоей красавице-жене? Как же она тебя примет? Ведь она даже не узнает тебя <...>

Персефона. <...> прикажи Гермесу, как только Протесилай выйдет на свет, коснуться его жезлом и сделать его вновь красивым юношей, каким он ушел из супружеской опочивальни [Лукиан 2001, I, 396].

В прямом своем виде эти мотивы в современных постум-нарративах нам не встречались, поскольку они избегают чудес как таковых: это не истории о чудесах, а попытки осмысления «опыта» смерти. Названные мотивы, однако, встречаются в мнимых, или ложных, постум-нарративах, т.е. тогда, когда опыт смерти и загробного пребывания объясняется либо возможным сном рассказчика, в том числе рассказчика болеющего (как, например, было уже в византийских сатирических романах «Тимарион, или Об его страданиях» (XII в.) и «Пребывание Мазариса в подземном царстве» (ок. 1415), продолжающих лукиановскую традицию [Полякова 1986, 140], а позднее – в «Путешествии в загробный мир и прочее» (1743) Генри Филдинга), либо же, в более поздних текстах, стремлением рассказчика *показаться* мертвым, так что на протяжении некоторого времени читатель таковым его и воспринимает (как, например, в «Соглядатае» (1930) В. Набокова).

15. Регулярно как у Лукиана, так и в современных постум-нарративах обсуждается *контрпереза «смерть vs бессмертие»*. У Лукиана:

Менипп. Я слышал, Хирон, что ты, будучи богом, хотел умереть.

Хирон. Правильно ты слышал, Менипп: как видишь, вот я и умер, хотя мог быть бессмертным. <...> Мне бессмертие не доставляло больше никакого удовольствия [Лукиан 2001, I, 398].

В романе Кундеры «Бессмертие», который не является постум-нарративом как таковым, но включает в себя интермедии с «диалогами на пороге» лукиановского типа (беседуют мертвые Гёте и Хэмингуэй), эта контроверза, собственно, составляет одну из главных тем.

16. В число постоянных и важнейших мотивов постум-нарратива входит, конечно, и мотив *загробного суда*, причем обвинителем на суде, по Лукиану, может быть сам мертвец как таковой, точнее, его тень («Менипп. Так вот они-то после нашей смерти выступают в качестве наших обвинителей, свидетельствуя против нас и обличая все совершенное нами при жизни. И действительно, тени являются самыми верными свидетелями, так как они постоянно находятся при нас и никогда не отходят от нашего тела» [Лукиан 2001, I, 327]), и мотив *загробного наказания*. Принципиально важно именно это понимание тени, т.е. фактически двойника, как обвинителя: дело в том, что если в древних текстах мертвый герой обычно видит, как творится суд над *другими*, то в современных постум-нарративах речь чаще идет о его суде над *самим собой*, хотя иногда и невольном, нежелаемом. Опыт смерти, по сути, оказывается поводом осмыслить собственную жизнь и совершенные ошибки. Но у Лукиана есть схожий элемент – мотив *оценки прожитой жизни*, в том числе на предмет того, прошла ли она счастливо:

Солон. <...> смерть и до предела проведенная в счастье жизнь – вот неложные свидетельства в этом вопросе.

Харон. Молодец Солон: ты не забыл про нас и без напоминания знаешь, что решать эти вопросы нужно только у перевоза... [Лукиан 2001, I, 362].

17. Наконец, следует еще не забыть о мотиве *выхода в мир живых загробного существа*. В диалоге Лукиана «Харон, или Наблюдатели» это, соответственно, Харон, который хочет посмотреть на земную жизнь (с этим связан мотив сидения на высокой горе и *обозрения мира сверху*, чем занимается, например, и героиня «Милых костей»). В современных постум-нарративах регулярно появляются такие персонажи-посредники между миром мертвых и миром живых, проводники, вожатые. Но если у Лукиана, помимо Харона и Гермеса, возникают также фигуры загробного судьи (судей), мертвых мудрецов, героев, пророков, поэтов (с которыми интересно поговорить), трикстера и насмешника типа Мениппа, воплощение судьбы (вроде Клото в «Переправе») и, конечно, властителя загробного мира, то в современных постум-нарративах такого рода медиаторов существенно меньше. Как правило, мы встречаем разве лишь вожатого, который принимает иногда и черты трикстера, но почти никогда не возникает фигура загробного властителя, или Бога. Вообще, современные постум-нарративы зачастую оставляют здесь своего рода фигуру умолчания.

Подведем итоги. Постум-нарратив в своих истоках связан с самим генезисом наррации. Современный «нарратив мертвеца» и близкие ему

формы (ложный постум-нарратив) в аспекте мотивно-сюжетной структуры, а также и модуса высказывания (поскольку в постум-нарративе, как правило, в той или иной степени присутствует сатирический модус, хотя он не всегда доминирует), в огромной степени наследуют лукиановским «диалогам на пороге», которые заключают в себе и путешествия на тот свет. Но в современных текстах не путешествие на тот свет замыкается в рамки «диалога на пороге», а напротив, «диалоги на пороге» оказываются частью такого путешествия. Кроме того, в текстах интересующего нас типа в основном решаются вопросы, характерные для постмодернизма (и постпостмодернизма), – не случайно большая их часть создается не ранее второй половины 1950-х гг. Это в первую очередь вопрос испытания метафизической картины мира с ее онто-тео-телео-логоцентризмом, который хочет вывести все многообразие действительности из одного всеобъемлющего основания, вопрос о необходимости освободиться от власти абсолюта, поставить под сомнение «наличие» абсолютной истины. Рассказчик-мертвец осознается как парадоксальное явление (чего у Лукиана, в общем, нет), с помощью которого удобно разрабатывать идеи децентрированного субъекта и децентрированного дискурса, деструкцию личности персонажа как психологически и социально детерминированного характера и пересматривать понятие «автора» как самотождественного голоса и инстанции власти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 5–300.
2. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 1998. 344 с.
3. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... д. филол. н.: 10.01.03. Ростов-на-Дону, 2014. 395 с.
4. Зусева-Озкан В.Б. Повествование от лица мертвеца в современной прозе // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). С. 27–38.
5. Лукиан Самосатский. Сочинения: в 2 т. / под общ. ред. А.И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2001. (Античная библиотека. Античная литература).
6. Полякова С.В. Византийский сатирический диалог // Византийский сатирический диалог. Л.: Наука, 1986. С. 129–165. (Литературные памятники).
7. Симонид Кеосский // Античная лирика. М.: Художественная литература, 1968. С. 175–184. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 4).
8. Спарк М. Портобелло-роуд: сборник. М.: АСТ: Астрель, 2011. 320 с.
9. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. 800 с.
10. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
11. Alber J. Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to Postmodernist Narratives // The Routledge Companion to Death and Literature. New York: Routledge, 2020. P. 42–52.
12. a) Anderson G. Lucian, Theme and Variation in the Second Sophistic. Leiden: Brill, 1976. X, 211 p.
13. b) Anderson G. Studies in Lucian's Comic Fiction. Leiden: Brill, 1976. X, 138 p.
14. Andries L. Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle // Littératures classiques. 2013. Vol. 81. № 2. P. 131–146.
15. Baldwin B. Lucian as Social Satirist // The Classical Quarterly. 1961. Vol. 11. № 2. P. 199–208.

16. Bartley A. Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues // *Hermes*. 2005. № 133. P. 358–367.
17. Bennett A. Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p.
18. Bompaire J. *Lucien écrivain*. Paris: E. de Boccard, 1958. 794 p.
19. Branham B. The Comic as Critic: Revenging Epicurus: A Study of Lucian's Art of Comic Narrative // *Classical Antiquity*. 1984. Vol. 3. № 2. P. 143–163.
20. Carrard Ph. Dead Man / and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave // *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York: Routledge, 2020. P. 71–82.
21. Dräseke J. Byzantinische Hadesfahrten // *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*. 1912. Bd. 19. S. 343–366.
22. Egilsrud J.S. Le "Dialogue des morts" dans les littératures française, allemande et anglaise, 1664–1789. Paris: L'Entente Linotypiste, 1934. 196 p.
23. Goodhue E. At the Margins of Menippean Dialogue: Sarah Fielding's "History of Anna Boleyn" and the Muted Female Figures of Lucian's Satiric Underworld // *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2010. Vol. 29. № 2. P. 263–289.
24. Helm R. *Lucian und Menipp*. Leipzig: Teubner, 1906. 392 S.
25. Keener F.M. *English Dialogues of the Dead: A Critical History, an Anthology, and a Check List*. New York: Columbia University Press, 1973. 302 p.
26. Lind L.R. Lucian and Fielding // *The Classical Weekly*. 1936. Vol. 29. № 11. P. 84–86.
27. MacCarthy B. Lucian and Menippus // *Yale Classical Studies*. 1934. Vol. IV. P. 3–58.
28. Männlein-Robert I. Vom Mythos zum Logos? Hadesfahrten und Jenseitsreisen bei den Griechen // *Unterwelten. Modelle und Transformationen* / Hrsg. von J. Hamm, J. Robert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 31–58.
29. Relihan J.C. Vainglorious Menippus in Lucian's "Dialogues of the Dead" // *Illinois Classical Studies*. 1987. Vol. 12. № 1. P. 185–206.
30. Richardson B. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2006. 166 p.
31. Richter D.S. Chapter 21: Lucian of Samosata // *The Oxford Handbook of the Second Sophistic* / ed. by D.S. Richter, W.A. Johnson. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 327–344.
32. Sá Rego E. de. The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis // *Latin American Literary Review*. 1986. Vol. 14. № 27. P. 19–34.
33. Suitner R. *Die philosophischen Totengespräche der Frühaufklärung*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016. 276 S.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andries L. Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle. *Littératures classiques*, 2013, vol. 81, no. 2, pp. 131–146. (In French).
2. Baldwin B. Lucian as Social Satirist. *The Classical Quarterly*, 1961, vol. 11, no. 2, pp. 199–208. (In English).
3. Bartley A. Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues. *Hermes*, 2005, no. 133, pp. 358–367. (In English).
4. Branham B. The Comic as Critic: Revenging Epicurus: A Study of Lucian's Art of Comic Narrative. *Classical Antiquity*, 1984, vol. 3, no. 2, pp. 143–163. (In English).
5. Dräseke J. Byzantinische Hadesfahrten. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 1912, Bd. 19, S. 343–366. (In German).
6. Goodhue E. At the Margins of Menippean Dialogue: Sarah Fielding's "History of Anna Boleyn" and the Muted Female Figures of Lucian's Satiric Underworld.

- Tulsa Studies in Women's Literature*, 2010, vol. 29, no. 2, pp. 263–289. (In English).
7. Lind L.R. Lucian and Fielding. *The Classical Weekly*, 1936, vol. 29, no. 11, pp. 84–86. (In English).
8. MacCarthy B. Lucian and Menippus. *Yale Classical Studies*, 1934, vol. IV, pp. 3–58. (In English).
9. Relihan J.C. Vainglorious Menippus in Lucian's "Dialogues of the Dead". *Illinois Classical Studies*, 1987, vol. 12, no. 1, pp. 185–206. (In English).
10. Sá Rego E. de. The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis. *Latin American Literary Review*, 1986, vol. 14, no. 27, pp. 19–34. (In English).
11. Zuseva-Ozkan V.B. Povestvovaniye ot litsa mertvetsa v sovremennoy proze [Posthumous Narrative in Modern Fiction]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 27–38. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Alber J. Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to Postmodernist Narratives. *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York, Routledge, 2020, pp. 42–52. (In English).
13. Carrard Ph. Dead Man / and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave. *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York, Routledge, 2020, pp. 71–82. (In English).
14. Männlein-Robert I. Vom Mythos zum Logos? Hadesfahrten und Jenseitsreisen bei den Griechen. Hamm J., Robert J. (Hrsg.). *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014, S. 31–58. (In German).
15. Polyakova S.V. Vizantiyskiy satiricheskiy dialog [Byzantine Satirical Dialogue]. *Vizantiyskiy satiricheskiy dialog* [Byzantine Satirical Dialogue]. Leningrad, Nauka Publ., 1986, pp. 129–165. (In Russian).
16. Richter D.S. Chapter 21: Lucian of Samosata. Richter D.S., Johnson W.A. (eds.). *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*. Vol. 1. Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 327–344. (In English).

(Monographs)

17. a) Anderson G. *Lucian, Theme and Variation in the Second Sophistic*. Leiden, Brill, 1976. X, 211 p. (In English).
18. b) Anderson G. *Studies in Lucian's Comic Fiction*. Leiden, Brill, 1976. X, 138 p. (In English).
19. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoyevskogo [Problems of Dostoyevsky's Poetics]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, Russkiye slovari Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, pp. 5–300. (In Russian).
20. Bennett A. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p. (In English).
21. Bompairé J. *Lucien écrivain*. Paris, E. de Boccard, 1958. 794 p. (In French).
22. Egilsrud J.S. *Le "Dialogue des morts" dans les littératures française, allemande et anglaise, 1664–1789*. Paris, L'Entente Linotypiste, 1934. 196 p. (In French).
23. Freydenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Ancient Literature]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1998. 800 p. (In Russian).
24. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Plot and Genre Poetics]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russian).
25. Helm R. *Lucian und Menipp*. Leipzig, Teubner, 1906. 392 S. (In German).
26. Keener F.M. *English Dialogues of the Dead: A Critical History, an Anthology, and a Check List*. New York, Columbia University Press, 1973. 302 p. (In English).

27. Richardson B. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 2006. 166 p. (In English).

28. Suitner R. *Die philosophischen Totengespräche der Frühaufklärung*. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2016. 276 S. (In German).

(Thesis and Thesis Abstracts)

29. Dzhumaylo O.A. *Angliyskiy ispovedal'no-filosofskiy roman 1980–2000 gg.* [English “Confessional” Novel of the 1980s–2000s]. PhD Thesis. Rostov-on-Don, 2014. 395 p. (In Russian).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени.

Научные интересы: историческая поэтика, историческая нарратология, литература XX–XXI вв., маргинальные нарративные практики, литературная аутометарефлексия, женская литература и гендерные исследования.

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

Veronika B. Zuseva-Özkan,

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

DSc in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Department of European and American Contemporary Literature.

Research interests: historical poetics, diachronic narratology, literature of the 20th and 21st centuries, marginal literary practices, literary self-consciousness, women’s literature, gender studies.

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И ЛИТЕРАТУРЫ
НАРОДОВ
РОССИИ

Russian
literature and
literature of the
peoples of Russia

DOI 10.54770/20729316-2024-3-88

Б.В. Поженин (Москва)

**ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК В РОССИИ:
К ИСТОРИИ ОБЪЕДИНЕНИЯ ПРИ СУХОПУТНОМ
ШЛЯХЕТНОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ (1730–1750 ГГ.)**

Аннотация

Статья посвящена некоторым подробностям, касающимся литературного объединения при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе. Оно известно под названием «Общество любителей русской словесности»: в середине XVIII в. собрания этой группы посещали известные литераторы и просветители (А.П. Сумароков, М.М. Херасков, И.П. Елагин), а также военные деятели (А.В. Суворов, П.А. Румянцев-Задунайский, Н.В. Репнин). Как отмечал ряд исследователей, это был первый известный литературный кружок в России, при этом сколь-нибудь подробных данных о его деятельности не сохранилось. Одним из немногих источников о работе общества является фрагмент книги С.Н. Глинки «Очерки жизни и избранные сочинения А.П. Сумарокова», появившейся в 1841 г. и с тех пор не переизданной. Ее автор состоял в дружеских отношениях с участником «Общества любителей русской словесности» М.М. Херасковым, чьи рассказы о Сумарокове и его литературном окружении послужили основой для текста Глинки – особенно в части, касающейся «Общества». В этой связи разбирается вопрос о «ненадежности» этой книги как источника и приводятся аргументы в пользу того, что в данном случае рассказчик заслуживает доверия. Отдельно затрагивается сюжет с издававшимся при кадетском корпусе журналом «Праздное время в пользу употребленное» (1759–1760 гг.), поскольку большинство его создателей и сотрудников были участниками «Общества». Проанализированные данные позволяют судить о том, как функционировало «Общество любителей русской словесности» и почему с него началась традиция формирования литературных объединений в России, продолжающаяся по сей день и потому требующая более подробного изучения.

Ключевые слова

«Общество любителей русской словесности»; Сухопутный шляхетный кадетский корпус; А.П. Сумароков; М.М. Херасков; А.В. Суворов; С.Н. Глинка; «Праздное время в пользу употребленное».

B. V. Pozhenin (Moscow)

FIRST LITERARY CIRCLE IN RUSSIA: ON HISTORY OF THE SOCIETY IN THE FIRST CADET CORPS (1730–1750)

Abstract

This article aims to reveal some details about the literary group at the First Cadet Corps. It is known as the “Lovers of Russian Literature Society”: in the middle of the 18th century, some writers (A.P. Sumarokov, M.M. Kheraskov, I.P. Elagin) and military figures (A.V. Suvorov, P.A. Rumyantsev-Zadunayskiy, N.V. Repnin) gathered together at these meetings. As a number of researchers have noted, this was the first known literary circle in Russia, although no comprehensive data on its activities has been preserved. The main source of information we use is a fragment of the book by S.N. Glinka “Essays on the life and selected works of A.P. Sumarokov” published in 1841 and never republished since. Its author was a friend of M.M. Kheraskov, a formal member of the “Lovers of Russian Literature Society”, whose stories about Sumarokov and his circle became the basis for Glinka’s text. In this case we examine the “unreliability” of this source, because its author never visited those meetings. In spite of this fact we try to explain that Glinka is worth trusting as a narrator. Beside this we revise a case with the magazine “Idle Time Used for Benefit” (1759–1760) which was published at the corps by the members of the society. The data we have managed to analyze shows how the “Lovers of Russian Literature Society” functioned and why the tradition of forming literary associations in Russia began with it. Moreover, this tradition continues to this day and therefore requires more detailed study.

Key words

“Lovers of Russian Literature Society”; First Cadet Corps; A.P. Sumarokov; M.M. Kheraskov; A.V. Suvorov; S.N. Glinka; “Idle Time Used for Benefit”.

Российские литературные объединения (кружки, салоны, общества, студии), преимущественно поэтические, всегда были важной частью отечественной словесности. Участники подобных групп с XVIII в. организовывали совместные встречи, чтобы учиться писать стихи, печатать собственный журнал, обсуждать актуальные книжные новинки. Иногда то или другое преобладало. Так, для кружка И.А. Крылова в 1790-х гг. главным было издание журнала («Зритель», а затем «Санкт-Петербургский Меркурий»), для общества «Арзамас» в 1810-е гг. – спор по поводу литературного языка с участниками «Беседы любителей русского слова», для салона А. Смирновой-Россет в 1830-е гг. – чтение гости-ми-литераторами своих текстов и их обсуждение, для «Цеха поэтов» Н. Гумилева и С. Городецкого в 1910-е гг. – обучение поэтическому ремеслу. Интересно, что большинство видов деятельности российских литобъединений XVIII–XX вв. в зародышевом виде уже присутствовало

в первом отечественном кружке, существовавшем в 1730–1750 гг. при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе (другие названия: Рыцарская академия, Первый кадетский корпус, Первая Санкт-Петербургская военная гимназия).

Это учебное заведение было открыто в Санкт-Петербурге по приказу приближенной императрицы, государственного деятеля Б.К. Миниха в 1731 г. Корпус был создан для детей дворян – неважно, были ли они обеспеченными или обедневшими, – чтобы предоставить им доступ к качественному образованию с гуманитарным уклоном. Это значит, что помимо собственно военно-инженерных дисциплин иностранные учителя преподавали географию, историю, иностранную словесность; обучали фехтованию и танцам; организовывали учебную практику при императорском дворце. Как отмечает историк А.В. Беляев, «на Преображенский (Васильевский) остров, в пожалованный корпусу дворец опального князя Меншикова потянулся “цвет передового дворянства”, отдавал детей своих в учебу на пользу Российского государства» [Беляев 2008, 13]. Из стен Сухопутного шляхетного кадетского корпуса в XVIII–XIX вв. вышли не только военные деятели, но и известные литераторы: от А.П. Сумарокова и М.М. Хераскова до К.Ф. Рылеева и Ф.В. Булгарина.

Обзор литературы

Информации о литературном кружке, существовавшем при корпусе предположительно в 1730–1750 гг., сохранилось очень немного. За неимением исчерпывающих источников некоторые исследователи даже указывали, что никакого объединения могло вовсе не существовать. Среди них был Г.А. Гуковский, который писал: «Сохранилось предание, *не слишком достоверное* (курсив наш – Б.П.), что уже в 40-х годах (или даже еще раньше) в корпусе существовало литературное общество. По многим биографиям Хераскова странствовало *малодостоверное известие*, якобы он уже в корпусе писал стихи и даже задумал “Россиаду”. В этих преданиях, независимо от точности сообщаемых ими фактов, сохранено общее правильное воспоминание: в корпусе занимались литературой» [Гуковский 1941, 351]. Исследователь сомневается, был ли у кадетов свой литкружок, однако уверен, что словесность была им явно не чужда.

Другие филологи были несколько иного мнения. Так, первые отечественные исследователи феномена литобъединений, формалисты М.И. Аронсон и С.А. Рейсер, писали: «...Есть сведения, что в Сухопутном шляхетном корпусе, в бытность там молодого А.П. Сумарокова, т.е. в 30-х гг. XVIII в., воспитанники читали друг другу свои литературные сочинения и переводы и что Сумароков назвал их “Обществом Любителей Российской словесности”. Из этого кружка вышли известные впоследствии И.П. Елагин, И.И. Мелисина, А.П. Мельгунов...» [Аронсон, Рейсер 1929, 40–41]. Отметим, что источник подобных сведений исследователи не указывают: и сноска, и список литературы отсутствуют. Больше к этому объединению Аронсон и Рейсер в книге не возвращаются. Несмотря на скудость информации, раскрываются предположительное название кружка («Общество любителей российской словесности») и его участники (Сумароков, Елагин, Мелисина, Мельгунов). Интересно, что современник Аронсона и Рейсера, филолог Н.Л. Бродский, в вы-

шедшей в 1930 году книге «Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века» общество при кадетском корпусе не упоминает вовсе.

Краткое упоминание этого литобъединения можно найти в одном из томов «Литературного наследства», посвященного XVIII в. и выпущенного в 1933 г. Там П.Н. Берков отмечает: «...Полагать, что Сумароков явился независимо от какой-либо общественной среды, его подготовившей и создавшей вокруг него литературную атмосферу, неверно. Биографы автора “Хорева” указывают, что в годы обучения Сумарокова в Рыцарской Академии (позднее Сухопутный Шляхетный Корпус) в этом учебном заведении существовало “Общество любителей русской словесности”» [Берков 1933, 421]. Итак, общество снова лишь упоминается: никакой дополнительной информации о его функционировании нет. Однако Берков указывает источник приведенных слов – книгу «Очерки жизни и избранные сочинения А.П. Сумарокова», выпущенную в 1841 г. и с тех пор не переизданную. Ее автор С.Н. Глинка (1775/76–1847) учился в том же Первом кадетском корпусе, но через полвека после участников кружка. По всей видимости, эта книга является чуть ли не единственным источником об «Обществе любителей русской словесности», поэтому ее важно рассмотреть подробно.

С.Н. Глинка как исследователь общества

Основную информацию о литобъединении автор помещает в первой части трехчастной объемной работы, во второй и четвертой статьях; в общей сложности это всего лишь несколько абзацев. Глинка пишет:

...Сумароков и его товарищи, одушевленные взаимною склонностью к русскому слову, составили между собою *общество любителей Русской словесности* (курсив С.Н. Глинки – *Б.П.*). В праздничные дни и в часы свободные читали они друг другу первые опыты сочинений своих и переводов. Тут не было ни зависти, ни соперничества; тут было одно наслаждение мысли и души... [Глинка 1841, 10].

Отсюда становятся известны некоторые детали функционирования кружка: происходит чтение текстов, а после этого, предположительно, следует обсуждение. Среди возможных участников этих собраний Глинка перечисляет ряд ближайших современников Сумарокова, так или иначе связанных с кадетским корпусом в 1730–1750 гг.: Н.В. Репнина, А.А. Прозоровского (старшего), П.И. Панина, М.Ф. Каменского, П.А. Румянцева-Задунайского, М.М. Хераскова; здесь же отмечены уже упоминавшиеся И.П. Елагин, П.С. Свистунов, И.И. Мелиссино.

Кто воспитывался с юным поколением сотоварищей, тот только может чувствовать прелесть душевных связей юных весенних дней. В эти очаровательные связи не вмешивается никакая почетность, имя сиятельств исчезает; тут остается только имя товарища, друга, брата сердечного <...> Вот в каком кругу пылкая, порывистая мысль А.П. Сумарокова час от часу более распалась огнем поэзии. Слабы

были первые его опыты, но в них уже сверкали живые искры истинного дарования [Глинка 1841, 10–11].

(Глинка не упоминает, что Сумароков после окончания кадетского корпуса в 1740 г. не порывает с ним отношений, а это весьма важно. Действительно, Сумароков почти сразу становится адъютантом основателя корпуса Б.К. Миниха, который доверяет юному выпускнику «вести и докладывать все корпусные дела» [Западов 1984, 65]. Как можно предположить, это позволило поэту продолжить посещать собрания общества и читать там свои стихи.)

Биограф отмечает, что на встречах кружка Сумароков читал «Оду на победы Государя Императора Петра Великого» (1744 г.), а также послание к М.М. Хераскову под названием «Ода на суету мира». Этот текст адресат спустя несколько десятилетий опубликует в журнале «Свободные часы» в 1763 г.

...Взгляните на пламенных юношей, окруживших юного поэта А.П. Сумарокова. Тут и графы, и князья; но тут не слышно этих имен почетных, тут цветущая весна лет соединяет все души чувством дружбы и любви. Юные сотоварищи Сумарокова будут героями и писателями века Екатерины Второй. Но тогда еще их слава, их подвиги, их лавры и пальмы скрывались в дали непроницаемой [Глинка 1841, 48–49].

Отдельное внимание Глинка уделяет тому, что именно в «Обществе» были заложены основы русского театра. Здесь была поставлена трагедия Сумарокова «Хорев», которую он написал после выпуска из корпуса в 1848 г. Все роли игрались непосредственно кадетами – или, как пишет Глинка, «сопитомцами» Сумарокова. По всей видимости, постановка имела успех: трагедию играли не только в корпусе, но и во дворце перед императрицей Елизаветой I и даже в Ярославле на заводе Полушкина.

Любопытный фрагмент биограф посвящает полководцу А.В. Суворову. В частности, он отмечает, что юный Суворов посещал собрания «Общества любителей российской словесности» и близко познакомился с его участниками, хотя сам в кадетском корпусе не учился. Более того, на встречах кружка будущий военачальник читал два собственных произведения в жанре «разговоров в царстве мертвых»: Кортца с Монтезумою и Александра с Геростратом [Глинка 1841, 11]. Биограф отмечает, что первый издатель собрания сочинений Сумарокова в 1780-х годах – известнейший просветитель Н.И. Новиков – ошибочно приписал эти тексты Сумарокову, поскольку они были напечатаны в 1755–1756 гг. только под инициалами. Больше какой-либо информации о деятельности «Общества любителей российской словесности» при Сухопутном шляхетном корпусе биограф Сумарокова в этой книге не дает. Однако в другой работе Глинки можно найти пару дополнительных деталей о работе общества. Так, в «Записках» 1895 года отмечено, что у кружка были свои председатели – Сумароков и Херасков, чьи портреты даже спустя десятилетия висели в зале кадетского корпуса [Глинка, 1895: 34].

С.Н. Глинка как ненадежный рассказчик

Напрашивается вопрос: а возможно ли полностью верить С.Н. Глинке, когда речь заходит о данном литобъединении? Ведь он пишет биографию Сумарокова спустя сто лет после существования кружка и не оформляет в конце работы список использованной литературы, поскольку это еще не было принято. Действительно, в филологической науке «надежность» Глинки как рассказчика не раз ставилась под сомнение. Приведем пример, связанный с упомянутым выше сюжетом про авторство «разговоров в царстве мертвых».

Вопрос, кто именно – А. Суворов или А. Сумароков – написал «Разговор Кортца с Монтезумою» и «Разговор Александра с Геростратом», изучается не одним поколением филологов [Симанский 1911; Модзалевский 2011; Скворцова 2015]. Дело в том, что Глинка рассказывает читателю об этих текстах, основываясь на личных беседах с М.М. Херасковым. Несколько раз в книге Глинка отмечает, что тот или иной факт был ему рассказан именно Херасковым. Их отношения, по всей видимости, были вполне дружескими. Так, Глинка посвятил Хераскову свою трагедию 1806 г. «Сумбека, или Падение казанского ханства». На этой почве он и познакомился с 84-летним «патриархом словесности своего времени» [Глинка 1895, 201], а затем не раз бывал у него в гостях.

Итак, говоря об «Оде на суету мира» Сумарокова, Глинка добавляет: «М.М. Херасков обладал, так сказать, неумирающей памятью: и это послание читал он мне наизусть...» [Глинка 1841, 47]. Но была ли подобная «неумирающая» память свойственна Глинке? В недавнем исследовании [Верминенко 2019, 134–135] на примере «разговоров в царстве мертвых» показано, что Глинка был не самым точным мемуаристом. Например, он указал, что оба «разговора» были опубликованы в 1756 г., тогда как один из них был напечатан в 1755 г.; или не упомянул, что под одним из текстов стояла подпись «С.» вместо «А.С.». Однако нам кажется, что эти ошибки все равно не позволяют считать Глинку «ненадежным рассказчиком».

Поэтому, даже несмотря на вероятность небольших неточностей, его рассказ про «Общество любителей русской словесности» при Сухопутном шляхетном корпусе кажется достойным доверия. Глинка сам обучался в том же корпусе, хотя и через полвека после активной деятельности «Общества». Рассказывая о Сумарокове, он параллельно отмечает, что во время учебы в корпусе преподаватель Я.Б. Княжнин читал отрывки из трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» [Глинка 1841, 22]. Известно, что Княжнин-поэт, в свою очередь, являлся наследником литературных традиций Сумарокова, а также был женат на его дочери Екатерине. Поэтому вполне возможно, что на занятиях в корпусе он рассказывал юным кадетам, в том числе С.Н. Глинке, о литературном процессе середины XVIII в. и конкретно про «Общество».

Общество и журнал «Праздное время в пользу употребленное»

Необходимо сказать несколько слов о журнале «Праздное время в пользу употребленное», издававшемся при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе. Здесь с апреля 1757 г. существует собственная ти-

пография «для печатания ко обучению находящихся при том корпусе унтер-офицеров и кадетов книг и прочего, к воинским обрядам принадлежащего» [цит. по: Шамрай 1940, 294]. Однако тут печатали не только учебники по точным и гуманитарным предметам, но и, например, перевод комедии Вольтера «Нескромный» или реестр вин для императорского дворца в Ораниенбауме. В 1759–1760 гг. здесь была предпринята попытка издавать на частные средства журнал «Праздное время в пользу употребленное».

Так как это было одно из первых частных изданий в России, его история и идейная направленность хорошо изучены исследователями журналистики XVIII века [Шамрай 1940; Берков 1952; Западов 1963; Татаринова 1982]. В рамках нашей темы, однако, важно, что его изданием занималась группа учащихся и офицеров *при* Сухопутном кадетском корпусе (так о месте издания сказано на обложке). Выпуском журнала занимались тесно связанные с корпусом люди на собственные средства – возможно, это были участники «Общества любителей российской словесности». Как пишут филологи, в ноябре 1758 г. бригадир корпуса А.П. Мельгунов от лица «сочинителей» подписал ходатайство об издании «ежемесячных сочинений» на имя главнокомандующего Сухопутным шляхетным корпусом Б.Г. Юсупова: «Таким образом, частные лица – преподаватели, бывшие кадеты и близкие к корпусу персоны – впервые в России получили право издавать журнал...» [Абрамзон, Петров 2018, 4].

Не будем останавливаться на анализе материалов, печатавшихся в «Праздном времени»: нравоучительных статей, исторических разборов, рассуждений, размышлений, сатирических басен. Скажем лишь, что не последнюю роль в «Праздном времени» (по крайней мере, в течение второго года издания) играл Сумароков. Он мог рассматривать издание как площадку для выражения собственной эстетической программы после закрытия журнала «Трудолюбивая пчела» в конце 1759 г. Таким образом, поэт и спустя 20 лет после окончания Сухопутного кадетского шляхетного корпуса взаимодействовал с этим учреждением, встречался и работал с увлеченными литературой офицерами и преподавателями – возможно, участниками организованного при нем когда-то «Общества любителей русской словесности».

Выводы

В завершение стоит упомянуть еще один момент. В 1811 г. при Московском университете начинает работу научное «Общество любителей российской словесности»: оно функционировало, с перерывом в середине XIX в., вплоть до 1930 г. За это время на заседаниях успели выступить А.К. Толстой, Ф.И. Буслаев, И.С. Тургенев, Я.П. Полонский, А.А. Фет, А.Ф. Писемский, Ф.М. Достоевский, А.Н. Майков, А.Н. Плещеев, Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, В.Я. Брюсов [Наркевич 1968, 321]. «Это было уже не “дружеское” – частное, интимное общество, а “ученое сословие”. Принадлежность к нему уже не была личным делом – она давала социальный статус», – отмечали исследователи [Альтшуллер, Лотман 1971, 305]. Возникает вопрос: почему московское ученое общество называлось почти так же, как существовавший полвека назад петербургский

кружок литераторов при кадетском корпусе (единственное различие — в прилагательном: «Общество любителей российской словесности» вместо «Общества любителей русской словесности»).

Потому что между ними были прямые связи. Укажем лишь два примера. Общество при Московском университете в 1811 г. было организовано, когда ректором служил А.А. Прокопович-Антонский. Он, в свою очередь, в 1787 г. был назначен секретарем *И.И. Мелиссино* — куратора университета, а в юности воспитанника Сухопутного кадетского корпуса и участника кружка при нем. Еще: одним из активных деятелей «Общества» московского университета в 1810-е гг. был поэт А.Ф. Мерзляков. Во время обучения в университетском пансионе в 1790-е гг. Мерзляков близко познакомился с еще одним куратором вуза — *М.М. Херасковым*, также выпускником кадетского корпуса и одним из видных членов «Общества любителей русской словесности». Поэтому кажется вполне логичным, что научное общество при Московском университете годы было названо так же, как кружок любителей литературы в кадетском корпусе.

Итак, первое литературное объединение в России — «Общество любителей русской словесности», существовавшее при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе в Санкт-Петербурге в середине XVIII в., — во многом стало примером для многочисленных кружков, групп, студий и обществ последующих эпох. Его участниками были не только профессиональные литераторы (А.П. Сумароков, М.М. Херасков), но и государственные деятели (И.И. Мелиссино, А.В. Олсуфьев), военачальники (П.А. Румянцев-Задунайский, Н.В. Репнин) и даже масоны (И.П. Елагин). На собраниях они читали и обсуждали произведения друг друга, а впоследствии издавали в типографии корпуса журнал «Праздное время в пользу употребленное» и публиковали в нем собственные тексты и переводы.

ИСТОЧНИКИ

1. Глинка С.Н. Записки. СПб.: Издание редакции журнала «Русская старина», 1895. 380 с.
2. Глинка С.Н. Очерки жизни и избранные сочинения А.П. Сумарокова: в 3 ч. СПб.: Типография С.С. Глинки, 1841. Ч. 1. 278 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамзон Т.Е., Петров А.В. А.П. Сумароков — издатель журнала «Трудолюбивая пчела»: факты и мифы (к 300-летию со дня рождения писателя) // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2018. Т. 37. № 1. С. 3–13.
2. Альтшуллер М.Г., Лотман Ю.М. Общество любителей российской словесности при Московском университете // Поэты 1790–1810-х годов (Большая серия «Библиотеки поэта»). Л.: Советский писатель, 1971. С. 305–306.
3. Аронсон М., Рейсер С. Литературные салоны и кружки. Л.: Прибой, 1929. 310 с.
4. Беляев А.В. Кадетские корпуса России: история и современность. Ставрополь: Сервисшкола, 2008. 287 с.
5. Берков П.Н. У истоков дворянской литературы XVIII века. Поэт Михаил Собакин // Литературное наследство. Том 9-10 (XVIII век). М.: Журнально-газетное объединение, 1933. С. 421–432.
6. Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. 572 с.

7. Верминенко Ю.В. «Разговоры в царстве мертвых»: Суворов или Сумароков? (Опыт лексико-стилистического анализа) // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Сочи: Сочинский государственный университет, 2019. № 24. С. 133–137.

8. Гуковский Г.А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: в 10 т. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1941. С. 349–420.

9. Западов А.В. Русская журналистика XVIII века. М.: Наука, 1964. 224 с.

10. Западов А.В. Поэты XVIII века (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков). М.: Изд-во МГУ, 1984. 235 с.

11. Модзалевский Л.Б. М.В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук: Из истории русской литературы и просвещения середины XVIII в. СПб.: Нестор-История, 2011. 380 с.

12. Наркевич А.Ю. Общество любителей российской словесности при Московском университете // Краткая литературная энциклопедия в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 321.

13. Скворцова Е.А. Иллюстрации к «Разговорам в царстве мертвых»: проблема утверждения титула императора России в XVIII веке // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 5. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 503–512.

14. Симанский П.Н. Опыт исследования суворовской литературы // Журнал Императорского русского военноисторического общества. 1911. Кн. 1. С. 1–40.

15. Татаринова Л.Е. История русской литературы и журналистики XVIII века. М.: Изд-во МГУ, 1982. 424 с.

16. Шамрай Д.Д. Цензурный надзор над типографией Сухопутного шляхетного кадетского корпуса // XVIII век. Сб. 2. М., Л.: Издательство АН СССР, 1940. С. 293–329.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Abramzon T.E., Petrov A.V. A.P. Sumarokov – izdatel' zhurnala «Trudolyubivaya pchelA»: fakty i mify (k 300-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya) [A.P. Sumarokov – the Publisher of the Journal «The Industrious Bees»: Facts and Myths (to the 300th Anniversary of the Birth of the Writer)]. *Nauchnyye vedomosti BelGU. Ser. Gumanitarnyye nauki*, 2018, vol. 37, no. 1, pp. 3–13. (In Russian).

2. Simanskiy P.N. Opyt issledovaniya suvorovskoy literatury [An attempt to Searching Suворov's Literature]. *Zhurnal Imperatorskogo russkogo voyennoistoricheskogo obshchestva*, 1911, no. 1, pp. 1–40. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Al'tshuller M.G., Lotman Yu.M. Obschestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitete [Society of Lovers of Russian Literature at Moscow University]. *Poety 1790–1810-kh godov (Bol'shaya seriya «Biblioteki poeta»)* [Poets of 1790–1810. "Library of the poet" series]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1971, pp. 305–306. (In Russian).

4. Berkov P.N. U istokov dvoryanskoy literatury XVIII veka. Poet Mikhail Sobakin [At the Origins of Noble Literature in XVIII Century. Poet Michail Sobakin]. *Literaturnoe nasledstvo. Tom 9–10 (XVIII vek)* [Literary Heritage. Vol. 9–10. XVIII Century]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoye ob"yedineniye Publ., 1933, pp. 421–432. (In Russian).

5. Gukovskiy G.A. Sumarokov i yego literaturno-obshchestvennoye okruzheniye [Sumarokov and His Literary and Social Environment]. *Istoriya russkoy literatury* [History of Russian Literature]: in 10 vols. Vol. III: Literature of XVIII century. Part 1. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1941, pp. 349–420. (In Russian).

6. Narkevich A.Yu. *Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitete* [Society of Lovers of Russian Literature at Moscow University]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Short Literary Encyclopedia]: in 9 vols. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1968, no. 5, pp. 321. (In Russian).

7. Skvortsova Ye.A. *Illyustratsii k «Razgovoram v tsarstve mertvykh»: problema utverzhdeniya titula imperatora Rossii v XVIII veke* [Illustrations to “Conversations in the Kingdom of the Dead”: On Problem of the Statement Emperor’s Title in Russia in XVIII Century]. *Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current Problems of Theory and History of Art]. Vol. 5. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 503–512. (In Russian).

8. Shamray D.D. *Tsenzurnyy nadzor nad tipografiyey Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa* [Censorship Impact on Publishing Activities of the First Cadet Corps]. *XVIII vek* [18th Century] Vol. 2. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1940, no. 2, pp. 293–329. (In Russian).

9. Verminenko Yu.V. «Razgovory v tsarstve mertvykh»: Suvorov ili Sumarokov? (Opyt leksiko-stilisticheskogo analiza) [“Conversations in the Kingdom of the Dead”: Suvorov or Sumarokov? (An Attempt at Lexical Stylistic Analysis)]. *Lingvistoricheskaya paradigma: teoreticheskiye i prikladnyye aspekty*. Sochi, Sochi State University, 2019, no. 24, pp. 133–137. (In Russian).

(Monographs)

10. Aronson M., Reyser S. *Literaturnye salony i kruzhki* [Literary Salons and Circles]. Leningrad, Priboy Publ., 1929. 310 p. (In Russian).

11. Belyaev A. *Kadetskiye korpusa Rossii: istoriya i sovremennost’* [Cadet Corps in Russia: History and Modernity]. Stavropol, Servisshkola Publ., 2008. 287 p. (In Russian).

12. Berkov P.N. *Istoriya russkoy zhurnalistiki XVIII veka* [History of Russian Journalism of 18th Century]. Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1952. 572 p. (In Russian).

13. Zapadov A. *Russkaya zhurnalistika XVIII veka* [Russian Journalism of 18th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 224 p. (In Russian).

14. Zapadov A. *Poety XVIII veka (A. Kantemir, A. Sumarokov, V. Maykov, M. Kheraskov)* [Poets of 18th Century (A. Kantemir, A. Sumarokov, V. Maykov, M. Kheraskov)]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984. 235 p. (In Russian).

15. Modzalevskiy L. *M.V. Lomonosov i ego literaturnyye otnosheniya v Akademii nauk: Iz istorii russkoy literatury i prosveshcheniya serediny XVIII v.* [M.V. Lomonosov and His Literary Relations in the Academy of Sciences: Notes on History of Russian Literature and Enlightenment of the Mid-18th Century]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011. 380 p. (In Russian).

16. Tatarinova L.E. *Istoriya russkoy literatury i zhurnalistiki XVIII veka* [History of Russian Literature and Journalism of 18th Century]. Moscow, Moscow State University Publ., 1982. 424 p. (In Russian).

Б.В. Поженин (Москва)

Поженин Борис Вячеславович,
МГУ имени М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики.

Научные интересы: отечественные литературные объединения XVIII–XX вв., литературная критика XIX–XX вв., неофициальная советская литература Москвы и Ленинграда.

E-mail: bpozhenin@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-0223-2394

Boris V. Pozhenin,

Lomonosov Moscow State University.

Post-graduate student of Department of History of Russian literature and journalism of Faculty of Journalism.

Research interests: Russian literary associations of the 18th – 20th centuries, history of literary criticism of the 19th century, unofficial Soviet literature in Moscow and Leningrad.

E-mail: bpozhenin@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-0223-2394

*В.И. Заботкина (Москва),
М.Н. Коннова (Москва – Калининград)*

ЦЕННОСТНАЯ КАРТИНА МИРА А.С. ПУШКИНА В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ МАНИПУЛЯТИВНОМУ ВОЗДЕЙСТВИЮ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ¹

К 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина

Аннотация

На материале стихотворения «Монастырь на Казбеке» (1829) исследуются особенности образно-словесной экспликации ценностных доминант картины мира А.С. Пушкина. Демонстрируется, что содержательное пространство произведения структурирует аксиологическая вертикаль «природа – человек – Бог», сопрягающая ценности видимого мира – символизируемую *Казбеком* величественную красоту природы, и ценности мира невидимого – воплощенную в образе *монастыря* тайну человеческой души, обращенной к *Богу* как ценности Абсолютной. Смыслообразующим центром, в котором объединяются внешние образы и их внутреннее, умоглядное бытие, выступает локус неба – *вольная вышина*, к которой обращена жизнь души лирического героя в ее «движении и стремлении» (ср. А.Ф. Лосев). На языковом уровне актуализация аксиологических смыслов стихотворения происходит в рамках единого вертикального контекста, который намечается библейской аллюзией *монастырь – ковчег*, представляющей собой «смысловой ключ» к пониманию авторского замысла. В образе монастыря на Казбеке невидимое и невыразимое становится «реально присутствующим, видимым и действующим» (В.Н. Лосский). Существовая во времени, монастырь предстает непричастным переменам и пребывает в том настоящем, которое, не имея измерения и длительности, являет собой откровение вечности. Делается вывод, что ценности-идеалы, символически воплощенные в стихотворении А.С. Пушкина, представляют собой «тончайшие и острейшие инструменты» (А.Ф. Лосев) для противодействия множественным манипуляциям в сфере культуры, направленным на деформацию русской национальной аксиосферы.

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00594).

Ключевые слова

Культура; манипуляции; ценность; идеал; А.С. Пушкин; «Монастырь на Казбеке».

V.I. Zabotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)

ALEXANDER PUSHKIN'S WORLDVIEW IN THE CONTEXT OF AVERTING THE DANGERS OF CULTURAL MANIPULATION: A VALUE PERSPECTIVE¹

Abstract

Drawing on the 1829 poem "Monastery on Mount Kazbek" we focus upon value dimensions of the unique world-view of Alexander Pushkin. We argue that the foundation of both content plane of the poem and that of its verbal imagery is formed by a complex axiological axis "nature – man – God". Poetic contemplation of values of the visible world, epitomized by the majestic natural beauty of Kazbek mountain, is a step towards understanding of values of the invisible reality symbolized by the Kazbek monastery. The latter might be interpreted as a symbolic representation of the profound mystery of human soul in its longing for God as the perfect Absolute value. We prove that the unifying center of the poem, its innermost core, is formed by the metaphysical locus of heaven – "free height" (*вольная высота*). Linguistically, axiological meanings of the poem are manifested within a coherent vertical context established by the Biblical allusion which likens Kazbek monastery to Noah's ark thus relating author's personal experience to an infinitely broader realm of Sacred history. In the image of the Kazbek monastery the invisible and inexpressible becomes "present, visible and active" (Vladimir Lossky). Existing in time, the monastery appears unsusceptible to temporal changes and resides in the present, which, having no measurement and duration, is a revelation of eternity. A conclusion is drawn that the ideal values poetically expressed in Alexander Pushkin's timeless poem are by themselves "the subtlest and sharpest tools" (Alexei Losev) to counter cultural manipulation phenomena aimed at deforming the Russian national axisphere.

Key words

Culture; manipulation; value, ideal; Alexander Pushkin; "Monastery on Mount Kazbek".

Культура являет собой осуществление ценностей, воспринимаемых обществом как основание его бытия. Обладая содержательной глубиной, требуя «всей полноты душевного участия», культура творчески целенаправленна и национально своеобразна [ср. Ильин 1994]. Национальная культура как единство ценностей, реализованных в материальных и нематериальных формах, ориентирована на идеалы, вневременные и сверхпространственные по своей природе. Выражая «конкретную полноту живой реальности» [Франк 2003, 181], идеалы служат «мерой вещей» для ценностной категоризации явлений действительности. Неизменность идеалов, воплощаемых народом в каждом последующем его поколении, является условием сохранения единства культуры.

¹The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (project No. 22-18-00594).

В современном медиационном мире русская национальная культура оказывается сферой интенсивного манипулятивного воздействия внешних интересов. Информационное воздействие глобальных медиа-акторов, направленное на «деформацию традиционной ценностной парадигмы» [Анненкова 2011, 268], сопровождается явным и скрытым внедрением не свойственных русской национальной традиции устойчивых гедонистических приоритетов. Всеобъемлющая деаксиологизация культуры, связанная с нивелировкой ее идеального основания, приводит к размыванию культурной идентичности и хаотизации общественного сознания [ср. Тюпа 2018, 209].

Необходимость сохранения национальной культуры в условиях внешнего манипулятивного воздействия обуславливает актуальность поиска путей предупреждения «ядерного расщепления» культурных доминант русской картины мира. В сфере гуманитарного знания этому может способствовать выявление глубинных оснований национальной аксиосферы, нашедших свое выражение в русской литературе, которая на протяжении столетий «выстраивала себя как подвиг миропонимания, идеалотворчества, как слово, призванное вести ко спасению, как весть о Боге и бессмертии» [Гачева 2019, 8–9].

Цель настоящей статьи – исследование ценностных доминант авторской картины мира А.С. Пушкина, заложившего «фундамент той великой культуры, которая помогла России остаться Россией, а не уподобиться какой-либо западной цивилизации и тем самым исчезнуть как неповторимое явление» [Непомнящий 2002, 395]. Аксиологические координаты художественной картины мира «величайшего представителя русского духа» [Франк 1990, 425] рассматриваются на материале стихотворения «Монастырь на Казбеке» – одного из первых произведений, в котором отличительные черты позднего периода творчества А.С. Пушкина выразились со всей «силой и глубиной» [ср. Баратынский 1987, 270].

Стихотворение «Монастырь на Казбеке» создавалось в августе – декабре 1829 г., после возвращения поэта из второй поездки на Кавказ. В нем отразилось незабываемое впечатление от древнего монастыря, расположенного над Военно-Грузинской дорогой: «Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище. Белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками» [Пушкин 1994b, 236]. Беловой автограф стихотворения датируется сентябрем 1830 г., первая публикация, в альманахе «Северные Цветы на 1831 год», относится к декабрю 1830 г. В том, что работа над небольшим по объему стихотворением заняла более года, сказались необходимость в «дистанции времени», которая в наиболее важных случаях требовалась поэту, чтобы «воплощать переживаемое не в гуще его, а хотя бы на шаг отступая» [Непомнящий 2022, 294].

Первая строфа стихотворения отличается характерной для пейзажного описания стилистической простотой:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.

Твой монастырь за облаками,
Как в небе реюший ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Начальное слово – *высоко* – задает символические координаты произведения. Семантика высоты, эксплицируемая наречием *высоко*, при развертывании стиха «удваивается». Линией отсчета в диаде «высокий – низкий» оказывается пространство максимально высокого – это иной, вознесенный над привычным мир, величие которого подчеркивается метафорой *над семью гор*. Теплота, «свойскость», присущая метафоре *семьи*, смягчает строгую суровость описания, создавая топологически точную картину Кавказа, состоящего из множества горных отрогов, узлов, склонов. Передаваемая словом-символом *семья* идея сложного диалектического единства оттеняет одновременно и единственность Казбека, глава которого одиноко возвышается над множеством меньших вершин Кавказа, и его общность – метафорическое «родство» – с ними.

Обращение второго стиха – «*Казбек* [здесь и далее курсив в цитатах наш – В.З., М.К.], твой царственный шатер» – выделяет величественную вершину из цепи иных, безымянных гор. Притяжательное местоимением *твой*, указывая на второй, после лирического героя, семантический центр стихотворения, максимально приближает далекий Казбек, наделяемый в рамках дейктической пары «я – ты» личностными свойствами одушевленного собеседника поэта.

Эпитет *царственный*, напоминая о метафорическом господстве, главенстве Казбека «над семью гор», оттеняет величие и мощь Кавказа. В значении лексемы *шатер* предметно-физические семы объемной протяженности смыкаются с ассоциативными производными – покровы, защиты. Сквозь конкретное значение просвечивают историко-культурные «восточные» коннотации («*татарск.* палатка, намет»). «Восточный колорит», приглушенный в окончательном варианте стихотворения, в первой и второй редакции белого автографа обозначался эксплицитно, ср.: «Казбек! твой царственный шатер / Горит *восточными* лучами» [Пушкин 1994а, 794].

Мысль о непоколебимом постоянстве законов природы, символически передаваемая пирамидальной формой *шатра* Казбека, в третьем стихе получает темпоральное измерение: «*Сияет вечными лучами*». Приходящее эпитету *вечный* значение постоянства соотносится с идеей бесконечной длительности, связываемой с представлениями о «вечности» видимого мира.

В следующем, четвертом стихе торжественный образ «вечности» земной сменяется созерцанием видения вечности небесной; массивность горной громады уступает место воздушной невесомости *облаков*: «Твой монастырь за облаками...». Объединяя контрастные семы «прозрачной легкости» и «закрытости, недоступности зрению», обстоятельство *за облаками* вводит мотив тайны, воплощением которой становится монастырь, являющий реальность иного мира.

Внутренняя форма слова *монастырь* (греч. *μονος* – «одинокий, один») эксплицирует идею инаковости, выделенности из привычного течения жизни. Находясь над обычным и в обычном являясь, монастырь представляет собой освященное пространство, бытие которого «не

в мире, не мирское, <...> с миром не отождествляющееся» [Осипов 1995, 15]. Анафорический параллелизм, объединяющий второй и четвертый стихи, имплицитно образ двух вершин Казбека – физической («...твой царственный шатер») и духовной («Твой монастырь...»). Основанием отождествления становится здесь идея высоты как восхождения – внешнего, видимого и внутреннего, невидимого.

В пятом стихе сравнительный союз *как* намечает границы того умозрительного пространства, в котором является внутреннее предназначение монастыря на Казбеке: «Как в небе реющий ковчег». Денотативное поле слова *небо* соотносится с двумя планами бытия: с реальностью физической – «ширью и глубиной вселенной», «твердью, небесным сводом» [Даль 1956, 273], и метафизической – всей беспредельностью духовных миров, объемлющих земное бытие [Лосский 2004, 411]. Аллюзивное сравнение *как* <...> *ковчег* помещает стихотворение в аксиологический контекст Священного Писания, отсылая к повествованию книги Бытия о спасении праведного Ноя от всемирного потопа, в водах которого погибло отступившее от Бога человечество (Быт. 6-9). Слово *ковчег* метонимически напоминает и о горе Арарат, у которой, согласно преданию, ветхозаветный праведник впервые ступил на освободившуюся от вод потопа землю. Автобиографические параллели находим во второй главе «Путешествия в Арзурум»: «Солнце встало. На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. “Что за гора?” – спросил я, ...и услышал в ответ: “Это Арарат”. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел *ковчег*, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни – и врана и голубицу, символы казни и примирения» [Пушкин 1994b, 220].

Имя-символ *ковчег* имплицитно ценностные антитезы. В предтексте ветхозаветного сказания о строительстве ковчега противопоставляются два пути: картина мира, погруженного в беззаконие («велико развращение человеков на земле» (Быт. 6: 5)), и образ личной праведности («Ной был человек праведный и непорочный в роде своем» (Быт. 6: 9)). Упоминание *ковчега* выступает скрытой аллюзией на Евангелие от Матфея, где ветхозаветное повествование о бездумном забвении Творца размыкается в будущее, приобретая эсхатологическую перспективу: «Но, как было во дни Ноя, так будет и в пришествие Сына Человеческого: ибо, как во дни перед потопом ели, пили, женились и выходили замуж до того дня, как вошел Ной в *ковчег*, и не думали, пока не пришел потоп и не истребил всех, – так будет и пришествие Сына Человеческого» (Мф. 24: 37–38).

Ковчег предстает *реющим* – плавно летящим – *в небе*. Присущие глаголу *реять* со-значения «без видимых усилий», «без участия управления» актуализируют мысль о Том, Кто без парусов и руля направляет движение ковчега. Семантика длительного и разнонаправленного движения сближает глагол *реять* с его церковнославянским гиперонимом *носиться* («мчаться туда и сюда»): «И возмощаша вода, и умножаша зело на земли, и *ношашася ковчег* верху воды» (Быт. 7: 18). Напоминающая об избавлении от потопа (план прошлого) и служа залогом достижения спасительного берега (план будущего), ковчег становится символом веры – «осуществления ожидаемого и уверенности в невидимом» (ср. Евр. 11: 1).

В шестом стихе образ ковчега проецируется на созерцаемую лирическим героем картину монастыря: «[Твой монастырь] Парит, чуть видный, над горами». Семантика глагола *парить* совмещает мысль о движении («держаться в воздухе, опираясь на восходящие потоки») с идеей неподвижности («на неподвижно распростертых крыльях»). Антиномичность, преодолевающая противоположности динамики и статики, приоткрывает тайну бытия монастыря. Существующий во времени, он остается непричастным переменам и пребывает в том настоящем, которое, не имея измерения и длительности, «являет собой присутствие вечности» [Лосский 2004, 406]. Обстоятельство *над горами*, перекликающееся с метафорой первого стиха *над семью гор*, оттеняет иерархичность мироздания, строгая гармония которого создается подчинением физического нематериальному, чувственного – сверхчувственному.

Во второй строфе область созерцаемого мира максимально расширяется, выражая внутренний опыт лирического героя:

Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!

Предельная интенсивность чувства, передаваемая восклицанием «Далекий, возделенный брег!», свидетельствует о переходе от зримого к переживаемому. Лирический герой, воспринимавший монастырь как нечто внешнее («Твой монастырь...»), оказывается вовлеченным в созерцаемую им реальность. «Наблюдаемый мир становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, “интериоризируется”» [Гаспаров 1997, 22, 24]. В определении *далекий* значение пространственной удаленности уступает место субъективной модальной оценке – идее труднодостижимости цели.

Денотативная отнесенность иносказания первого стиха – *Далекий, возделенный брег!* – допускает множественность интерпретаций. Логика линейного развертывания текста анафорически сопрягает метафорическое имя *брег* с ближайшим предшествующим образом – монастыря-ковчега («Твой монастырь <...> парит, чуть видный над горами. / Далекий, возделенный брег!»). В локативно-конкретном прочтении просматривается возможность и другого прочтения: монастырь-ковчег находится в середине пути (*парит*), стремясь к метафорическому *брегу* – цели земного бытия, его завершению. Эпитет *возделенный* определяет *брег* как общую цель, к которой стремятся и «реющий в небе» монастырь, и лирический герой.

Динамическое наречие *туда*, анафорически связывающее второй и четвертый стихи строфы, объединяет мысль о достижении цели с идеей движения к ней, вводя ключевой для второй строфы мотив «перехода в иное» [ср. Жолковский 2011, 212]. Модальная частица *б*, вводящая сослагательный инфинитив следующего стиха – *подняться к вольной вышине*, отсылает к пространству будущего. Границы «детерминирующей ситуации», при которой возможным будет осуществление желаемой цели, обозначены результативным дееспричастием второго стиха строфы:

«...сказав прости ущелью». Образы тесноты и темноты, рождаемые словом *ущелье*, метафорически соотносятся с идеями душевной несвободы. В черновом наброске стихотворения «Страшно и скучно», над которым А.С. Пушкин работал в октябре – декабре 1829 г., ущелье отождествляется с темницей: «Тесно и душно. / В диком *ущелье* / ... Небо чуть светит, / Как из *тюрьмы*» [Пушкин 1994а, 799]. Метафорическое сочетание *сказать прости*, указывающее на прощание перед расставанием, прочитывается в эмотивно-деятельностном ключе – как знак экзистенциального изменения, онтологического поворота – «перемены мысли», необходимой для восхождения из пространства настоящего (*ущелья*) к будущему (*вольной вышине*). Динамический инфинитив *подняться к*, передавая идею устремленности вверх, ввысь, указывает на возникновение «своей системы отсчета, другого масштаба» [ср. Непомнящий 2022, 288]. Темпоральная неопределенность, присущая опативному наклонению («Туда б... *подняться*»), способствует расширению временных границ строфы: значение желания обращено в будущее, которое, не будучи ограничено от настоящего, размыкается в вечность.

Прилагательное *вольный*, производное от знакового для пушкинского идиолекта слова-символа *воля*, актуализирует максимально широкий круг аксиологических смыслов. Пространственные значения – «просторный» (ср. «по *вольному* распутью моря»), «свободный, нестесненный в движении» (ср. «... начну я *вольный* бег...») – смыкаются в языке А.С. Пушкина с ценностно-этическими со-значениями – «независимый, не испытывающий принуждения» (ср. «*вольное искусство*»), «свободный» («Мы *вольные* птицы»). Эпитет *вольный* соотносится с высшей ценностью индивидуальной жизни – разумной волей суждения, волей выбора, право пользования которой есть залог возрастания истинной свободы человека [Лосский 2004, 483]. Не нарушаемая никаким принуждением, внешним воздействием, личной выгодой или давлением общественного мнения, эта свобода морального суждения есть путь «к принятию высшей воли», к совершенному подчинению собственной человеческой воли благой воле Творца [Вышеславцев 1990].

Слово *вышина* в поэзии А.С. Пушкина передает, преимущественно, значение «небесная высь», ср.: «И звезд ночных при бледном свете, / Плывущих в *дальней вышине*» (1814), «Спокойно все: луна сияет / Одна с *небесной вышины*» (1824). Физическое, пространственное значение индуцирует иноказательные смыслы, сформировавшиеся в рамках прецедентного контекста Священного Писания и Предания («Аз от *вышних* есмь» (Ин. 8: 23), «Слава в *вышних* Богу...» (Лк. 2: 14)), и сохраняющиеся в поэзии А.С. Пушкина, ср.: «То в *вышнем* суждено совете... / То *воля неба*...» («Евгений Онегин», 1824), «десница *вышняя* Господня» («Полтава», 1828–1829).

Десятый стих уточняет цель, к которой стремится лирический герой: «Туда б, в заоблачную келью». Сочетание *заоблачная келья* парафразирует слова четвертого стиха *монастырь за облаками*, будучи соотнесено с ним и словообразовательно (*за облаками* → *заоблачный*), и семантически (синекдохической заменой целого его частью: *монастырь* → *келья*).

Определение *заоблачный*, наряду с прямым, морфологически мотивированным значением, передает образное, метонимическое – «незримый, невидимый». Фоническое единство паронимически сближает эпи-

тет *заоблачный* с зеркально отражающим его слоговой строй сочетанием *области заочны*, которое в стихотворении «Молитва», написанном в июле 1836 г., указывает на мир вечности: «Отцы пустынники и жены непорочны, / Чтоб сердцем взлетать *во области заочны*, / Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв, / Сложили множество божественных молитв...». *Заоблачная келья* может быть символически интерпретирована как «внутренняя клеть сердца», где человек обретает «начало того восхождения, в котором мир будет казаться ему все более и более единым, все более и более сосредоточенным, пронизанным духовными силами, образующим содержащееся в руке Божией единое» [Лосский 2004, 138].

В последнем стихе строфы поле зрения максимально расширяется, достигая «последних “пределов”» [ср. Гаспаров 1997, 17]. Кульминация всего произведения – заключительный стих «В соседство Бога скрыться мне!» – представляет собой нехарактерный для А.С. Пушкина «прямой взлет» [Непомнящий 2022, 314]. Единый ценностный центр, в котором сходятся все стремления лирического героя, оказывается столь велик, что в Нем обретают бытийные смыслы и «царственный шатер» Казбека, и монастырь, и ущелье.

В глаголе *скрыться* значение удаления от мира сочетается с мыслью о тайне и, одновременно, с идеей приюта, убежища, спасения. Лирический герой, находящийся в *ущелье*, стремится *скрыться в соседство Бога*, чтобы «приобщиться к началу, в котором – залог спасения жизни» [Франк 1994, 511]. Генетическое родство глагола *скрыться* со словами *кров, покров* сближает заключительный стих с началом 90 псалма: «Живый в помощи *Вышняго* [ср. к вольной *вышине*], в *крове Бога* Небесного водворится» (Пс. 90: 1).

Субъект действия, названного инфинитивами *подняться, скрыться*, выражен детерминантом – местоимением *мне*. Контаминация функционального значения субъекта и присущего дательному падежу морфологического значения объекта-адресата смягчает кажущуюся «дерзновенность» последнего стиха, указывая, что достижение «вожделенного берега» находится вне власти лирического героя. В присущем оптативному залогу внутреннем противопоставлении воли и действия, идеала и реальности проявляется определяющая методологию зрелого творчества А.С. Пушкина «универсальная по характеру» и «онтологическая по масштабу» коллизия: отношения человека, каков «он есть в наличии» – «с тем, каким он мог бы быть, то есть с тем, как прекрасно он замышлен Богом» [Непомнящий 2022, 613].

Проведенное исследование дает основание полагать, что организующим началом ценностной картины мира А.С. Пушкина, получившей свое художественное выражение в стихотворении «Монастырь на Казбеке», является телеологическая устремленность к Абсолютной ценности – идеальной полноте бытия, данной в Боге. Содержательное пространство произведения упорядочивает единая смысловая вертикаль, соединяющая земной, видимый мир, данный в его наличной действительности («ущелье»), и невидимую реальность мира небесного («вольную вышину»). Величественная неизменность природы, символизируемая «царственным» Казбеком, иерархически подчиняется вечному настоящему, являемому в образе «монастыря за облаками». Тематический ключ стихотворения – аллюзия «монастырь-ковчег» – сопрягает изображаемую

в произведении художественную реальность с вневременным контекстом Священного Писания, указывая, с одной стороны, на возможность спасения, с другой – предостерегая от бездумного забвения идеальной первоосновы бытия. Подчинение земного небесному, физического сверхчувственному – основа иерархической структуры бытия, определяющей природу ценностной картины мира А.С. Пушкина. В этом стремлении «утвердить личность в бытии вечном, связать ее навсегда с бытием абсолютным» [Лосев 1994, 96] проявляется традиционная для русской литературы аксиологическая парадигма, обращение к которой может способствовать противодействию манипулятивным воздействиям в сфере культуры в контексте все возрастающей технократизации общества, релятивизации морали и абсолютизации эгоцентризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М.: Издательство Московского университета, 2011. 392 с.
2. Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. 480 с.
3. Вышеславцев Б.П. Вольность Пушкина // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 398–402.
4. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 1. О поэтах. М.: Языки славянской культуры, 1997. 664 с.
5. Гачева А.Г. «Идеал ведь тоже действительность...»: Русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019. 734 с.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М.: Издательство общества любителей Российской словесности, 1865. 729 с.
7. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 592 с.
8. Ильин И.А. Религиозный смысл философии (Три речи) // Ильин И.А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Русская книга, 1994. С. 15–88.
9. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 919 с.
10. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2004. 504 с.
11. Лосский Н.О. Ценность и Бог. Харьков; М.: Фолио; АСТ, 2000. 864 с.
12. Непомнящий В.С. Удерживающий теперь: Пушкин в судьбе России. М.: ПСТГУ, 2022. 652 с.
13. Осипов А.И. Святые как знак исполнения Божия обетования человеку // Русское возрождение. 1995. № 62. С. 9–32.
14. (а) Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3, кн. 2. М.: Воскресенье, 1994. 935 с.
15. (б) Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. Романы и повести. СПб.: Библиополис, 1994. 498 с.
16. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2018. 231 с.
17. Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 422–452.
18. Франк С. Смысл жизни // Смысл жизни: Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 487–583.
19. Франк С.Л. Реальность и человек // Франк С.Л. С нами Бог. М.: АСТ, 2003. С. 133–438.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Osipov A.I. Svyatyte kak znak ispolneniya Bozhiya obetovaniya cheloveku [Saints as a Sign of God's Promise to Man Fulfilled] *Russkoye vozrozhdeniye*, 1995, no. 62, pp. 9–32. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Frank S. O zadachakh poznaniya Pushkina [Aims of Studying Pushkin]. *Pushkin v russkoy filosofskoy kritike: konets XIX – pervaya polovina XX v.* [Pushkin in Russian Philosophical Criticism: the End of the 19th – the First Half of the 20th Century.]. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 422–452. (In Russian).

3. Frank S. Real'nost' i chelovek [Reality and Man]. Frank S.L. *S nami Bog* [God Is with Us]. Moscow, AST Publ., 2003, pp. 133–438. (In Russian).

4. Frank S. Smysl zhizni [The Meaning of Life]. *Smysl zhizni: Antologiya* [The Meaning of Life: An Anthology]. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1994, pp. 487–583. (In Russian).

5. Il'in I.A. Religioznyy smysl filosofii (Tri rechi) [Religious Meaning of Philosophy (Three Speeches)]. Il'in I.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 3. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1994, pp. 15–88. (In Russian).

6. Vysheslavtsev B.P. Vol'nost' Pushkina [Liberty of Pushkin] *O Rossii i russkoy filosofskoy kul'ture* [About Russia and Russian Philosophical Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 398–402. (In Russian).

(Monographs)

7. Annenkova I.V. *Mediadiskurs XXI veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [Mediadiscourse of the 21st Century. Linguophilosophical Aspect of the Language of Mass Media]. Moscow, Moscow State University Publ., 2011. 392 p. (In Russian).

8. Gacheva A.G. "Ideal ved' tozhe deystvitel'nost'...": *Russkaya filosofiya i literatura* ["Ideal is Reality Too": Russian Philosophy and Literature]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2019. 734 p. (In Russian).

9. Gasparov M.L. *Izbrannye trudy. T. 1. O poetakh* [Selected Works. Vol. 1. About Poets]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 1997. 664 p. (In Russian).

10. Losev A.F. *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. 919 p. (In Russian).

11. Losskiy N.O. *Tsennost' i Bog* [Value and God]. Har'kov, Moscow, Folio Publ., AST Publ., 2000. 864 p. (In Russian).

12. Losskiy V.N. *Oчерк misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, St. Leo, Pope Publ., 2004. 504 p. (In Russian).

13. Nepomnyashchiy V.S. *Uderzhivayushchiy teper': Pushkin v sud'be Rossii* [The One Who Now Holds It Back: Pushkin in the History of Russia]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities Publ., 2022. 652 p. (In Russian).

14. Tyupa V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, Yurait Publ., 2018. 231 p. (In Russian).

15. Zholkovskiy A.K. *Poetika Pasternaka* [The Poetics of Pasternak]. Moscow: New literary observer Publ., 2011. 592 p. (In Russian).

Заботкина Вера Ивановна,

Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории.

Научные интересы: когнитивная неология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Коннова Мария Николаевна,

Российский государственный гуманитарный университет; Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий Российского государственного гуманитарного университета, профессор Института образования и гуманитарных наук БФУ им. И. Канта.

Научные интересы: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

Vera I. Zabotkina,

Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History.

Research interests: cognitive neology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Maria N. Konnova,

Russian State University for the Humanities; Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Researcher the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Russian State University for the Humanities; Professor at the Institute for the Humanities, IKBFU.

Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

И.А. Андреев (Ярославль)

ПРОБЛЕМА СЛЕДОВАНИЯ СУДЬБЕ В «ПЕСНИ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» А.С. ПУШКИНА

Аннотация

Цель нашей работы – рассмотреть вопрос о возможности верного следования судьбе героем «Песни о вещем Олеге» А.С. Пушкина. Новизна исследования состоит в том, что в нем осуществляется переход от определения «вины» князя к пониманию заложенного в тексте «намёка» о том, каким можно было бы представить правильный путь героя, «захваченного судьбой» в понимании В.Н. Топорова. Рассматривается широкий спектр сложившихся на сегодняшний день объяснений причин гибели героя «Песни». Проводятся параллели между стихотворением А.С. Пушкина и трагедией «Царь Эдип» Софокла, отмечается сходство диалогов вещего Олега с волхвом и Эдипа с прорицателем Тиресием. Также в статье развивается мысль о реализации в «Песни» «трагедии познания». Ложное толкование Олегом слов волхва связывается с «уединенным сознанием» героя. Рассматривается общее отношение А.С. Пушкина к вопросу о роке и предопределении: в понимании поэта, следование судьбе может быть сопряжено с нравственной победой над ней и сохранением внутренней свободы. Автор статьи приходит к выводу о том, что вещий Олег отказывается от героического пути. Он предает друга, желая уйти от смерти, называет хазар неразумными, но при этом теряет разум сам, когда обвиняет волхва и демонстрирует обманчивую очевидность несбывшегося пророчества. В качестве альтернативы гордому и потому ложному пути князя рассматривается положительный образ преодоления рока носителями «конвергентного сознания» – главными героями в былинае «Три поездки Ильи Муромца» и в романе «Капитанская дочка» А.С. Пушкина.

Ключевые слова

А.С. Пушкин; судьба; рок; вещий Олег; волхв; конь; Эдип; былина; трагедия; Илья Муромец.

I.A. Andreev (Yaroslavl)

THE PROBLEM OF FOLLOWING FATE IN A.S. PUSHKIN'S "THE SONG OF PROPHETIC OLEG"

Abstract

The purpose of our work is to consider the possibility of faithfully following the fate of the hero of the Song of Prophetic Oleg by A.S. Pushkin. The novelty of the study lies in the fact that it makes the transition from defining the "guilt" of the prince to understanding the "hint" embedded in the text about how one could imagine the right path of a hero "captured by fate" in the understanding of V.N. Toporov. A wide range of explanations of the causes of the death of the hero of the "Song" that have developed to date is considered. In order to find the problems of fate, the "Song of Prophetic Oleg" draws parallels between the poem by A.S. Pushkin and the tragedy "Oedipus Rex" by Sophocles. The author of the work notes the similarity of the dialogues of the prophetic Oleg with the Magus and Oedipus with the soothsayer Tiresias. The article also develops the idea of the realization of the "tragedy of knowledge" in the "Song". Oleg's false interpretation of the words of the magus is associated with the "solitary consciousness" of the hero. The work examines the general attitude of A.S. Pushkin to the question of fate and predestination, shows that, in the poet's understanding, following fate can be associated with a moral victory over it and the preservation of inner freedom. The author of the article concludes, among other things, that prophetic Oleg refuses the heroic path. He betrays a friend, wanting to escape death, accuses the Khazars of unreasonableness, but at the same time loses his mind himself when he accuses the magus and demonstrates the deceptive evidence of an unfulfilled prophecy. As an alternative to the proud and therefore false path of the prince, the positive image of overcoming rock is considered by the bearers of "convergent consciousness" – the main characters in the epic "Three Trips of Ilya Muromets" and in the novel "The Captain's Daughter" by A.S. Pushkin.

Key words

A.S. Pushkin; fate; rock; Wise Oleg; Magus; horse; Oedipus; epic; tragedy; Ilya Muromets.

Смерть героя «Песни о вещем Олеге» привычно рассматривается как хрестоматийный случай реализации темы рока. Как пишет В.Н. Топоров, «...встреча человека с судьбой или случаем <...> "сильнее" всего обнаруживают себя, когда "застигают" человека *hic et nunc*» [Топоров 1994, 39]. Олег оказывается «захвачен» судьбой дважды: когда волхв произносит предсказание и при прощании князя с костями коня. В этих ситуациях и происходит «подлинный суд» над героем и «взвешивание его последней сути» [Топоров 1994, 39]. Значительная доля исследований по «Песни» посвящена выявлению причин трагического финала и вины князя в нем.

Некоторые ученые (А.И. Журавлева, А.С. Немзер и др.) пишут о том, что «...никакой вины у Олега нет, а судьба понимается автором как слепой рок, как трагическая и ужасная неизбежность» [Влащенко 2022, 199]. Те, кто полагают князя виновным, связывают это обычно с одним или несколькими факторами из следующего ряда:

1. Слишком жестокая месть хазарам (Я. Мильнер-Иринин и др. [Мильнер-Иринин 2004, 61]);
2. Попытка «уйти от судьбы» (А.И. Наумова и др. [Наумова 1983, 51–52]);
3. Оставление (предательство) коня (М. Вайскопф и др. [Вайскопф 2003, 13–17]);
4. Неверие по отношению к волхву, брошенный «кудеснику» вызов (Г.А. Гуковский и др. [Гуковский 1965, 107]);
5. Гордыня героя (Г.Ю. Филипповский и др. [Филипповский 2008, 217]).

Вещий Олег и царь Эдип

Вещий Олег виноват и не виноват одновременно. Разрешить парадокс помогает обнаружение связи «Песни» с античной трагедией, для которой тема рока является одной из основных. М.Л. Гаспаров пишет: «Не всякая смерть предпочтительна для того, чтобы стать центром трагедии <...> Предпочтительнее всего для этого (больше всего вызывает сострадание и страх, как сказал бы Аристотель) смерть от собственной руки или от руки своего ближнего» [Гаспаров 2021, 516]. Смерть Олега аккумулирует оба сюжетных хода.

Аристотель, вспоминая статую Мития в Аргосе, которая убила виновника смерти Мития, пишет: «среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно» [Аристотель 1983, 654]. Отметим, что Вайскопф вслед за Яacobсоном вписывает «Песнь» в ряд произведений об убивающем мертвецe, в котором есть и «Каменный гость», напрямую представляющий параллель к сюжету о статуе Мития [Вайскопф 2003, 7]. В этом смысле появление змеи из черепа коня в «Песни» происходит тоже как бы с намеком и неслучайно.

Важно, что Олег не отчетливо отрицательный, но и не ярко положительный герой: «...образ князя Олега у Пушкина, как и у летописца, оказывается двойственным, противоречивым» [Влащенко 2022, 208]. Олег вполне подходит под характеристику трагического героя: «...не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки» [Аристотель 1983, 656]. Говоря об «ошибке» как ключевом факторе «несчастья» героя, Аристотель приводит в пример Эдипа.

Между «Песнью о вещем Олеге» и «Царем Эдипом» Софокла можно провести и дополнительные параллели. Олег и волхв противопоставлены почти так же, как Эдип и Тиресий. Князь называет волхва «лживым и безумным». Эдип рассуждает о том, что «хитрого волхва», «лживого бродягу» подпустил Креонт. Тиресий отвечает Эдипу почти так же, как у Пушкина волхв князю говорит о дружбе «с волей небесною» и отсутствии страха перед могучими владыками:

Ты – царь, не спорю. Но в свободном слове
И я властитель наравне с тобой.
Слугою Феба, не твоим, живу я;
Опека мне Креонта не нужна.
Ты слепотою попрекнул меня!

О да, ты зряч – и зол своих не видишь,
 Ни где живешь, ни с кем живешь – не чуешь!
 [Софокл 1990, 20].

Тиресий показывает Эдипу, что тот на самом деле слеп.

«Сюжет трагедии разворачивается как движение к “самому себе” <...>. Движение “от”, которое на деле оказалось движением “к”. Всезнающий Эдип, Эдип, способный отгадать загадку Сфинкса о человеке, не ведает того, что он сам такое: он знает о человеке вообще, но не знает вот этого человека – самого себя» [Алымова 2014, 21].

Финал трагедии показывает, как происходит раскрытие героем максимы дельфийского оракула: «Вначале Эдип видящий, но не ведающий, в конце – не видящий, но ведающий» [Алымова 2014, 17]. Познает самого себя и герой «Песни». Изначально князь полагал себя мудрым. Он и хазар отправился наказывать за неразумность, противопоставляя их в этом себе. Но неразумность и подчиненность страстям проявил потом сам, когда, например, обличал волхва. Само пророчество князь превратно понимает как загадку, которую нужно немедленно разрешить. При этом Олег «...услышав предсказание, не задает себе вопрос, почему именно от любимого коня ему грозит смерть, почему именно такой “жребий” ему предначертан, почему судьба из “дивной” так неожиданно становится враждебной» [Влащенко 2022, 209]. Не задает он эти вопросы и старцу. Князь не думает ни об ответственности решения, ни о том, что его поступок мог быть уже предрешен.

Человеческая мудрость князя основана на компромиссе. Усмешка князя, омраченные чело в момент принятия решения показывают, что он сомневается в словах старца, но одновременно предпологает за ними тайную силу. Потом, уже на краю гибели, Олег саркастически заявляет: «Мне смертию кость угрожала!» [Пушкин 1959–1962, I, 187]. Исходное недоверие раскрывается заявкой на своего рода торжество, смешанное с горечью. Череп коня становится демонстрацией ложности предсказания, которое не только не сбылось, но уже и якобы не может сбыться. Бросая вызов высшим силам, князь оказывается ослеплен своей мнимой правотой обличителя, не видит змеи и не слышит ее, хотя она выползает «шипя», т.е. как бы предупреждая героя.

Может показаться, что герой «Песни», в отличие от Эдипа, не мог успеть «познать себя». Но вскрик его в момент укуса – это и есть знак опознания реальности предсказанной судьбы. «Внезапность» произошедшего обнажает иллюзорность мудрости Олега, показывает, что он является смертным человеком, способным ошибаться (вспомним слова булгаковского Воланда о том, что человек смертен «внезапно»).

Последний, предсмертный опыт героя «Песни» скрыт от читателя. Ответить року князь уже не может. Иной финал мы видим у Софокла. По мысли В.Н. Ярхо, драматург «...изображает человека, по неведению совершившего страшные преступления и не только не уклоняющегося от своего публичного саморазоблачения, но и раньше всех творящего суд над самим собой» [Софокл 1990, 485].

«Трагедия познания» и «уединенное сознание» героя

Итак, герой «Песни», погибая, узнает себя. Л. Квашина пишет: «Его судьба – это трагедия познания, трагедия вещаго Олега» [Квашина 2007, 130]. Важно, что «вещий» князь ошибается по извечной причине: *ergare humanum est*. Ошибки человека основаны на «реактивном» поведении. Когда князь в начале стихотворения отправляется мстить хазарам, он просто кратно возвращает ущерб, не пытаясь действовать иначе, чем его противник. Действовать, проявляя свою самость, – вот что важно для него. Мудрость для него – лишь инструмент. Олег похож на Вольгу, который хотел много мудрости, обращался волком, шукой и соколом. Олег, для сравнения, метонимически как бы насыляет «мечи и пожары» на врага.

Мировосприятие героя «Песни» определяется «уединенным сознанием», которое В.И. Тюпа называет также «дивергентным сознанием». По мысли ученого, «...такого рода сознание творит эгоцентрическую, не скоординированную извне, нелинейную картину мира <...> где другому человеку, как и всякому объекту, отводится некоторая служебная функция...» [Тюпа 2009, 12]. Герой «Песни» ощущает себя находящимся надо всеми и не способен с кем-либо вступить в диалог. Показательно, что у князя была дружина, прислуживали ему «отроки-друзи». Другими словами, для князя друг – это всегда слуга. Настоящим другом был лишь «верный» конь, кости которого неслучайно названы «благородными». Прощание с конем обнаруживает обратное смещение акцентов. Сначала князь гладит «верного друга», а потом говорит ему: «Прощай, мой товарищ, мой верный слуга...» [Пушкин 1959–1962, I, 186]. Далее его и вовсе меняют на «другого». Князь, хотя и дорожит конем, погибнуть из-за него не хочет. Его отношение к дружбе можно описать словами романтического циника Печорина: «...я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого...» [Лермонтов 2012, 79].

Верное понимание дружбы демонстрируют конь и кудесник. Первый служит хозяину, спасая от врагов в бою, о втором Пушкин пишет: «Покорен Перуну старик одному // <...> И с волей небесною дружен» [Пушкин 1959–1962, I, 185]. Поэт показывает, что дружба и служение составляют единство. «Вещий язык» волхвов «правдив и свободен» в силу трех факторов: верности «небесной воле», бесстрашию перед владыками, отсутствию интереса к материальным дарам. Предсказание кудесника и Олегу предоставляет свободу действий, но он ей, в силу своей внутренней несвободы, воспользоваться не может. В системе координат Олега аксиомой является ценность материального, он ошибочно считает естественным для волхва ценить дары, испытывает страх перед смертью, но приписывает его старцу, когда призывает последнего не бояться себя.

«Позиция уединенного сознания, по Пушкину, безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни» [Тюпа 2009, 53]. В этом смысле «смерть от коня» Олега закономерна. Пытаясь играть с судьбой в «нелинейность», князь не просто приближает исполнение пророчества, но уходит от высокого предназначения. Вспоминая былые заслуги князя, волхв говорит: «Воителю слава – отрада» [Пушкин 1959–1962, I, 186]. Так обнаруживается альтернативный и одновременно прямой вариант

развития событий. Если бы герой выше всего ставил славу, он бы поехал дальше, несмотря на пророчество. Мы снова возвращаемся к специфике сознания Олега, которое можно охарактеризовать словами В.И. Тютю: «Уединенное “я” есть гордый – самым собою, а не своей героической ролью в миропорядке – человек...» [Тютю 2009, 50].

Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Давно замечено, что молодой Пушкин наследовал идеям Батюшкова и Жуковского в своем отношении к предопределению. Первому – в том, что «человек прав в своем стремлении к счастью наперекор судьбе» [Смирнов 2007, 217], второму – в необходимости христианского принятия ее. При этом для Батюшкова «условием свободы от власти судьбы является отказ от материальных благ и признание неизбежности смерти» [Смирнов 2007, 218], Жуковский же видел в нравственности ту основу жизни, которая «не только поэта, но простого смертного может одарить покровительством судьбы» [Смирнов 2007, 219]. А.С. Пушкин на основании признания смертности человека и противопоставления высших ценностей материальным объединяет противоположные идеи: следования и противостояния судьбе. К высшим ценностям для поэта в числе первых относятся дружба и творчество.

Отношение поэта к судьбе с годами менялось. В послании к Юдину в 1815 г. А.С. Пушкин восклицал: «Судьбы всемогущее поэт» [Пушкин 1959–1962, I, 341], а в 1828 г. в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» задавался вопросом к своей жизни: «...зачем судьбою тайной // Ты на казнь осуждена?» [Пушкин 1959–1962, II, 208]. Итогом поисков становится представление о необходимости разграничить внешнее («прозаическое») и внутреннее («поэтическое»). «Поэт погружается в непроницаемую “тайную свободу”, и вдохновение как бы следует за ним, оставаясь недоступным для непосвященных» [Смирнов 2007, 223]. Творчество дает возможность исполнить максимум:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный
[Пушкин 1959–1962, II, 295].

«Жить одному» здесь не значит жить в «уединенном сознании». Напротив, Пушкин предполагает сопряжение свободного ума с высшим началом, дающим творческое наполнение жизни. Так повиновение судьбе позволяет поэту подняться над ней, осознать свое призвание, увидеть сопряжение человека с другими. Я. Пушкинский тип сознания можно назвать «конвергентным». В.И. Тютю пишет: «Такая личность стремится не к самоутверждению, а к самореализации – осуществлению во внешней данности межличностных отношений некоторой внутренней заданности (виртуальной возможности “себя”). Ценностным вектором самореализации (превращения

“я-для-себя” в “я-для-другого”) выступает вектор ответственности» [Тюпа 2009, 14].

Илья Муромец и Петр Гринев

М. Вайскопф заметил, что сюжет «Песни», находит свое завершение в «Сказке о золотом петушке». Она «...соотносится с “Песнью о вешем Олеге”, как конец соотносится с началом» [Вайскопф 2003, 23]. Вспомним хрестоматийные строки: «Сказка ложь, да в ней намек! // Добрым молодцам урок» [Пушкин 1959–1962, III, 366]. Определенный «намек» (в аристотелевском понимании «неслучайности» происходящего) содержится и в «Песни». «Урок» ее наводит на мысль о возможном «правильном» пути развития событий. При внешней неизбежности фиксированного сюжета судьба внутренне предполагает вариативность, так как волхв не давал Олегу прямых указаний к действию – просил только запомнить его слова. Предположим, что князь принял бы предсказание и просто поехал дальше. Для этого герою нужно было бы иметь конвергентное сознание. Варианты следования судьбе и ее преодоления мы покажем на примерах былины «Три поездки Ильи Муромца» и романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка».

Поясним, с чем связано обращение к былине. Во-первых, в фольклоре А.С. Пушкин находил ценностную опору творчеству; во-вторых, былины по слогу и атмосфере близки «Песни»; в-третьих, Илья Муромец, несомненно, имел призвание – служить людям.

Вспомним надпись на камне в «Трех поездках»:

– В первую дороженку ехать – убиту быть,
Во другую дороженку ехать – женату быть.
Третью дороженку ехать богату быть
[Три поездки Ильи Муромца 1986, 65–66].

Анализируя подобные сюжеты былин, И.Ю. Тимофеева приходит к выводу: «Герой, чаще всего, выбирает ту сторону (дорогу), где ему предначертано быть убитым <...> Две другие дороги, ведущие к богатству и женитьбе, являются обманчивыми...» [Тимофеева 2020, 191]. Илья сначала отправляется к разбойникам, потом к полянице и наконец приезжает к погребу со «златом-серебром». Проходя испытания, он побеждает злодеев, освобождает витязей, раздает богатство беднякам. Илья не стремится стать героем, но просто идет трудным путем, каждый раз дополняя надпись на камне: «И что ли очищена тая дорожка прямоезжая» [Былины 1986, 68]. Это фиксация победы над роком. Богатырь не был бы собой, если бы следовал страстям и «житейской», а не героической логике.

Следование героя судьбе наперекор «бытовым» соображениям проявляется многократно и в романе «Капитанская дочка»: Петр оплачивает бильярдный долг, едет по степи, несмотря на совет вернуться из-за надвигающегося бурана и т.д. В. Шмид, например, пишет о трех основных мотивах произведения – чести, имуществе и здоровье. Эти блага «... выпущенный в жизнь молодой человек вполне бережет, но только очень косвенным путем, который не имели в виду его родители. Герой сбере-

гает их, вновь и вновь ставя их на карту» [Шмид 1998, 96]. Гринев, по мнению исследователя, «...действует согласно парадоксальному девизу: кто избегает опасности, от нее непременно погибает...» Намеком на это, по мнению Шмида, может быть случай на военном совете в Оренбурге: «...Гринев настаивает на том, чтобы действовать наступательно», а не «оборонительно» или «подкупательно» [Шмид 1998, 97] в отношении неприятеля. В целом сюжет романа разворачивается как реализация народных речевых клише. И дело не только в чести, которую надо беречь «смолоду». В. Шмид пишет: «По императиву пословицы “Долг платежом красен” (девизу самозванца) действует даже императрица» [Шмид 1998, 100]. Гринева спасает готовность платить по счетам, рассудительность, открытость, способность жертвовать материальным ради более высоких ценностей. Он принимает отцовскую волю (первичный запрет на свадьбу), а потом почти неизбежную гибель свою, когда речь заходит о необходимости привлечения Маши к судебному разбирательству. Во всем этом мы снова видим внутреннюю свободу, победу благодетеля – залогом усмирения злого рока. Отдельно нужно сказать об открытости Гринева как носителя «конвергентного сознания» в общении с Пугачевым. Еще не зная будущего, герой дарит бродяге тулупчик, так как видит в нем человека. Потом, уезжая из крепости, он отказывается клясться Пугачеву в том, что не будет сражаться против него, и поражает предводителя восставших искренностью. Пугачев раскрывается перед героем и как носитель народного сознания (вспомним слова Пугачева: «Казнить так казнить, миловать так миловать» [Пушкин 1959–1962, V, 330–351]), и как личность, ведущая с судьбой свою игру (калмыцкая сказка).

«Три поездки Ильи Муромца» и «Капитанская дочка» помогают нам понять, каким положительным примером может раскрыться намек, заложенный в «Песни о вещем Олеге». Почти через полтора столетия после создания «Песни» А.С. Пушкиным «с новой стороны» подошел к сюжету В.С. Высоцкий. Он указал на типичность истории князя и предложил альтернативу печальному финалу. Чтобы не быть игрушкой судьбы, нужно научиться понимать тех, кто способен заглянуть в будущее, а не наказывать их:

Каждый волхвов покарать норовит,
А нет бы прислушаться, правда!
Олег бы послушал – еще один щит
Прибил бы к вратам Цареграда
[Высоцкий 2002, 130].

Произведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Герой произведения дважды «захвачен» судьбой: во время встречи с волхвом и у костей коня. Испытания он не проходит, так как пытается обойти судьбу, а не принимает ее;
2. Можно провести параллели между «Песней о вещем Олеге» и трагедией «Царь Эдип» Софокла. В обоих случаях сюжет, по Аристотелю, строится на «ошибке». Отношение князя к волхву находит аналогию в отношении Эдипа к Тересию;
3. Трагедия князя может быть истолкована как «трагедия познания» и «уединенного сознания»;

4. Логика судьбы героя «Песни» опирается на общее представление о судьбе у А.С. Пушкина;

5. Идеал верного истолкования судьбы героем можно увидеть на примере былины «Три поездки Ильи Муромца» и романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка». В обоих произведениях главный герой оказывается носителем «конвергентного сознания».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алымова Е.В. Даймон Эдипа как парадигма (Софокл «Эдип-царь», ст. 1192–1194) // Verbum. 2014. № 16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/daymon-edipa-kak-paradigma-sofokl-edip-tsar-st-1192-1194> (дата обращения: 12.04.2024).

2. Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.

3. Вайскопф М. Вещий Олег и Медный всадник // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 6–24.

4. Влащенко В.И. Тайна пророчества в «Песни о вешем Олеге» А.С. Пушкина // Нева. 2022. № 6. С. 192–220.

5. Высоцкий В.С. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.Е. Крылова; вступ. ст. С.В. Высоцкого. Т. 1: Песни. Екатеринбург: У-фактория, 1997. 540 с.

6. Гаспаров М.Л. Собрание сочинений: в 6 т. Т. I: Греция. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 848 с.

7. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. 348 с.

8. Квашина Л.П. «Неопределенность» в сюжете «Песни о вешем Олеге» А.С. Пушкина // Мир романтизма. Т. 12(36). Тверь: [Б. и.], 2007. С. 124–130.

9. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Стихотворения. Харьков: Фолио, 2012. 382 с.

10. Мильнер-Иринин Я.А. Пушкин и вечность. М.: Наука, 2004. 520 с.

11. Наумова А.И. Черты истории и славянской древности в «Песни о вешем Олеге» // Литература в школе. 1983. № 4. С. 51–52.

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

13. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007. 309 с.

14. Софокл. Царь Эдип / пер. Ф.Ф. Зелинского; под ред. М.Л. Гаспарова, В.Н. Ярхо. М.: Наука, 1990. 1065 с. (Серия «Литературные памятники»).

15. Тимофеева И.Ю. Концепт «счастье» в русской культуре // Инновационные аспекты развития науки и техники. 2020. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-schastie-v-russkoj-kulture> (дата обращения: 02.04.2024).

16. Топоров В.Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур: сборник. М.: Наука, 1994. С. 38–65.

17. Три поездки Ильи Муромца // Былины: сборник. Л.: Советский писатель, 1986. С. 65–69.

18. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.

19. Филипповский Г.Ю. Динамическая поэтика русской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 416 с.

20. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alymova E.V. Daymon Edipa kak paradigma [The Oedipus Daimon as a Paradigm]. *Verbum*, 2014, no. 16. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/daymon-edipa-kak-paradigma-sofokl-edip-tsar-st-1192-1194> (accessed 12.04.2024). (In Russian).
2. Naumova A.I. Cherty istorii i slavyanskoj drevnosti v "Pesni o veshchem Olege" [Features of History and Slavic Antiquity in "The Song of the Wise Oleg"]. *Literatura v shkole*, 1983, no. 4, pp. 51–52. (In Russian).
3. Timofeyeva I.Yu. Kontsept "schast'ye" v russkoj kul'ture [The Concept of "Happiness" in Russian Culture]. *Innovatsionnyye aspekty razvitiya nauki i tekhniki*, 2020, no. 2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-schastie-v-russkoj-kulture> (accessed 02.04.2024). (In Russian).
4. Vlashchenko V.I. Tayna prorochestva v "Pesni o veshchem Olege" A.S. Pushkina [The Mystery of Prophecy in A.S. Pushkin's "The Song of the Wise Oleg"]. *Neva*, 2022, no. 6, pp. 192–220. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Kvashina L.P. "Neopredelennost'" v syuzhete "Pesni o veshchem Olege" A.S. Pushkina ["Uncertainty" in the Plot of "The Song of the Wise Oleg" by A.S. Pushkin]. *Mir romantizma* [The World of Romanticism]. Vol. 12(36). Tver, [S. n.], 2007, pp. 124–130. (In Russian).
6. Toporov V.N. Sud'ba i sluchay [Fate and Chance]. *Ponyatiye sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Fate in the Context of Different Cultures]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 38–65. (In Russian).
7. Vayskopf M. Veshchiy Oleg i Mednyy vsadnik [The Wise Oleg and the Bronze Horseman]. Vayskopf M. *Ptitsa-troyka i kolesnitsa dushi: Raboty 1978–2003 godov* [The Troika-bird and the Chariot of the Soul: Works from 1978–2003]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2003, pp. 6–24. (In Russian).

(Monographs)

8. Filippovskiy G.Yu. *Dinamicheskaya poetika russkoj literatury* [Dynamic Poetics of Russian Literature]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2008. 416 p. (In Russian).
9. Gasparov M.L. *Sobraniye sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols.]. Vol. I: Gretsia [Greece]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2021. 848 p. (In Russian).
10. Gukovskiy G.A. *Pushkin i russkiye romantiki* [Pushkin and the Russian Romantics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 348 p. (In Russian).
11. Mil'ner-Irinin Ya.A. *Pushkin i vechnost'* [Pushkin and Eternity]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 520 p. (In Russian).
12. Schmid W. *Proza kak poeziya. Pushkin – Dostoyevskiy – Chekhov – avant-gard* [Prose is like Poetry. Pushkin – Dostoevsky – Chekhov – the Avant-garde]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. 352 p. (In Russian).
13. Smirnov A.A. *Romanticheskaya lirika A.S. Pushkina kak khudozhestvennaya tselostnost'* [A.S. Pushkin's Romantic Lyrics as an Artistic Integrity]. Moscow, Nauka Publ., 2007. 309 p. (In Russian).
14. Tyupa V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, Vest-Konsalting Publ., 2009. 276 p. (In Russian).

И.А. Андреев (Ярославль)

Андреев Илья Александрович,

Онлайн-школа «Фоксфорд».

Магистр образования по направлению подготовки «Гуманитарные знания».

Научные интересы: нарратология, поэтика судьбы, мотивный анализ.

E-mail: sir.uchitel@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5410-9560

Ilya A. Andreev,

Foxford online school.

Master of Education in the field of preparation “Humanities”.

Research interests: narratology, poetics of fate, motive analysis.

E-mail: sir.uchitel@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5410-9560

Н.В. Рябчинский (Москва)

**ФИЛОСОФСКАЯ ИДЕЯ «ДВОЙНИКА»:
В ЧЕМ СМЫСЛ ДВОЙНИЧЕСТВА Г-НА ГОЛЯДКИНА?¹**

Аннотация

Ранняя повесть Ф.М. Достоевского «Двойник» не раз становилась предметом ожесточенных споров о смысле как отдельных художественных приемов, так и всей сюжетной линии в целом. Причем наиболее проблематичным для интерпретации представляется непосредственно феномен двойничества главного героя повести, г-на Голядкина. В настоящее время преобладают две точки зрения, объясняющие двойничество героя. Согласно первой точке зрения, двойничество г-на Голядкина оказывается поэтическим приемом, служащим для усиления остросоциальной мотивировки повести. В другой расхожей трактовке двойничество героя понимается лишь как симптом его шизофрении, а сам Достоевский в таком случае оказывается художником психопатологий. При этом, обе точки зрения совершенно игнорируют саму идею повести, которая, без всяких сомнений, имеет глубоко философские основания. В этой связи данная статья представляет собой попытку выявить и определить откровенно игнорируемую идею повести, благодаря которой только и становится понятен подлинно философский смысл двойничества г-на Голядкина. Для этого в исследовании проводится подробный текстологический анализ наиболее значимых для уяснения подлинного смысла двойничества героя моментов повести, которым, как правило, не уделяется должного внимания. Разбор этих моментов позволяет автору составить наиболее правдоподобное объяснение той двоякой роли, которую играет двойник г-на Голядкина, а также определить подлинный экзистенциальный смысл самой ситуации двойничества, в которой оказался герой повести.

Ключевые слова

Ф.М. Достоевский; повесть «Двойник»; г-н Голядкин; двойничество; моральный субъект; «подполье»; философская идея.

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

N. V. Ryabchinskiy (Moscow)

THE PHILOSOPHICAL IDEA OF “THE DOUBLE”: WHAT IS THE MEANING OF MR. GOLYADKIN’S DUALITY?¹

Abstract

F. Dostoevsky’s early novel “The Double” has repeatedly become the subject of a heated dispute about the meaning of both, specific artistic techniques and the entire storyline as a whole. And the most problematic aspect of the interpretation is the phenomenon of the novel’s main character duality, Mr. Golyadkin. At present, there are two points of view prevail, that explain this phenomenon. According to the first view, Mr. Golyadkin’s duality is a poetic convention that serves to enhance the acute social motivation of the novel. According to the second view, duality is understood as a symptom the protagonist’s schizophrenia, and Dostoevsky himself turns out to be an artist of psychopathologies. At the same time, both views completely ignore the idea of the novel itself, which is undoubtedly deeply philosophical. The article is an attempt to identify and define the ignored idea of the novel, through to which the truly philosophical meaning of the duality of the hero becomes clear. To this end, the study examines in detail certain points in the novel, which seem to be extremely important for understanding the true meaning of Mr. Golyadkin’s duality, and which are usually not given the attention they deserve in the analysis of the novel. The analysis of these moments allows the author to find out the most plausible explanation of the dual role played by Mr. Golyadkin’s double and to reveal the true existential meaning of the duality’s situation in which the novel’s hero found himself.

Key words

F.M. Dostoevsky; novel “The Double”; Mr. Golyadkin; duality; the moral subject; the Underground; the philosophical idea.

Повесть Ф.М. Достоевского «Двойник» впервые была опубликована в 1846 г. с подзаголовком «Приключения господина Голядкина». Как можно понять из подзаголовка, в центре повествовательной линии произведения находится некий Яков Петрович Голядкин, служащий титулярным советником в одном из петербургских ведомств. Достоевский знакомит читателя со своим героем накануне чрезвычайного происшествия, которое нарушает и кардинальным образом меняет, казалось бы, вполне естественный ход жизни чиновника. Так, сначала при весьма странных обстоятельствах г-н Голядкин встречает прохожего, который фантастическим образом оказывается «двойником его во всех отношениях» [Достоевский 1972–1990, I, 143], а затем и вовсе обнаруживает, что этот двойник поступает на службу в то же ведомство, где служит он сам. С этого момента жизнь героя превращается в настоящий кошмар: из существа, во всех жестах которого выражается нечто «униженное, забитое и запуганное» [Достоевский 1972–1990, I, 153], довольно скоро двойник перевоплощается в «совсем развращенного человека» [Достоевский 1972–1990, I, 168], который посягает не только на репутацию, но и на самую *идентичность* г-на Голядкина. Между героем и его двойни-

¹This article is an output of a research project implemented as part of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University).

ком разгорается настоящая борьба, в результате которой «недостойный близнец» вытесняет г-на Голядкина «из пределов собственного бытия» [Достоевский 1972–1990, I, 184]. Таким образом, главной проблемой повести оказывается непосредственно ситуация двойничества г-на Голядкина.

В настоящее время преобладают два объяснения двойничества героя «Двойника». По одной из версий, смысл двойничества г-на Голядкина стоит искать «не во внутреннем раздвоении, а во внешнем замещении, вытеснении его из занимаемого им места в жизни» [Евнин 1965, 12]. С этой точки зрения, повесть раскрывается как трагедия «маленького» чиновника, единолично противостоящего бездушной бюрократической системе. При этом само появление двойника зачастую сводится лишь к «необъяснимой “законами бытия” поэтической условности автора» [Захаров 2013, 107]. Такой взгляд свойственен прежде всего филологам и литературоведам, принадлежавшим еще советской школе. Второе объяснение оказывается еще прозаичнее. Согласно ему, двойничество г-на Голядкина сводится к простой иллюстрации процесса перевоплощения героя «из нормального, по существу, человека в полностью погруженного во мрак жалкого шизофреника» [Криста 2002, 236]. Это, конечно, чисто психоаналитическая трактовка, исток которой можно обнаружить еще в современной Достоевскому критике [Золотко 2019].

Между тем, есть веские основания полагать, что смысл этого феномена на самом деле гораздо глубже и имеет свое философское измерение. Это, в частности, подтверждают многочисленные письма Достоевского брату Михаилу, на значение которых впервые обратил внимание Д.И. Чижевский [Чижевский 2015]. А главное, что сам Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 г. об этой повести написал следующее: «идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» [Достоевский 1972–1990, XXVI, 65]. На наш взгляд, уже одно это признание, сделанное Достоевским всего за 4 года до своей смерти, в достаточной мере показывает всю идейную глубоко-мысленность его «Двойника». Скажем больше: вполне возможно, что обозначенная самим писателем идейная значимость повести делает ее не только *идейно сомасштабной* более поздним его произведениям (в том числе тем из них, которые составляют так называемое «великое пятикнижие»), но даже в какой-то мере *идейно превосходящей* их. Однако нам еще только предстоит выяснить, в чем, собственно, состоит эта, по выражению писателя, «довольно светлая» идея. Обратимся для этого непосредственно к образу двойника, как он представлен в творчестве Достоевского, чтобы впоследствии определить специфику двойничества г-на Голядкина и выявить его подлинный – безусловно, глубоко философский – смысл.

Двойничество г-на Голядкина: к постановке проблемы

Для начала определим, кто такой «двойник». По кратчайшему определению, которое дает К.Г. Исупов, двойник – это «автономный дублер персонажа в мифопоэтической и героя в литературной традициях» [Исупов 2016, 55]. С этой точки зрения, в повести Достоевского представлена вполне каноническая модель двойничества, поскольку сам

писатель акцентирует внимание на абсолютной идентичности двух Голыдкиных [Достоевский 1972–1990, I, 147]. Однако более точное определение, выражающее, на наш взгляд, именно сущностную специфику фигуры двойника, предлагает В.К. Кантор, определяя его в качестве такого персонажа, «который копирует если не внешность, то идеи главного героя, искажая их, подставляет главного героя, паразитирует на его внешности, его благородстве, его происхождении и т.п.» [Кантор 2013, 267]. Как видно, данное определение содержит важное уточнение: двойничество может быть выражено не только чисто физически, когда трикстер банально дублирует лишь внешность героя, но это так же может быть и «идейное» двойничество, что представляет собой гораздо более сложную модель отношений героя со своим двойником. Заметим, что такая модель двойничества характерна, прежде всего, для поздних произведений Достоевского. Пожалуй, наиболее показательным образом она представлена в романе «Братья Карамазовы», где Черт оказывается идейным двойником Ивана, на что указывает сам герой: «...ты – я, сам я, только с другою рожей» [Достоевский 1972–1990, XV, 73].

В этой связи отдельно стоит выделить модель так называемого «внутреннего» двойничества, когда двойник не материализовался в отдельного персонажа, но как бы олицетворяет некое бессознательное самого героя. Наиболее показателен в этом плане герой «Подростка» Версиров, которому принадлежит характерное признание: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь. Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем, то есть как-то нехотяте, сопротивляясь из всех сил хотите» [Достоевский 1972–1990, XIII, 408]. Причем основания для появления «внутреннего» двойника можно обнаружить уже в самом Версирове, именно в его способности испытывать «преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время» [Достоевский 1972–1990, XIII, 171].

Впрочем, Версиров, конечно, далеко не единственный подверженный внутреннему раздвоению герой Достоевского. Подобная двойственность была намечена Достоевским уже в образе Раскольникова. Вот его психологический портрет, обрисованный приятелем героя Разумихиным: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, и гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и горд. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость делает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, *точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются* (здесь и далее курсив мой, за исключением специально оговоренных случаев. – Н.Р.)» [Достоевский 1972–1990, VI, 165]. Нужно заметить, семантика внутреннего разрыва, раскола отображена уже в самой фамилии героя – *Раскольников*. Показательна эта внутренняя двойственность Раскольникова и в композиционном плане: будучи центральным героем романа, он бессознательно влечется одновременно к двум противоположным этическим началам, которые олицетворяют образы кроткой Сони Мармеладовой и сладострастника Свидригайлова. К слову, еще

Д.С. Мережковский на этом основании выявил преддверие внутреннего двойничества Раскольникова: «Двойники, на которые расщепилось внутреннее существо его, борются в нем, не зная, не слыша, не видя друг друга, как слепорожденные, как глухонемые. Кто-то кого-то давит и душит, а кто кого за что – ему самому неизвестно» [Мережковский 2000, 287].

Однако на фоне «внутреннего» двойничества Версилова и Раскольникова, равно как и «идейного» двойничества Ивана Карамазова, двойничество г-на Голядкина представляется более сложным феноменом. С одной стороны, как мы уже заметили, Голядкин-младший – вполне каноничный двойник, полностью перенявший внешние черты героя, а главное – воплотившийся в отдельного, *самостоятельного* персонажа. Однако двойник не просто «паразитирует» на образе г-на Голядкина, но вместе с тем, по тонкому замечанию Н.А. Добролюбова, олицетворяет все то «подленькое и житейски ловкое, все гаденькое и успешное», о чем грезит сам герой [Добролюбов 1963, 258]. И все же смысл фигуры Голядкина-младшего представляется нам глубже и существеннее, чем в простом воплощении некоего alter ego Голядкина-старшего. В чем же этот смысл заключается? Попробуем разобраться.

«Психическая ситуация»: внутренняя двойственность г-на Голядкина

Начать стоит с того, что внешне двойничество г-на Голядкина проявляет себя не сразу, на основании чего у некоторых исследователей складывается впечатление, будто «поначалу герой не испытывает никаких мук раздвоения» [Щенников 2008, 59]. На самом деле это, конечно, не так. Как замечает Чижевский, уже с первых страниц повести Достоевский обрисовывает некую «психическую ситуацию» героя, которая в конечном итоге приводит его к трагическому финалу. Эта «психическая ситуация» обусловлена именно *изначальной патологической двойственностью* в поведении самого г-на Голядкина [Чижевский 2015, 430].

Со своей стороны, приведем показательный пример такой двойственности из самого начала произведения. Герой с деловым видом садится в нанятую голубую карету и готовится отъезжать. Как только карета выезжает за ворота двора, г-н Голядкин «судорожно потер себе руки и залился тихим, неслышным смехом, как человек веселого характера, которому удалось сыграть славную штуку» [Достоевский 1972–1990, I, 112]. И далее читаем: «Впрочем, тотчас после припадка веселости смех сменился каким-то странным озабоченным выражением в лице господина Голядкина» [Достоевский 1972–1990, I, 112]. Довольно скоро читатель убеждается, что такая перемена в настроении героя обусловлена внутренними противоречиями, которые терзают его постоянно. Так, описывая состояние г-на Голядкина после неожиданной встречи с Андреем Филипповичем на Невском проспекте, Достоевский пишет: «...*вдруг вспомнив*, что срезался, герой наш вспыхнул как огонь, нахмурил брови и бросил страшный вызывающий взгляд в передний угол кареты, взгляд, так и назначенный с тем, чтоб испепелить разом в прах всех врагов его. Наконец, *вдруг, по вдохновению какому-то*, <...> остановил карету и приказал повернуть назад, на Литейную. Дело в том, что господину Голядкину *не*

медленно понадобилось <...> сказать что-то самое интересное доктору его, Крестьяну Ивановичу» [Достоевский 1972–1990, I, 113]. И дальше, уже стоя перед дверью доктора и приготовившись позвонить, г-н Голядкин «*немедленно* и довольно кстати рассудил, что не лучше ли завтра и что теперь покамест надобности больше не имеется», но «услышал *вдруг* на лестнице чьи-то шаги» и «*немедленно* переменял новое решение свое и уже так, заодно, впрочем с самым решительным видом, позвонил» [Достоевский 1972–1990, I, 114].

Как видно, приведенный фрагмент пестрит такими речевыми оборотами как «вдруг» или «немедленно понадобилось», обилие которых здесь, конечно, вовсе не случайно и объясняется отнюдь не стилистической небрежностью писателя. С одной стороны, эти обороты служат для усиления комического эффекта от абсурдности происходящего [Виноградов 1976, 111]. Но они, помимо этого, также свидетельствуют о крайней психологической нестабильности г-на Голядкина, каждый шаг которого буквально пронизан диалектикой терзающих его душевных противоречий.

Достоевский, таким образом, действительно подчеркивает изначальную «патологическую двойственность» в психологии героя, которая предваряет его намечающееся двойничество, тем самым как бы подготавливая скорое появление двойника. Однако при более внимательном взгляде становится понятно, что эта двойственность выявляет духовную нищету г-на Голядкина и знаменует кризис его самосознания [Бахтин 2002, 242]. В этом плане она имеет не столько психологическое, но именно *экзистенциальное* основание. Рассмотрим это подробнее.

Двойничество как экзистенциальная трагедия г-на Голядкина

Достоевский знакомит читателя со своим героем в тот момент, когда в его жизни происходит нечто не вполне обычное: он готовится к какому-то важному событию, которое явно должно круто переменить его жизнь к лучшему. Его действия кажутся хорошо продуманными, выверенными согласно определенному плану, которому он неукоснительно следует.

Этот самый план заставляет его сразу после неожиданной встречи с Андреем Филипповичем и последовавшей за ней внезапной поездкой к Крестьяну Ивановичу вернуться на Невский проспект, чтобы посетить Гостиный двор. Там он с деловым видом ходит по торговым лавкам и приценивается к дорогим вещам, на которые у него явно не хватает денег. Сначала он посещает «магазин разных дамских материй» (при том, что холост и живет один со слугой Петрушей), а затем известный «мебельный магазин», где благополучно выторговывает мебель на шесть комнат (при том, что в его распоряжении всего одна комната). Разумеется, герой только торгуется, но ничего не покупает – попросту потому, что не может себе этого позволить. И когда, после всех своих хлопот, он садится в нанятую карету, Достоевский иронично замечает, что «из всех его приобретений» в это утро оказались «лишь одна пара перчаток и стклянка духов на полтора рубля ассигнациями» [Достоевский 1972–1990, I, 123].

Итак, г-н Голядкин сторговал вещи на тысячи, а приобрел на полтора рубля. В чем смысл? Нам видится, что в «Двойнике» изображается герой,

который явно пытается примерить на себя не свою роль, хочет и изо всех сил пытается казаться не тем, кто он есть на самом деле. В таком странном и претенциозном поведении г-на Голядкина некоторые исследователи усматривают «комплекс Хлестакова» [Михновец 2004, 108]. Однако это не совсем корректно. Играя на повышение, гоголевский Хлестаков знает про себя, что он только лжец и самозванец. Но знает ли это про себя г-н Голядкин? Действительно ли он *только играет*, действительно ли он *лишь притворяется*?

Внимательный взгляд на эту ситуацию позволяет нам прийти к вполне однозначному ответу. Претенциозность г-на Голядкина носит не столько психологический, сколько именно экзистенциальный характер: герой претендует не на то, чтобы *казаться*, но именно чтобы *быть* значительнее, чем он есть на деле. Неслучайно сам писатель называет г-на Голядкина своим «главнейшим подпольным типом» [Достоевский 1972–1990, XXI, 264]. Ведь именно г-н Голядкин – первый герой Достоевского, который «замыслил в своем “углу” бунт против всего окружающего враждебного мира, вознамерившись взобраться на самых верх вавилонской башни» [Степанян 2010, 114]. В частности, именно эту «подпольную» установку Голядкина-старшего разоблачает дважды брошенная ему на прощание нарочито издевательским тоном реплика Голядкина-младшего: «Прощайте, *ваше превосходительство!*» [Достоевский 1972–1990, I, 204, 218]. Так что герой «Двойника» помыслил отнюдь не о «соблазнительном равенстве друг с другом» [Добролюбов 1963, 252], а о своем *превосходстве* над другими, что показательно раскрывается и в его претензии на *голубую карету с гербами*, символизирующую знатность и статусность, и в его высокомерном и презрительном отношении к своим сослуживцам, и в его длинных тирадах о собственном мнимом благородстве. Самонение героя столь высоко, что позволяет ему откровенно использовать других людей в качестве средства для достижения своих собственных целей, о чем свидетельствует его сватовство без любви к Кларе Олсуфьевне и его последующее отношение к ее семейству, когда предпочтение было отдано все же не ему, а молодому конкуренту.

Однако та решимость, с которой г-н Голядкин в воображении своем готов одним только взглядом испепелить «разом в прах всех врагов» своих, в действительности обнаруживает известный предел – зону формально общедопустимых действий. Но когда г-н Голядкин подходит к границе, за которой начинается зона *личной ответственности*, вся его мнимая и напускная решительность сменяется подлым желанием «стусеиваться». Так, проникнув волею случая тайком в танцевальную залу в доме Берендеевых и осознав, в какое положение он тем самым себя поставил, он решил «втихомолку улизнуть от греха, этак взять – да и стусеиваться, то есть сделать так, как будто бы он ни в одном глазку, как будто бы вовсе не в нем было и дело» [Достоевский 1972–1990, I, 135].

Достоевский тем самым постоянно подчеркивает абсолютную неспособность г-на Голядкина взять на себя *ответственность* за свои действия и свою жизнь. Когда жизненные обстоятельства требуют от него решимости и мужественности, он отвечает на них подлой трусостью. Он и сам осознает эту слабость в себе: «Струсил, как курица. Струсить-то наше дело, вот оно что!» [Достоевский 1972–1990, I, 135]. И когда герой получает от Клары Олсуфьевны тайное письмо, в котором она просит его

защиты и предлагает бежать, он ее клянет и отвергает, поскольку она стала ему попросту *неудобна*. Причем, как на этот счет замечает М. Бэнэдэк, вопрос *реальности происходящего* абсолютно неважен – главное, что сам г-н Голядкин принимает все происходящее с ним за чистую монету, тем самым выказывая свое подлинное лицо [Бэнэдэк 2021, 203].

Наконец, г-ну Голядкину оказывается чуждо не только мужское, но и человеческое достоинство, что особенно выражается в его раболепии перед начальством: «Я совсем не вольнодумство, <...> я бегу вольнодумства» [Достоевский 1972–1990, I, 198]. А в самые решающие моменты он и вовсе демонстрирует полное отсутствие воли, снимая с себя ответственность за свою жизнь и делегируя ее тому самому «начальству».

Таким образом, постоянно заявляемая героем амбиция иметь каку-то «особую дорогу» оборачивается его абсолютным *экзистенциальным бессилием*. А в конечном итоге, эта принципиальная неспособность г-на Голядкина *онтологически самоутвердиться* достигает своего апофеоза в мотиве самоотрицания, который регулярно выражается посредством его желания «провалиться сквозь землю» [Достоевский 1972–1990, I, 127], «убежать от самого себя» или даже «уничтожиться, не быть, в прах обратиться» [Достоевский 1972–1990, I, 139]. Сам же двойник в таком случае оказывается лишь естественным порождением обнаруженного нами экзистенциального разрыва между самопрезентацией героя и реальным положением вещей, и в этом смысле он действительно «поднимается, вырастает из недр Голядкинской души» [Чижевский 2015, 430].

Подлинный смысл двойничества г-на Голядкина

Все вышесказанное позволяет нам прояснить подлинный смысл ситуации двойничества г-на Голядкина, выявив вместе с тем и ту двоякую функцию, которую выполняет его двойник, Голядкин-младший.

Прежде всего, Голядкин-младший оказывается экзистенциальным *зеркалом*, направленным на выявление разрыва между *реальной сущностью* Голядкина-старшего и *его самопрезентацией*. Характер этого разрыва, помимо указанных примеров, становится особенно наглядным в контексте сцены, с которой начинается само повествование, где описывается момент пробуждения героя. Так, едва проснувшись, г-н Голядкин «подбежал к небольшому кругленькому зеркальцу», в котором отразилась «заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура <...> незначительного свойства» [Достоевский 1972–1990, I, 109]. Однако, увидев свое отражение, герой, как подчеркивает Достоевский, «остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» [Достоевский 1972–1990, I, 110]. В чем смысл этой, на первый взгляд, довольно малозначительной сцены?

Можно было бы предположить, что довольство героя связано с тем обстоятельством, что все части его лица оказались на своем месте. Ведь гоголевская повесть «Нос», которую Достоевский стилистически и сюжетно пародирует в своем «Двойнике», начинается именно с того, что герой, посмотрев в зеркало после сна, обнаружил, что его собственный нос пропал. Однако смысл этой сцены, конечно, гораздо глубже, чем просто в отсылке к Гоголю. Достоевский здесь намеренно вводит два ракурса, один из которых отражает взгляд со стороны (условно – взгляд

Другого), а другой – взгляд самого героя. Писатель тем самым фиксирует очевидное несоответствие: в зеркале отразилось *одно* – прозаическая фигура плешивого чиновника, но *сам г-н Голядкин* увидел в этом отражении нечто совсем *иное*. Что именно – это *иное* – наиболее правдоподобно, на наш взгляд, объясняет О.Г. Дилакторская, по мнению которой в зеркале герой «увидел себя в роли богатого жениха», который накануне свадьбы покупает все необходимое для новой жизни [Дилакторская 1999, 151]. С этой версией вполне согласуются и все странные приготовления героя в начале дня, и голубая карета, на которой он хотел поехать к дому Берендеевых как *титулованное лицо*.

Так, в то время как зеркало на самом деле показало несостоявшуюся, весьма посредственную и даже ничтожную личность, сам г-н Голядкин в своем отражении увидел *героя*, который одним ловким ходом победоносно повергает всех своих врагов. Зеркало не смогло показать г-ну Голядкину, кто он есть на самом деле, и эту функцию взял на себя двойник, который оказывается не только подобием видимого, но и отражением сущностного (ведь вся видимая подлость двойника в конечном итоге лишь отражение не осознаваемой героем его собственной «подпольной» подлости [Хапаева 2010, 133]).

Наконец, вторая функция двойника заключается в том, что его появление расширяет «пространство трагедии» повести, выводя ее из узкого плана самосознания г-на Голядкина в широкий экзистенциально-онтологический план. На примере двойничества своего героя Достоевский поставил главнейшую для всей экзистенциальной мысли XX в. проблему поиска своей идентичности и аутентичности, а также обеспечения онтологической устойчивости личностного бытия. Ведь для Достоевского онтологическая устойчивость человеческой личности, как замечает Чижевский, «не обуславливается простым ее “существованием” в эмпирическом плане бытия», но требует этических оснований [Чижевский 2015, 433]. Голядкин-младший своим появлением поставил Голядкина-старшего как морального субъекта в пограничную ситуацию, в которой решался предельный вопрос его личностного бытия: обретение подлинности (той самой аутентичности) через принятие ответственности за свою жизнь или окончательное онтологическое расщепление. В подтверждение такого прочтения сюжета двойничества г-на Голядкина стоит привести характерные слова Достоевского, записанные им в рабочих тетрадях к «Дневнику писателя», но релевантные для его мировоззрения в целом: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» [Достоевский 1972–1990, XIV, 240].

Таким образом, та «светлая» и подлинно философская идея, серьезнее которой, по признанию самого писателя, он ничего в своем творчестве не проводил, заключалась именно в том, чтобы обосновать необходимость каждой личности как этического субъекта обрести собственную аутентичность (в том числе преодолеть разрыв, несоответствие между собственной сущностью и ее самопрезентацией), взяв ответственность за свою судьбу в собственные руки.

Однако герой «Двойника» оказывается к этому решительно неспособен. Смысл поистине острой экзистенциальной ситуации, в которую попал г-н Голядкин, раскрывается в финале повести, где выявляется

подлинная сущность героя как *мертвой души*, чье место – не в пространстве жизни, а за ее пределом – там, куда в конечном итоге его и увозит «ужасный Крестьян Иванович».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 5–300.
2. Бэнэдэк М. Двойник господина Голядкина / пер. Э. Вандан, подгот. текста, коммент., вступ. ст. О.В. Седелникова, Э. Вандан // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 196–208.
3. Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 101–140.
4. Добролюбов Н.А. Забытые люди // Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 7. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 225–275.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 348 с.
7. Евнин Ф.И. Об одной историко-литературной легенде // Русская литература. 1965. № 3. С. 3–26.
8. Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский: очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
9. Золотьяк О.В. «Двойник» Ф.М. Достоевского в свете психоанализа: к истории рецепции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20. Вып. 3. С. 209–221.
10. Исупов К.Г. Метафизика Достоевского. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 208 с.
11. Кантор В.К. Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. Очерки. М.: РОССПЭН, 2013. 654 с.
12. Криста Б. Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М.: Грааль, 2002. С. 235–250.
13. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 588 с.
14. Михновец Н.Г. «Двойника» в историко-литературной перспективе // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 20. М.: Серебряный век, 2004. С. 105–131.
15. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.
16. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 368 с.
17. Чижевский Д.И. К проблеме двойника. Попытка философской интерпретации / публ. и коммент. А.В. Тоичкиной // Ежегодник Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына. 2014–2015 гг. М.: ДРЗ, 2015. С. 424–458.
17. Шенников Г.К. «Двойник» Достоевского как творческий диалог с Э.Т.А. Гофманом // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 24. СПб.: Серебряный век, 2008. С. 58–65.

REFERENCES:

(Articles from Scientific Journals)

1. Benedek M. Dvoynik gospodina Golyadkina [The Double of Mr. Golyadkin]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, 2021, no. 4(16), pp. 196–208. (In Russian).

2. Evnin F.I. Ob odnoy istoriko-literaturnoy legend [About One Historical and Literary Legend]. *Russkaya literatura*, 1965, no. 3, pp. 3–26. (In Russian).

3. Zolot'ko O.V. "Dvoynik" F.M. Dostoyevskogo v svete psikhoanaliza: k istorii retseptsii [Dostoevsky's "The Double" in the Light of the Psychoanalysis: the History of Reception]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 2019, vol. 20, no. 3, pp. 209–221. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Chizhevskiy D.I. K probleme dvoynika. Popytka filosofskoy interpretatsii [To the Problem of the Double. An Attempt at Philosophical Interpretation]. *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya im. Aleksandra Solzhenitsyna. 2014–2015 gg.* [Yearbook of Alexander Solzhenitsyn House of the Russian Far Abroad for 2014–2015]. Moscow, DRZ Publ., 2015, pp. 424–458. (In Russian).

5. Christa B. Semioticheskoye opisaniye raspada lichnosti v "Dvoynike" Dostoyevskogo [The Semiotic Depiction of Disintedration in Dostoevsky's "The Double"]. *XXI vek glazami Dostoyevskogo: perspektivy chelovechestva* [The Twenty-first Century through Dostoevsky's Eyes: the Prospect for Humanity]. Moscow, Graal' Publ., 2002, pp. 235–250. (In Russian).

6. Mikhnovets N.G. "Dvoynik" v istoriko-literaturnoy perspective ["The Double" in Historical-literary Perspective]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura: Al'manakh* [Dostoevsky and World Culture: Almanac]. No. 20. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2004, pp. 105–131. (In Russian).

7. Shchennikov G.K. "Dvoynik" Dostoyevskogo kak tvorcheskiy dialog s E.T.A. Gofmanom [Dostoevsky's "The Double" as a Creative Dialogue with E.T.A. Hoffman]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura: Al'manakh* [Dostoevsky and World Culture: Almanac]. No. 24. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2008, pp. 58–65. (In Russian).

(Monographs)

8. Dilaktorskaya O.G. *Peterburgskaya povest' Dostoyevskogo* [Dostoevsky's Petersburg Story]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1999. 348 p. (In Russian).

9. Isupov K.G. *Metafizika Dostoyevskogo* [Dostoevsky's Metaphysics]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 208 p. (In Russian).

10. Kantor V.K. *Lyubov' k dvoyniku. Mif i real'nost' russkoy kul'tury. Ocherki* [Love for Look-Alikes. Myth and Reality of Russian Culture: Essays]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013. 654 p. (In Russian).

11. Khapayeva D. *Koshmar: literatura i zhizn'* [Nightmare: Literature and Life]. Moscow, Tekst Publ., 2010. 368 p. (In Russian).

12. Merezhkovskiy D.S. *L. Tolstoy i Dostoyevskiy* [L. Tolstoy and Dostoevsky]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 588 p. (In Russian).

13. Stepanyan K.A. *Yavleniye i dialog v romanakh F.M. Dostoyevskogo* [Epiphany and Dialogue in Dostoevsky's Novels]. St. Petersburg, Kruga Publ., 2010. 400 p. (In Russian).

14. Zakharov V.N. *Imya avtora – Dostoyevskiy: ocherk tvorchestva* [The Author's Name is Dostoevsky: An Essay on Creative Works]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russian).

Н.В. Рябчинский (Москва)

Рябчинский Николай Викторович,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва).

Аспирант Школы философии и культурологии, стажер-исследователь Международной лаборатории исследований русско-европейского интеллектуального диалога.

Научные интересы: русская литература XIX–XX вв., творчество Ф.М. Достоевского, Д.И. Чижевский, философская антропология.

E-mail: rny98@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6601-4769

Nikolay V. Ryabchinskiy,

HSE University (Moscow).

Postgraduate Student at School of Philosophy and Cultural Studies, Research Assistant in International Laboratory for the Study of Russian and European Intellectual Dialogue.

Research interests: Russian literature of the 19th and 20th centuries, F.M. Dostoevsky's works, D.I. Chyzhevsky, philosophical anthropology.

E-mail: rny98@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6601-4769

Г.С. Прохоров (Коломна)

О ХАРАКТЕРАХ ДОСТОЕВСКОГО: ПЕРСОНАЖИ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ

Аннотация

Статья посвящена вопросам взаимодействия категорий герой и сюжет в условиях развившейся в творчестве Достоевского «полифонической» (М.М. Бахтин) формы. В поэтике Достоевского мы видим отказ от характера как стержневой основы эстетического отражения человека и сюжетостроения, то есть от четкой связанности определенного кругозора с определенным героем. Эмоции и страсти по-прежнему охватывают персонажей Достоевского, но никогда не конституируют их. Поскольку писателя интересует жизнь персонажа, то Достоевский не фреймирует свои фигуры неподвижной, неизменной маской, то есть *характером*, – последний остается номинацией, подвергающейся испытанию и зачастую слову. Равным образом в произведениях Достоевского не определяет сущность персонажа и литературная традиция, поскольку в сюжетах данного писателя традиционные фабулы часто оказываются под вопросом или переписанными. Отсутствием отчетливых характеров и бесконечными играми с фабулой, как подчеркивал С.С. Аверинцев, отличается от европейской литературы ближневосточная словесность. Достоевский был внимательным читателем Библии и по-видимому, заимствовал ключевые элементы ее поэтики и характерологии, так что герои Достоевского созвучны библейским. Общность, впрочем, отнюдь не выливается в прецедентность библейских фабул по отношению к сюжетам Достоевского. Эстетическое пространство Достоевского оказывается непреодолимо вариативным, где схожесть с библейскими и светскими фигурами намекает на прецедент, оставляя последний в качестве возможности. Такое видение героев Достоевским органично находит воплощение в полифонической поэтике.

Ключевые слова

Герой; характер; сюжет; фабула; литературная традиция; прецедент; поэтика Достоевского; полифоничность.

G.S. Prokhorov (Kolomna)

ON CHARACTERS OF DOSTOEVSKY:
PROTAGONISTS IN THE POLYPHONIC NOVEL

Abstract

The article covers some issues of how Dostoevsky incarnates protagonists and constructs a plot in his “polyphonic” (M.M. Bakhtin) novels. I show that the writer rejects a character as a focal point in the aesthetic representation of a person as well as in plot building. Indeed, emotions and passions still engulf protagonists of Dostoevsky but never constitute them. Because Dostoevsky is more interested in protagonists’ life and progress, his vision and writing is concentrated rather on an ever continuing process than on a result. Thus, a protagonist’s character is never a permanent masque which petrifies the personality but a nomination, persistently questioned and doomed to fail at one moment. In Dostoevsky prose, a literary tradition neither contains a protagonist’s identity nor facilitates the incarnation of a traditional fabula. As S.S. Averintsev stressed, the Near-Eastern aesthetics differs from the European (i.e. post-Aristotelian) one in that the first doesn’t use *characters*. Dostoevsky was an attentive reader of the Bible and he transferred some biblical features into his prose. Dostoevsky’s protagonists are incarnated co-soundly with the Bible. The commonality doesn’t lead to a situation where the sacral stories become precedents predetermining choices and actions of Dostoevsky’s protagonists. His prose shows an inevitably multiversal mode where biblical and secular stories hint on a possible precedent but the precedent is no more than an option. Obviously, polyphonic poetics is the most relevant form for such aesthetic vision.

Keywords

Character; plot; fabula; literary tradition; precedent; poetics of Dostoevsky; polyphony (M.M. Bakhtin).

Я <...> приближался к Гостиному двору. <...> в магазинах, за цельными, слегка запотевшими стеклами, загорелся газ. <...> был канун рождества... И вот передо мною в толпе мелькнула какая-то фигура, не действительная, а фантастическая. <...> Фигура, скользнувшая передо мною, была в шинели на вате, старой и изношенной, которая непременно служила хозяину вместо одеяла ночью, что видно было даже с первого взгляда. Исковерканная шляпа, с обломанными полями, сбивалась на затылок. Ключки седых волос выбивались из-под нее и падали на воротник шинели. Старичок подпирался палкой. Он жевал губами и, глядя в землю, торопился куда-то, вероятно к себе домой. Дворник, сгребавший с тротуара снег, нарочно подбросил прямо на его ноги целую лопату; но старичок этого даже и не заметил. Поравнявшись со мной, он взглянул на меня и мигнул мне глазом, умершим глазом, без света и силы, точно предо мной приподняли веку у мертвеца, и я тотчас догадался,

что это тот самый Гарпагон, который умер с полмиллионом на своих ветошках и ходил в Максимилиановскую лечебницу [Достоевский 1988, 489].

Что за фигура предстает перед нами? С кем встретился публицист?

Репортаж об Агасфере

По Невскому проспекту мимо Достоевского проходит человек, который – по ощущению наблюдателя – находится в постоянном движении, не замечает окружающую действительность, оставляет впечатление мертвенности, носит поврежденную, но вполне функциональную одежду. Обозначенные приметы со Средневековья отсылают к Вечному Жиду [Адрианова 1915, 4–7], вновь обретенному популярности в XIX в. (К. Шубарт, Н. Ленау, С. Беранже, А. Пушкин и т.д.).

...К нему шел человек,
 В котором все нечеловечье было:
 Он был живой, но жизни чужд казался;
 Ни старости, ни молодости в чудных
 Его чертах не выражалось; все в них было
 Давнишнее, <...>
 в его глазах
 День внешний не сиял, <...>
 Вкруг головы седые волоса
 И борода, широкими струями
 Грудь покрывавшая, из серебра
 Казались вылитыми; лоб
 И щеки бледные, как белый мрамор <...>
 и ноги
 Его шли по земле, как бы в нее
 Не упираясь...
 [Жуковский 2011, 271–272]

Агасфер средневековых и романтических нарративов наказан за жестокосердность. Скупость и эгоизм обрекают на одиночество и скитальничество Соловьева: «...околела кошка, за кухаркой прислал муж из деревни <...>. Старичок остался один <...> и – отправился проживать по углам» [Достоевский 1988, 491]. Фигура Достоевского выражает флер зарождающегося в России капитализма – страх нищеты, жажду наживы, возможность быстро разбогатеть. Социально-политическое осовременивание Вечного Жида реализовал Эжен Сю в одноименном романе, который, согласно В.А. Шнирельману, оказал влияние на Достоевского [Шнирельман 2010, 162–163]. Впрочем, Эжен Сю создавал художественный образ; Достоевский в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» выводит Агасфера в реальный эмпирический мир *фельетона*, так что эмпирическое пространство Петербурга и метареальность «большого времени» человеческой истории пересекаются под взглядом писателя.

Прецедентность: работает ли стратегия в мире Достоевского?

Обращенность Достоевского к традиционным фабулам была выявлена в 1920-е гг. [Гроссман 1921, 107]. Герои то тут то там напоминают персонажей культурно значимых текстов – сакральных и светских [ср. Бем 1936], – а попытки истолковать персонажей на основе традиционных фабул становятся типичными. (На «готовом сюжете» тысячелетиями строилась литература [Бройтман 2001, 194–195], а рефлексивный традиционализм в XIX в. еще совсем рядом – «Гимн лиро-эпический» Державина (1812), «Освобождение Европы и слава Александра I» Карамзина (1814), «Новый Завет» Жуковского (1844–45); традиция оды не чужда и самому Достоевскому – ср. «На европейские события в 1854 году», «На первое июля 1855 года».) Эйдетическая модель кажется органичной Достоевскому:

За распятием младенца, – комментирует Касаткина знаменитую сцену о распятии и ананасовом компоте из «Братьев Карамазовых», – отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его <...>. Слова: «Вот у меня одна книга» <...>, конечно, отсылает к единственной Книге христианской культуры – Библии. Слова: «<...> читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене...» – звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жида Христа распяли!» <...>. «Пальчики обрезал» – во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию <...>. Четыре часа на кресте (в евангелиях – несколько больше чем «с шестого до девятого часа»). <...> Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее понимать. Потому что дико и страшно – представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. <...> «Жида распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял – «я сама распяла». Этот абсолютно христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. <...>. Достоевский – создавая ритмическую связь образов с первообразом, заставляет нас натолкнуться, налететь с размаху на нечто в современности, против чего у нас нет защитных механизмов... [Касаткина 2015, 22–24].

Сцена из «Братьев Карамазовых» как бы вторит Евангелиям, объединяя характеры сюжета и фабулы: «Образ [Достоевского – Г.П.] <...> являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, <...> снимает патину с первообразов, явленных

нам в евангельской истории» [Касаткина 2015, 21]. Мир романа тогда прецедентен [Тюпа 2016, 80–81], ключевые события предопределены сакральной фабулой. Прецедентная модель укоренена в европейской эстетике; некогда греческая культура открыла персонаж как неподвижный характер – маску, предсуществующую от века и проявляющую всю суть фигуры [Аверинцев 1996, 23–24]. Литератор облакает человека в свойственную ему маску, порождая героя; взаимодействие характеров устраивает сюжет. Однако античное соответствие, в действительности, весьма проблемно в мире Достоевского, что впервые заметил Л.В. Пумпянский: «Достоевский <...> пел то же, что аттические его предки, – пролитую кровь и суд. Только пролил кровь не сын, а лакей, незаконный сын; а ареопаг губернских присяжных заседателей совершил судебную ошибку» [Пумпянский 1922, 11]. За героями «Братьев Карамазовых» можно увидеть повтор евангельской фабулы. Но есть альтернатива: Лиза – садист; распинающие ребенка – ксенофобы и фанатики. Быть может, Лиза, Иван, да и нарратор романа не критично поддались медиадискурсу вокруг Кутаисского дела... Наличие альтернативы разрывает прецедентность.

Разномастные векторы прочтения соседствуют у Достоевского, поскольку за героями не стоят характеры [Бахтин 2000, 12], то есть фабульное, прецедентное, – не более (хотя и не менее!) чем возможное – ср.: [Тюпа 2016, 85–87].

Личность вместо характера: Агасфер ли?

Достоевский показывает встречу с Агасфером на петербургской улице, но интерпретация фигуры как Вечного Жида – только возможность. Фрагмент опирается на сообщение «С.-Петербургских ведомостей» от 10 дек. 1860 г. (№ 269). У фигуры Достоевского есть земной прототип – маленький отставной чиновник русского происхождения:

...вычитал я недавно из газет опять одну тайну. <...>. Открылся вдруг новый Гарпагон, умерший в самой ужасной бедности, на грудах золота. Старик этот <...> был некто отставной титулярный советник Соловьёв, имевший около восьмидесяти лет от роду. Он нанимал себе угол за ширмой за три рубля. В своем грязном углу Соловьёв жил уже более года, не имел никаких занятий, постоянно жаловался на скудость средств <...>, постоянно был болен, страдал одышкой и грудным расстройством и ходил за советами и лекарствами в Максимилиановскую лечебницу. Он отказывал себе в свежей пище, даже в последние дни своей жизни. После смерти Соловьёва, умершего на лохмотьях, посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169 022 р<убля> с<еребром>, кредитными билетами и наличными деньгами [Достоевский 1988, 488–489].

Умерший интересуется газету причудливостью смерти, мы не знаем его жизненный путь. Достоевский вроде превращает фигуру в героя на основе античного принципа «...поэт говорит... о возможном по вероят-

ности или необходимости» [Аристотель 1929, 51]. Производит отбор, отбросив не укладывающееся в нужную ему маску «...у Соловьёва осталось завещание, которым он отказал свое состояние детям какого-то господина, которые выросли на его глазах и у отца которых его принимали с радушием» [Достоевский 1988, 566]. Агасферу положены одиночество и оставленность.

...и всему
Земному чуждый, памятью о прошлом
Терзаемый, и в области живых живой
Мертвец, им страшный и противный,
Не именующий здесь никого
Своим, и, что когда любил на свете,
Все переживший, все похоронивший,
Все пережить и все похоронить
Определенный [Жуковский 2011, 272].

Впрочем, мотивные переключки, визуальное сходство не отсылают к единственной фабуле или образу. В центре характера Соловьёва можно увидеть поработившую страсть к обогащению: «...ушел от света и удалился от всех соблазнов его к себе за ширмы. Что ему во всем этом пустом блеске, во всей этой нашей роскоши? К чему покой и комфорт? <...> Что ему за дело до этих камелий, Минн и Арманс?.. Нет; ничего ему не надо, у него всё это есть, – там, под его подушкой, на которой наволочка еще с прошлого года» [Достоевский 1988, 490]. Тогда перед нами не Агасфер, а романтический герой-одиночка. Поворот оборван самим повествователем: «...когда я фантазировал таким образом, мне показались, что <...> я обкрадываю Пушкина, и дело происходило совсем другим образом» [Достоевский 1988, 490]. Фигура вновь перетолковывается:

Лет шестьдесят назад Соловьёв, верно, где-нибудь служил; был молод, юн, лет двадцати. Может быть, и он тоже имел увлечения, разъезжал на извозчиках, знал какую-нибудь Луизу <...>. Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть <...> и заробел перед чем-то. И вот Акакий Акакиевич копит гроши на куницу, а он откладывает из жалованья и копит, копит на черный день <...>. Проходят годы, и вот он пускает с успехом гроши свои в рост <...>. Копится сумма, а он робеет и робеет всё больше и больше. Проходят десятки лет. У него уже таятся заклады тысячные и десятитысячные. Он молчит и копит, все копит. <...> и скрывается в какой-то бедный угол [Достоевский 1988, 489–490].

Кто Соловьёв – психический больной? Агасфер? романтический герой-одиночка? маленький человек из подполья? Каждый из вариантов возможен. Под пером Достоевского ветвится герой и повествование о нем.

«Открытый» герой и полифонический сюжет

Определенность характера героя издревле обратная сторона сюжета [Фрейденберг 1997, 223]. Один из примечательных моментов поэтики Достоевского – размытость границы между жизнью и эстетической реальностью [Захаров, Степанян, Тихомиров 2013], обе текут параллельно, не изолируясь друг от друга. По мысли Аверинцева, рядом с античной эстетикой присутствовал иной подход – ближневосточный, который не предоставлял авторам статус творца, сохранял синкретизм жизненного и внежизненного миров и не знал характера: «...какой образ лености – в 26 главе «Книги Притчей Соломоновых»! Но вот что знаменательно: это каждый раз психология лжи, а не лжеца, образ лености, а не “характер”, не “маска” лентяя. Душевные свойства описываются в Библии как динамическая энергия, а не как предметный атрибут» [Аверинцев 1996, 25]. Достоевский был активным и внимательным читателем Библии [Тихомиров 2010], как кажется, он перенимает библейскую пластику персонажей. Герой рвется в разные стороны, автор не связывает его характером, сюжет наполняется метаниями и альтернативами.

– Вот этот самый полуштоф-с на ее деньги и куплен, – произнес Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову. – Тридцать копеек вынесла, своими руками, последние, все что было <...> Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... <...> Ведь она теперь чистоту наблюдать должна. Денег стоит сия чистота, особая-то, понимаете? <...> Ну-с, а я вот, кровный-то отец, тридцать-то эти копеек и стащил себе на похмелье! И пью-с! И уж пропил-с!.. [Достоевский 1989, 23–24]

Сцена вызывающая, изображает низ социального и морального падения, кровный отец рассказывает (если не хвастается), как эксплуатирует дочь ради выпивки. Но после оброненной хозяином питейной фразы «Да чего тебя жалеть-то?» [Достоевский 1989, 24] Мармеладов обиженно-возмущенно взрывается: «Жалеть! зачем меня жалеть! <...> Зачем жалеть, говоришь ты? Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни...» [Достоевский 1989, 24]. Акцентировавший низость примеряется к ключевой евангельской сцене – Распятию, причем номинирует себя на роль Иисуса. Тридцать копеек, осмеяние отсылают к нему. Жажда прощения, признания грехов, впрочем, к доброму разбойнику. Обе фабульные номинации не реализованы – скорее ноты, которые герой пробует, но которым не соответствует. В несоответствие врывается ирония. «Жалеть! зачем меня жалеть! – вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутой вперед рукой, в решительном вдохновении, как будто только и ждал этих слов. – Зачем жалеть, говоришь ты?» В евангельской сцене *воиет* лишь один герой – Иисус (Мф. 27:46). От него же требуют сойти с креста (Мф. 27: 42). Уж не реализует ли Мармеладов эту альтернативу, когда встает и экзальтированно *проповедует*? Проповедь же произносится в кабаке пропитым пьяницей.

Герой один, но он окружен множеством масок, к которым примеряется: скрытый, незамеченный праведник, подневольный страдалец, кон-

ченный пьяница, галлюцинирующий о высоком в качестве риторического self-excusing. Сюжет предлагает варианты, не ведя к определенности, не помогая выбрать между альтернативами.

В черновой редакции осмеяние Мармеладова было прописано детально и едче. Пьяные мудрствования о конечном прощении прерывались:

- Да неужели ж и тебя в рай, – крикнул кто-то из гостей.
- Но, не в рай! – проворчал Мармеладов, не подымая головы, – а так, где-нибудь и нам уголок такой отведут. Так, уголок, уголочек. По чину...
- Заврался [Достоевский 2019, 146].

Упование на петербургский угол в будущем мире, готовность принять угол как норму – жесткая ирония к *высоким* устремлениям Мармеладова. Но не меньший сарказм, насколько окружающие глухи к древнерусской «Повести о бражнике како вниде в рай».

Эстетическое пространство Достоевского носит отчетливо вариативный характер, в центре которого – незавершимый герой, лишенный характера. Назначенная ему маска – номинация, «пробник», испытываемый и изменяемый. Мир Достоевского реализован в отчетливо вероятностной нарративной картине мира, но пришел к ней писатель несколько парадоксально, через Библию. Писатель воспроизводит ключевые элементы библейской пластики – незавершенность персонажей, сохранение за ними будущего, права измениться. Многочисленные пересечения с сакральным текстом провоцируют восприятие героев и сюжета в рамках фабульных прецедентов, но фабульный прецедент в мире Достоевского – только возможный, но никогда не единственный вариант. При такой поэтике героя сюжет Достоевского концентрируется вокруг показа точек бифуркации, в которых герои и их поступки подлежат переоценке и перетрактовке. Характерная для произведений Достоевского поэтика героя и его воплощение в сюжете обуславливает «многоголосие» и «полифонию», вскрытые и описанные М.М. Бахтиным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.
2. Адрианова В.П. К истории легенды о странствующем жиде в старинной русской литературе. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1915. 16 с.
3. Аристотель. Поэтика. Л.: Academia, 1927. 124 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 5–174.
5. Бём А.Л. У истоков творчества Достоевского // О Достоевском / под ред. А.Л. Бёма. Т. 3. Прага; Берлин: Петрополис, 1936. 214 с.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 424 с.
7. Гроссман Л.П. Путь Достоевского // Творчество Достоевского: 1821–1881–1921: Сб. ст. и материалов. Одесса: Всеукр. гос. изд-во, 1921. С. 83–108.

8. Достоевский и журнализм / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степанян, Б.Н. Тихомирова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 384 с.
9. Достоевский Ф.М. Вторая (пространная) редакция // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 35 т. Т. 7. СПб.: Наука, 2019. С. 122–177.
10. Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 14. СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 1995. 784 с.
11. Достоевский Ф.М. Петербургские сновидения в стихах и прозе // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 3. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 482–502.
12. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 5. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. С. 5–512.
13. Евангелие Достоевского: Исследования. Материалы к комментарию / под ред. Б.Н. Тихомирова. В 2 т. Т. 2. СПб.: Русский Мирь, 2010. 480 с.
14. Жуковский В.А. Странствующий жид // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 266–309.
15. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 521 с.
16. Пумпянский Л.В. Достоевский и античность. Петербург: Замыслы, 1922. 48 с.
17. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
18. Фрейденберг О.М. Поэтик сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
19. Шнирельман В.А. Лица ненависти: (Антисемиты и расисты на марше). М.: Academia, 2010. 336 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Averintsev S.S. Grecheskaya “literatura” i blizhnévostoch'naya “slovesnost'”: (protivostoyaniye i vstrecha dvukh tvorcheskikh printsipov) [Greek “Literature” and New-Eastern “Lore”: (a Conflict and Contact of Two Creative Principles)]. Averintsev S.S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [Rhetoric and the Sources of European Literary Tradition]. Moscow, Shkola “Yazyki russkoy kul'tury” Publ., 1996, pp. 13–75. (In Russian).
2. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Bakhtin M.M. *Polnoye sobraniye sochineniy. V 7 t. T. 2.* [Full Collection of Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, Russkiye slovari Publ., 2000, pp. 5–174. (In Russian).
3. Grossman L.P. Put' Dostoevskogo [Dostoevsky's progress]. *Tvorchestvo Dostoevskogo: 1821–1881–1921* [Creativity of Dostoevsky: 1821–1881–1921]. Odessa, Vseukrainskoye gosizdatel'stvo Publ., 1921, pp. 83–108. (In Russian).

(Monographs)

4. Adrianova V.P. *K istorii legendy o stranstvuyushchem zhide v starinnoy russkoy literature* [To the History of the Wandering Jew Legend in Russian Literature]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy akademii nauk Publ., 1915. 16 p. (In Russian).
5. Broytman S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, RGGU Publ., 2001. 424 p. (In Russian).
6. Freidenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russian).

7. Kasatkina T.A. *Svyashchennoye v povesdnevnom: Dvustavnyy obraz v proizvedeniyakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in Everyday Life: A Two-Part Image in the Works of F.M. Dostoevsky]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 521 p. (In Russian).

8. Pumpyanskiy L.V. *Dostoevskiy i antichnost'* [Dostoevsky and the Antiquity]. St. Petersburg, Zamysly Publ., 1922. 48 p. (In Russian).

9. Shnirelman V.A. *Litsa nenavisti: (Antisemity i rasisty na marshe)* [Faces of Hate: (Anti-Semites and Racists on a March)]. Moscow, Academia Publ., 2010. 336 p. (In Russian).

10. Tikhomirov B.N. (Ed.) *Evangeliiye Dostoevskogo: Issledovaniya. Materialy k kommentariyu. V 2 t. T. 2.* [Dostoevsky's Gospel: Researches. Preliminary Commentary. In 2 vols. Vol. 2]. St. Petersburg, Russkiy Mir Publ., 2010. 480 p. (In Russian).

11. Тура V.I. *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction into Comparative Narratology]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russian).

12. Zakharov V.N., Stepanyan K.A., Tikhomirov B.N. (Eds.) *Dostoevskiy i zhurnalizm* [Dostoevsky and the Journalism]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2013. 384 p. (In Russian).

Прохоров Георгий Сергеевич,

Государственный социально-гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы.

Научные интересы: поэтика Достоевского, художественная публицистика, культурный трансфер, еврейско-русская литература и культурное взаимодействие.

E-mail: kaf.rus.gsgu@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4652-8698

George S. Prokhorov,

State University of Social Studies and Humanities.

Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Russian language and Literature.

Research interests: poetics of Dostoevsky, literary journalism, cultural transfer, Jewish literature on Russian language, Jewish-Russian cultural contact.

E-mail: kaf.rus.gsgu@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4652-8698

А.И. Кулакова (Калининград)

**ИДЕЯ ДОМА В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ
РУССКОГО РЕВОЛЮЦИОНЕРА
В РАССКАЗЕ В.Г. КОРОЛЕНКО «ЧУДНАЯ»**

Аннотация

Обращение к поставленной проблеме обусловлено важностью понимания роли дома в обществе. Во второй половине XIX в., когда происходили изменения традиционных представлений о доме и семье, разрушались старые устои, в сознании русских революционеров идея дома вызывала противоречия. Сюжетную основу рассказа составляет эпизод из жизни революционерки Морозовой, описанный молодым жандармом, сопровождавшим политзаключенную к месту ее поселения. Ключевое внимание уделяется изображению личности главной героини-«политички» и ее конвоира, взаимодействие которых приводит к характерной для России парадоксальной ситуации. Устанавливается, что художественный конфликт произведения имеет в своем основании прежде всего не противоборство человека и системы, а противоположность аксиологических позиций главных героев. Анализируется художественная реализация *истинного* и *ложного* дома в восприятии главной героини. Определяется, что особое место в художественной структуре рассказа занимает топос дома, представленный в различных версиях, актуализирующих важнейшие философские, духовно-нравственные смыслы. Короленко показывает, как в сознании молодых людей конца XIX в. Дом во всех семантических значениях лишается своего главного места как общечеловеческая ценность. В финале образ утраченного родового гнезда Морозовых коррелирует с картиной разрушающегося под воздействием социального бесправия и радикальных идей патриархального мира России, которая для всех в равной степени остается одним общим Домом.

Ключевые слова

Короленко; Чудная; идея дома; революционеры; аксиология.

A.I. Kulakova (Kaliningrad)

**THE IDEA OF HOME IN THE VALUES SYSTEM
OF THE RUSSIAN REVOLUTIONARY IN THE STORY BY
V.G. KOROLENKO "STRANGE FILLE"**

Abstract

The focus of the research is dictated by the importance of understanding the role of the home in society. In the second half of the of the 19th century, when traditional ideas about home and family were changing, old foundations were being destroyed, the idea of home caused contradictions in the minds of Russian revolutionaries. The plot of the story is based on an episode from the life of the revolutionary Morozova, described by a young gendarme who accompanied the political prisoner to her place of settlement. The main point of attention is given to the personality the main character, a "political fille," and her escort, whose interaction leads to a paradoxical situation typical for Russia. It is established that the artistic conflict of the work is based, first of all, not on the confrontation between man and the system, but on the opposition of the axiological positions of the main characters. The artistic realization of the true and false house in the perception of the character is analyzed. It is determined that a special place in the artistic structure of the story is occupied by the topos of the house, presented in various versions that actualize the most important philosophical, spiritual and moral meanings. Korolenko shows how in the minds of young people at the end of the 19th century, the House in all semantic meanings loses its main place as a universal human value. In the finale, the image of the Morozovs' lost family nest correlates with the picture of the patriarchal world (being destroyed under the influence of social disenfranchisement and radical ideas), a world of Russia, which for all equally remains one common House.

Key words

Korolenko; "Strange fille"; the idea of a house; revolutionaries; axiology.

Идея *дома*, образ *дома* присутствуют в той или иной мере во всей мировой и, в частности, в русской литературе. Невозможно не согласиться с утверждением А.А. Кораблева: «Не говоря уже о традиции русских народных сказок и литературных вариантах притчи о блудном сыне, <...> уход из Дома и Возвращение Домой предстанут чуть ли не поэтической формулой русской классической литературы. И даже более того – формулой любого полноценного литературного движения, осуществляющего свое единство в разнонаправленности философской мысли и духовных устремлений» [Кораблев 1991, 245]. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля слово «дом» имеет следующие основные значения: 1) Строение для житья; 2) Семейство, семья, хозяева с домочадцами; 3) Род, поколение [Даль 1863, I, 105]. Последнее значение дает представление о доме как знаке определенной культуры, носителе традиций поколений. Дом в данной системе представляет собой родовое гнездо. По справедливому замечанию А.Н. Неминушего, «дом – это знак своего пространства, знак рода. Кроме того, дом может быть интерпретирован и как модель мироздания вообще, как некое универсальное разомкнутое пространство» [Неминуший 2001, 75]. Можно

сказать, что образ дома реализуется на трех уровнях: семейном, социальном и вселенском, космическом. В художественных произведениях топос Дома может быть представлен в различных версиях, выражающих важнейшие философские, духовно-нравственные смыслы.

Идея дома испокон веков занимает важное место в системе ценностей русского человека. Вторая половина XIX в. – это время разрушения старых устоев, изменения традиционных представлений о доме и семье. В сознании русских революционеров идея дома вызывала противоречия, многие сталкивались с дилеммой: следовать революционным идеалам или сохранять традиционные ценности. Эта проблема продолжает оставаться актуальной и в современном восприятии роли дома в обществе.

Мятежный талант выдающегося русского писателя В.Г. Короленко наиболее ярко проявился в его сибирских рассказах. Известный своей правозащитной деятельностью, В.Г. Короленко в период сибирской ссылки создает образы революционеров, вступивших на путь борьбы за лучшее будущее для народа – часто сталкиваясь с жестокостью и несправедливостью властей, они продолжают свое нелегкое дело, вопреки всем трудностям. Его герои – не просто бунтовщики, это люди, готовые пожертвовать всем ради высокой идеи. Однако, несмотря на такую установку в изображении русского революционера, «наделенного высокими моральными, духовными качествами, романтически возвышенного» [Кулешов 1984], Короленко показал и внутренние противоречия этого общества: «Оказавшись в тюрьме или ссылке, они пытались осмыслить совершившееся, ожесточенно спорили о правильности или ошибочности избранных путей. Часть видела выход в революционном сектанстве, террористической деятельности» [Катаев 1987]. Подобный случай представлен в рассказе В.Г. Короленко «Чудная».

В последние годы рассказ «Чудная» был изучен исследователями с различных сторон: были рассмотрены образы-символы [Нуруллаев, Лунгуль 2017, 129–131], художественное своеобразие композиции [Шарипов, Нуждина 2016, 53–57], нравственные антиномии русского революционера [Кулакова 2023, 8–12], тема человека и человечности [Сафиулина 2022, 297–304], проведен анализ разных редакций рассказа [Гущин, Сутягина 2013, 22–29]. Тем не менее многие аспекты до сих пор остались неизученными, к ним относится и рассмотрение идеи дома в системе ценностей русского революционера, ставшее целью данной статьи.

Центральной в рассказе «Чудная», как и во многих других произведениях Короленко, является тема свободы, отвоеванной в борьбе против социального гнета. Сюжетную основу рассказа составляет эпизод из жизни революционерки Морозовой, описанный молодым жандармом, сопровождавшим политзаключенную к месту ее поселения. Его история, поведанная другому ссыльному (выполняющему в произведении функцию повествователя), начинается с момента, когда героиня покидает пространство тюрьмы, а объектом изображения становится ее путь к последнему пристанищу. Встреча с революционеркой производит неизгладимое впечатление на молодого полицейского и оставляет в его памяти глубокий след: «За сердце взяло», – признается он [Короленко 1971, 85], «барышню сердитую забыть не мог... так и стоит, бывает, перед глазами» [Короленко 1971, 85].

Как справедливо отмечено Е.А. Макаровой, в сибирских рассказах В.Г. Короленко доминирует хронотоп дороги, а разомкнутое пространство Сибири противопоставлено «хронотопу тюрьмы, где замкнутое пространство с остановившимся временем окрашено в отрицательные эмоционально-ценностные тона» [Макарова 2007, 37–44]. Результатом пребывания в тяжелых условиях заключения становится тяжелая болезнь героини, которая, тем не менее, не желает оставаться в тюремной больнице, предпочитая умереть «на воле, у своих» [Короленко 1971, 75]. В сознании героини тюрьма имеет все признаки *антидома*, который, согласно Лотману, представляет собой «чужое, дьявольское пространство, место временной смерти» [Лотман 1997, 749]. Стремясь вырваться из него любой ценой, она отказывается от лечения в больнице и выбирает «хорошую смерть» [Короленко 1971, 80].

Долгая и тяжелая дорога к месту поселения состоит из нескольких этапов: героиню вначале везут в карете, затем по железной дороге и, наконец, в почтовой телеге. На протяжении всего пути этим закрытым топсам (которые являют собой некий инвариант тюремного помещения, где вместе с заключенной находятся конвоиры) противопоставлено открытое внешнее пространство, куда она устремляется всем своим существом: не отрываясь смотрит на дорогу из окна кареты, а в вагоне поезда, несмотря на холод, «окно откроет, сама высунется на ветер, так и сидит» [Короленко 1971, 73–74]. Впечатления от природы, открывающейся взору девушки, изменяют ее поведение: «Стала она спокойнее будто»; «Повеселела даже, глядит себе, улыбается» [Короленко 1971, 73–74]. Однако, положительно влияя на психологическое состояние героини, «злая погода» в то же время наносит непоправимый вред ее здоровью, что замечает и о чем беспокоится рассказчик.

Образ главной героини создается через восприятие конвоира Гаврилова, в душе которого девушка вызывает противоречивые чувства, ведь в ответ на его заботу она демонстрирует отчуждение и злость, удивляя его, а нередко и заставляя страдать: «Много я от нее... муки тогда принял» [Короленко 1971, 78].

Юный возраст и болезненный вид «политички» с самого начала вызывает сочувствие у рассказчика: «молодая еще, как есть ребенком мне показалась», «бледная совсем, белая во всю дорогу была», «сразу мне ее жалко стало...» [Короленко 1971, 73]. Однако первое впечатление позднее оказывается обманчивым: когда другой полицейский попытался ее обыскать, девушка проявила серьезную внутреннюю силу и характер, сумев защитить себя: «Как она тут вспыхнет. Глаза загорелись... Как посмотрела на нас, – верите: оробел я и подступиться не смею» [Короленко 1971, 73]. Молодой полицейский поражен тем, какую стойкость проявляет слабая девушка в борьбе с жестокой системой, представители которой доступными им разными способами унижают ее человеческое достоинство.

В работе Е.В. Шутовой справедливо отмечается, что «мифы, мировой эпос и фольклор можно разделить на два типа – фольклор “Дома” и фольклор “Бездомья”, представляющие литературу достигнутой гармонии и литературу тоски по гармонии» [Шутова 2008, 121–124]. Как показывает Короленко, именно тоска по социальной гармонии обуславливает бездомье русских революционеров: причиной является не отсут-

ствие дома как такового, под влиянием идеи родной дом становится для них чужим, и они сами обрекают себя на скитания, добровольно лишаясь благополучия и многих земных радостей. Такова и судьба героини этого рассказа, сложившаяся в результате ее собственного выбора. Однако художественный конфликт произведения имеет в своем основании, прежде всего, не противоборство человека и системы, а противоположность аксиологических позиций главных героев: «политички» и ее конвоира, взаимодействие которых приводит к характерной для России парадоксальной ситуации.

Революционерка готова отстаивать свои идеалы и заплатить своим здоровьем и даже жизнью за интересы того самого «варвара» и «холопа» [Короленко 1971, 73], который не в состоянии понять позицию своей защитницы. В то же время жандарм Гаврилов для заключенной – несомненный враг, поскольку является частью политического устройства, против которого она борется. Так обнаруживается внутреннее противоречие в позиции героини: отдавая свои силы в борьбе за права «холопов», она при этом испытывает и неприкрыто выказывает враждебные чувства к тем из них, кто выполняет функцию охранителей ненавистной ей системы. Кроме того, в своей непримиримости девушка игнорирует конкретного человека, интересы которого она в конечном счете отстаивает. В ее картине мира он является только частицей социального устройства, исполняющей определенную функцию, что нивелирует высокий смысл ее борьбы.

Со своей стороны, Гаврилов не чувствует себя исключительно частью системы, винтиком, обязанным действовать в соответствии с установленными правилами, он стремится поступать «по человечности». В то время как для полицейского человеческое отношение важнее социальных разногласий, в сознании революционерки вопрос взаимоотношений между идейными противниками остается принципиальным: «Враги так враги, и нечего тут антимонии разводиться» [Короленко 1971, 82].

Поведение каждого из главных героев демонстрирует противоположность их жизненных позиций. Несмотря на отчуждение, презрение, злость и даже ненависть, которые нередко демонстрирует девушка, сочувствие не оставляет конвоира, и он на всем протяжении пути тревожится о ее здоровье, проявляет о ней заботу и внимание, допуская даже нарушение служебных обязанностей.

Как отметил в одной из своих работ Ю.М. Лотман, «всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (“свое”) пространство и внешнее (“их”)», и «такое разбиение принадлежит к универсалиям» [Лотман 1996, 175]. В рассказе Короленко хорошо заметна оппозиция *своей – чужой*, причем топоры, традиционно представляющие родное пространство (дом и Отечество) для героини оказываются чужими, поскольку причастны к ненавистной ей социальной системе [Кулакова 2003, 9–10]. Этим объясняется ее уход из дома, расставание с матерью – единственным родным для нее человеком. Отечество в современном его виде также не воспринимается ею как родина, а атеизм определяет и отсутствие в ее сознании Дома Небесного. В свою очередь, *своим* для героини является любое пространство, в котором есть единомышленники – такие же, как и она, политзаключенные. Учитывая, что «именно через отношение героя к дому выявляется вектор направленности его

духовных поисков» [Жилина 2009, 65–68], можно определенно сказать, что в сознании героини *свое* и *чужое* пространство определяются через призму революционной идеи.

Короленко показывает, что в своих предпочтениях героиня не одинока, между ссыльными революционерами существует прочная внутренняя связь, основанная на общей идее, которую они воспринимают как сакральную, в то же время распространяя ее и на бытовой уровень. Не будучи лично знакомы, они в трудных ситуациях оказывают друг другу всевозможную помощь и поддержку. Так, Гаврилова, как и городских обывателей не может не удивлять, что, добравшись до места своего поселения, барышня отправляется к незнакомому человеку, известному ей только заочно, по революционной деятельности, и остается у него жить.

Заинтересованный непонятной для него формой общения, Гаврилов идет «проведать» свою бывшую подопечную и видит те изменения, которые в ней произошли. В маленьком домике ссыльного Рязанцева революционерка преобразается внешне: «на щеках румянец так и горит, и столь лицо у нее приятное... кажется, не нагляделся бы» [Короленко 1971, 82]; меняется и ее голос: «слабый стал, тихий» [Короленко 1971, 82]. Этот топос для героини обладает чертами «истинного» Дома: место обитания, защищающее и укрывающее человека и включающее понятие «уют» [Степанов 1997, 694–698]. В обществе близкого ей по духу революционера Рязанцева героиня обретает прибежище, в котором находит успокоение.

Но и в этом локусе уюта и покоя между единомышленниками разгораются жестокие споры. Приверженность героини революционной идее приводит к полному отказу от прежних ценностей – отсюда и применяемый ею принцип разделения всех на врагов и соратников. Оспаривая эту мысль, Рязанцев объясняет: «Да ведь и враг тоже человек бывает... А вы – этого-то вот и не признаете» [Короленко 1971, 83].

Отстаивая право оставаться человеком, даже находясь на позиции идейного противника, Рязанцев уверен в существовании общечеловеческих ценностей, в основе которых – чувства сострадания и милосердия. Именно поэтому он советует девушке простить полицейского, который не понимает ее взглядов и не имеет перед ней никакой личной вины. «Простить! вот еще! Никогда не прощу, и не думайте, никогда! Помру скоро... так и знайте: не простила!» [Короленко 1971, 82] – отвечает героиня. Услышав ее отказ, он как бы в шутку называет ее «боярыней Морозовой» и «сектанткой» [Короленко 1971, 83]. В словаре В. Даля слово «секта» определяется как «раскол» [Даль 1866, IV, 505]. Революционная идеология героини, видимо, не случайно носящей фамилию одной из фанатичных деятельниц церковного раскола, противопоставлена духовному Дому как *ценности объединяющей*, которую исповедуют и люди с противоположными идейными позициями – как революционер Рязанцев и полицейский Гаврилов. Аргументы соратника не оказывают влияния на девушку, и идея прощения (основанная на христианской любви к ближнему, в том числе к врагу), вначале полностью отвергается ею. Но во время последней встречи с Гавриловым непримиримость революционерки несколько сглаживается: «посмотрела и на меня без гнева и руку подала. “Вот, говорит, что я вам скажу: враги мы до смерти... Ну, да бог с вами, руку вам подаю, – желаю вам когда-нибудь человеком

стать – вполне, не по инструкции...”» [Короленко 1971, 83]. Протянутую конвоиру на прощанье руку и упоминание имени Божьего (хотя и в составе идиомы) можно рассматривать как косвенное проявление некоторых колебаний в ее душе.

Однако последующая вскоре смерть девушки резко меняет отношение Рязанцева, показывая, как трудно простить идейного врага, даже в случае его объективной невинности – подойдя к ссыльному после похорон, Гаврилов увидел кардинальную перемену: «ранее приветливо смотрел, а тут зверем на меня, как есть, глянул. Подал было руку, а потом вдруг руку мою бросил и сам отвернулся. “Не могу, говорит, я тебя видеть теперь. Уйди, братец, бога ради, уйди!...”» [Короленко 1971, 84]. Но и в душе полицейского происходит своеобразный «раскол», о чем свидетельствует его признание: «С этих самых пор тоска и увязалась ко мне. Точно порченый» [Короленко 1971, 84]. Да и сам повествователь долго не может уснуть после изложенной истории: «Глубокий мрак закинутой в лесу избушки томил мою душу, и скорбный образ умершей девушки вставал в темноте под глухие рыдания бури...» [Короленко 1971, 85]. Трагизм судьбы героини усиливается включением еще одного эпизода. В рассказе отсутствует описание родного дома героини, однако упоминание о нем появляется в конце: возвращаясь назад уже после смерти Морозовой, Гаврилов на постоялом дворе случайно встречает «чистенькую», «веселую» и «говорливую» старушку: продав дом, когда-то доставшийся ей «по наследству» [Короленко 1971, 84], она едет в далекую Сибирь поселиться со своей «голубкой». Мать юной революционерки еще не знает, что впереди ее ждет могила дочери.

По точному замечанию А.И. Разуваловой, в русском литературном сознании до революционных событий 1917 года дом – «ценность объединяющая, придающая целостность национальному бытию» [Разувалова 2004, 10]. После революции происходит разрушение всевозможных традиционных, в том числе семейно-родовых связей и начинается «строительство» общего дома – коммуны [Разувалова 2004, 10].

И хотя рассказ «Чудная» написан задолго до этих событий, эта тенденция наблюдается и здесь: юная революционерка покидает родной дом, отказываясь от многовековых традиций ее предков, полностью отвергая чужой и враждебный для нее старый мир и принимая идею так называемого *нового дома* – нового мира. Короленко показывает, как в сознании молодых людей конца XIX века Дом во всех семантических значениях лишается своего главного места как общечеловеческая ценность.

В финале произведения образ утраченного родового гнезда Морозовых коррелирует с картиной разрушающегося под воздействием социального бесправия и радикальных идей патриархального мира России, которая для всех в равной степени остается одним общим Домом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гушин Ю.Г., Суягина А.Ю. Лингвистический анализ и сопоставление одновременных редакций рассказа В.Г. Короленко «Чудная» // Наука, просвещение, искусство провинции в социокультурном пространстве: Девятые Короленковские чтения. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 160-летию юбилею В.Г. Короленко. Глазов: ГПИ им. В.Г. Короленко, 2013. С. 22–29.

2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Изд. Общ-ва Любителей Российской Словесности, 1863. Т. 1. С. 1–157.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Изд. Общ-ва Любителей Российской Словесности, 1866. Т. 4. С. 466–629.
4. Жилина Н.П. Идея Дома в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник РГУ им. И. Канта. Сер. Филологические науки. 2009. № 8. С. 65–68.
5. Катаев В.Б. Мгновения героизма // В.Г. Короленко. Избранное. М.: Просвещение, 1987. URL: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1080.shtml (дата обращения: 21.08.23).
6. Кораблев А.А. Мотив «Дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность / под ред. П.А. Николаева. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 245–251.
7. Короленко В.Г. Чудная // Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 1. С. 69–85.
8. Кулакова А.И. Нравственные антиномии русского революционера в рассказе В.Г. Короленко «Чудная» // Теория и методика фундаментальных и прикладных научных исследований: сборник статей международной научной конференции. СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2023. С. 8–12.
9. Кулешов Ф.И.: Мятёжный талант // В.Г. Короленко. Избранное. Вышэйшая школа. Минск, 1984. URL: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1070.shtml (дата обращения: 21.08.23).
10. Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство–СПБ, 1997. С. 748–755.
11. Лотман Ю.М. Семиосфера. Понятие границы // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175–192.
12. Макарова Е.А. Типология героя и «светоцветовое» видение мира в «Сибирских рассказах и очерках» В.Г. Короленко // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 294. С. 37–44.
13. Неминуций А.Н. Архитектоника дома в прозе А.П. Чехова 1890-х гг. // Пространство и время в литературе и искусстве. Дом в европейской картине мира. Даугавпилс: ДПИ им. Я.Э. Калнберзиня, 2001. С. 70–75.
14. Нуруллаев А.Д., Лунгуль А.А. Образы и их функции в рассказе В.Г. Короленко «Чудная» // Анализ современных тенденций развития науки. Уфа: Аэтерна, 2017. С. 129–131.
15. Разувалова А.И. Образ дома в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Омск, 2004. 25 с.
16. Сафиуллина Е. Тема человека и человечности как объединяющее начало в «Сибирских очерках» В.Г. Короленко // Актуальная классика. Материалы Шестых студенческих научных чтений. М.: Литера, 2022. С. 297–304.
17. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
18. Шарипов В.А., Нуждина С.А. Художественное своеобразие композиции «Сибирских рассказов» В.Г. Короленко // Ученые записки Худжандского государственного университета им. акад. Б.Г. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. 2016. № 3(48). С. 53–57.
19. Шутова Е.В. Архетипы «Дом» и «Бездомье» в мифологии, эпосе и фольклоре // Вестник Курганского государственного университета. 2008. № 4. С. 121–124.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Makarova E. A. Tipologiya geroya i «svetotsvetovoye» videniye mira v «Sibirskikh rasskazakh i ocherkakh» V.G. Korolenko [Typology of the Hero and the

“Light-Colored” Vision of the World in “Siberian Stories and Essays” by V.G. Korolenko]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2007, no. 294, pp. 37–44. (In Russian).

2. Sharipov V.A., Nuzhdina S.A. Khudozhestvennoye svoeobraziye kompozitsii «Sibirskikh rasskazov» V.G. Korolenko [The Artistic Originality of the Composition of “Siberian Stories” by V.G. Korolenko]. *Uchenyye zapiski Khudzhanskogo gosudarstvennogo universiteta im. akad. B.G. Gafurova. Seriya gumanitarno-obshchestvennykh nauk*, 2016, no. 3(48), pp. 53–57. (In Russian).

3. Shutova E.V. Arkhetipy «Dom» i «Bezdom'ye» v mifologii, epose i fol'klore [Archetypes “Home” and “Homelessness” in Mythology, Epic and Folklore]. *Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 4, pp. 121–124. (In Russian).

4. Zhilina N.P. Ideya Doma v romane A.S. Pushkina «Evgeniy Onegin» [The Idea of a House in A.S. Pushkin's Novel “Eugene Onegin”]. *Vestnik RGU im. I. Kanta. Ser. Filologicheskiye nauki*, 2009, no. 8, pp. 65–68. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Gushchin Yu.G., Sutyagina A.Yu. Lingvisticheskiy analiz i sopostavleniye razno vremennykh redaktsiy rasskaza V.G. Korolenko «Chudnaya» [Linguistic Analysis and Comparison of Different Editions of V.G. Korolenko's Short Story “Strange Fille”]. *Nauka, prosveshcheniye, iskusstvo provintsii v sotsiokul'turnom prostranstve: devyatyye korolenkovskiy cheniya. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 160-letnemu yubileyu V.G. Korolenko* [Science, Education, Art of the Province in the Socio-Cultural Space: The Ninth Korolenkov Readings. Materials of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 160th Anniversary of V.G. Korolenko]. Glazov, V.G. Korolenko Glazov State Pedagogical Institute Publ., 2013, pp. 22–29. (In Russian).

6. Katayev V.B. Mgnoveniya geroizma [Moments of Heroism]. V.G. Korolenko. *Izbrannoye* [Favourites]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1987. Available at: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1080.shtml (accessed 21.08.23). (In Russian).

7. Korablev A.A. Motiv «doma» v tvorchestve M. Bulgakova i traditsii russkoy klassicheskoy literatury [The Motif of “Home” in the Works of M. Bulgakov and the Traditions of Russian Classical Literature]. Nikolayev P.A. (ed.). *Klassika i sovremennost'* [Classics and Modernity]. Moscow, Moscow State University Publ., 1991, pp. 245–251. (In Russian).

8. Kulakova A.I. Nravstvennyye antinomii russkogo revolyutsionera v rasskaze V.G. Korolenko «Chudnaya» [Moral Antinomies of the Russian Revolutionary in V.G. Korolenko's Short Story “Strange Fille”]. *Teoriya i metodika fundamental'nykh i prikladnykh nauchnykh issledovaniy: sbornik statey mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. [Theory and Methodology of Fundamental and Applied Scientific Research: Collection of Articles of the International Scientific Conference]. St. Petersburg, Natsrazvitiye Publ., 2023, pp. 8–12. (In Russian).

9. Kuleshov F.I. Myatezhnyy talant [Rebel Talent]. V.G. Korolenko. *Izbrannoye* [Favourites]. Minsk, Vysheyshaya shkola Publ., 1984. Available at: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1070.shtml (accessed 21.08.23). (In Russian).

10. Lotman Yu.M. Dom v «Mastere i Margarite» [The House in the “Master and Margarita”]. Lotman Yu.M. *O russkoy literature. Stat'i i issledovaniya* (1958–1993) [About Russian Literature: Articles and Research (1958–1993)]. St. Petersburg, Iskusstvo – Saint-Petersburg Publ., 1997, pp. 748–755. (In Russian).

11. Lotman Yu.M. Semiosfera. Ponyatiye granitsy [The Semiosphere. The Concept of a Border] Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside Thinking Worlds. Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996, pp. 175–192. (In Russian).

12. Neminushchiy A.N. Arkhitektonika doma v proze A.P. Chekhova 1890-kh gg. [The Architectonics of the House in the Prose of A.P. Chekhov in the 1890s.].

Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. Dom v evropeyskoy kartine mira. [Space and Time in Literature and Art. The House in the European Worldview]. Daugavpils, Daugavpils Jan Kalnberziņa Pedagogical Institute Publishing House, 2001, pp. 70–75. (In Russian).

13. Nurullayev A.D., Lungul' A.A. Obrazy i ikh funktsii v rasskaze V.G. Korolenko «Chudnaya» [Images and Their Functions in V.G. Korolenko's Short Story "Strange fille"]. *Analiz sovremennykh tendentsiy razvitiya nauki.* [Analysis of Current Trends in the Development of Science]. Ufa, Aeterna Publ., 2017, pp. 129–131. (In Russian).

14. Safiulina E. Tema cheloveka i chelovechnosti kak ob'yedinyayushcheye natchalo v «Sibirskikh ocherkakh» V.G. Korolenko [The Theme of Man and Humanity as a Unifying Principle in V.G. Korolenko's Siberian Essays]. *Aktual'naya klassika. Materialy Shestyykh studencheskikh nauchnykh chteniy* [Current Classics. Materials of the Sixth Student Scientific Readings]. Moscow, Litera Publ., 2022, pp. 297–304. (In Russian).

(Monographs)

15. Stepanov Yu.S. *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya* [Constants. Dictionary of Russian Culture. Research Experience]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997. 824 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

16. Razuvalova A.I. *Obraz doma v russkoy proze 1920-kh godov* [The Image of a House in Russian Prose of the 1920s]. PhD Thesis Abstract. Omsk, 2004. 25 p. (In Russian).

Кулакова Анастасия Ивановна,

Балтийский федеральный университет имени И. Канта.

Аспирант образовательно-научного кластера (ОНК) «Институт образования и гуманитарных наук», Высшая школа коммуникаций и креативных индустрий.

Научные интересы: история русской литературы, аксиология, литература и христианство.

E-mail: aikulakovanastasia@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-5271-0548

Anastasiya I. Kulakova,

Immanuel Kant Baltic Federal University.

Graduate student of the Educational and Scientific Cluster (ESC) "Institute of Education and Humanities", Higher School of Communications and Creative Industries.

Research interests: history of the Russian literature, axiology literature and Christianity.

E-mail: aikulakovanastasia@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-5271-0548

Ж.А. Вартазарова (Москва)

**ФУНКЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ
ОБРАЗОВ В ВЕНКЕ СОНЕТОВ «ЗОЛОТОЙ ОБРУЧ»
К. БАЛЬМОНТА**

Аннотация

Цель статьи – рассмотреть функционирование фольклорных и мифологических образов в цикле стихотворений Бальмонта «Золотой обруч», который является частью книги «Мое – ей» (1923). В статье выделяется три категории фольклорных и мифологических образов – это образы драгоценных камней и металлов, растительные образы и образы народной жизни (атрибутика календарно-обрядового фольклора). Научная новизна исследования определяется фокусированием внимания на том, какие смысловые возможности открываются для поэзии, обращаясь к жанровой форме сонета, включающего в себя фольклорные и мифологические образы. Это, прежде всего, возможность поделить с читателем своим взглядом на цикличную природу бытия, реставрировать мифы народной жизни, филигранно соединяя их с личными переживаниями лирического героя. Полученные результаты исследования показали, что жанровая форма сонета выбрана поэтом не случайно – она позволяет причудливо соединять образы природной жизни, призванные отразить глубину представлений человека о жизни и смерти, воспроизвести мир как соединение вещественного и невещественного, бытового и бытийного. В венке сонетов гармонично соседствуют образы календарно-обрядовой поэзии, отсылки и аллюзии к библейским сюжетам и образам. Проявляя христианское смирение перед Господом, лирический герой Бальмонта видит истину в образе жизни древнего славянина, знавшего магическую силу драгоценных металлов, камней, деревьев, трав, воспринимавшего дары природы и земли как настоящий клад, сокровищницу народа, и следовавшего ритму народной жизни (народному календарю, праздникам, народному быту).

Ключевые слова

К.Д. Бальмонт; сонет; венок сонетов; образ; фольклор; «Золотой обруч».

Zh.A. Vartazarova (Moscow)

**THE FUNCTIONS OF FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL IMAGES
IN THE WREATH OF SONNETS “GOLDEN HOOP”
BY K. BALMONT**

Abstract

The purpose of the article is to consider the functioning of folklore and mythological images in the cycle of poems by Balmont “The Golden Hoop”, which is part of the book “My – her” (1923). The article identifies three categories of folklore and mythological images – these are images of precious stones and metals, plant images and images of folk life (attributes of calendar and ritual folklore). The scientific novelty of the research is determined by focusing attention on what semantic possibilities open up for poetry, which refers to the genre form of the sonnet, which includes folklore and mythological images. This is, first of all, an opportunity to share with the reader his view on the cyclical nature of existence, to restore the myths of folk life, filigreeously combining them with the personal experiences of the lyrical hero. The results of the study showed that the genre form of the sonnet was chosen by the poet for a reason – it allows you to combine bizarrely images of natural life, designed to reflect the depth of human ideas about life and death, to reproduce the world as a combination of the material and immaterial, everyday and existential. The wreath of sonnets harmoniously combines images of calendar and ritual poetry, references and allusions to biblical subjects and images. Showing Christian humility before the Lord, the lyrical hero of Balmont sees the truth in the way of life of an ancient Slav who knew the magical power of precious metals, stones, trees, herbs, perceived the gifts of nature and the earth as a real treasure, the treasury of the people, and followed the rhythm of folk life (folk calendar, holidays, folk life).

Key words

K.D. Balmont; sonnet; wreath of sonnets; image; folklore; “golden hoop”.

Сонет определяют как «твердую стихотворную форму» (М.Л. Гаспаров), состоящую из четырнадцати строк, обычно образующих два четверостишия-катрена (на две рифмы) и два трехстишия-терцета (на две или три рифмы), и давшую основание жанру «философской, описательной и любовной лирики [Литературный энциклопедический словарь 1987, 411]. Осмыслить и освоить в своем творчестве сонет брались великие мировые и отечественные поэты. Стоит отметить, что сонет возник на рубеже средневековья и Эпохи Возрождения на юге Италии, после чего распространился практически по всем европейским странам. С XVIII в. он завладел умами и сердцами русских поэтов.

«Сонет менялся вместе с человеком и миром, сохраняя свое лицо, но не переставая быть узнаваемым» [Останкович 2009, 3]. В поэзии Серебряного века он переживает настоящий бум. Среди его поклонников такие выдающиеся мастера, как А. Блок, Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Волошин, А. Белый, Ф. Сологуб, О. Мандельштам, Н. Гумилев, А. Ахматова и мн. др. Среди самых успешных и признанных сонетистов был и К. Бальмонт, из-под пера которого вышло свыше трехсот сонетов. Нас

интересует нетривиальный процесс соединения жанрово-строфической формы сонета в творчестве К. Бальмонта с проблематикой и поэтикой отечественного фольклора и мифологии.

Жидиханова К.А. в своем исследовании «Сонеты К.Д. Бальмонта» затронула важную тему значимости жанра сонета для поэта К. Бальмонта. Для примера исследователь берет сборник «Горящие здания», а это, как известно, ранний сборник, написанный поэтом еще в России, в котором расположились 14 сонетов. К. Бальмонт демонстрирует в своих сонетах мастерское вкрапление символа в строго очерченную форму стиха. В основе каждого произведения не переживание реальности, а отражение сознания творца, отчего большая часть сонетов посвящена внутренним размышлениям поэта и мыслям о том, что подвластно творческой личности.

В работе делается вывод о том, что ранние сонеты К. Бальмонта периода сборника «Горящие здания» затрагивают метафизические и философские темы, поэт стремится постичь земное и небесное, и, как отмечает автор исследования, не столько противопоставить, сколько соединить эти два начала [Жидиханова 2017, 175–180].

Исследователь Ванюков А.И. в работе ««Сонеты солнца, меда и луны» К.Д. Бальмонта: поэтика заглавия и структура книги» предлагает обратиться к поэтике заглавия книги «Сонеты Солнца, Меда и Луны. Песня миров», чтобы яснее понять идейно-творческое своеобразие сборника, и отмечает начальный пафос книги, благодаря подзаголовку «Песня миров». Авторская мысль, по мнению ученого, заключается в том, чтобы настроить читателя на единство восприятия текста книги, «сонетного целого», особое внимание уделяя первому сонету «Чертог». Бальмонт создает эталонный образ русского ямбического сонета с классической схемой женских и мужских рифм. Второй сонет под названием «Поэт» намечает основной образ этой книги – образ поэта-художника. Исследователь приходит к мысли, что книга «Сонеты Солнца, Меда и Луны» сочетает в себе не только особенности бальмонтовской поэзии, но и основные черты символической школы в целом [Ванюков 2018, 174–183].

Обращалось внимание и на то, что стихотворный цикл сонетов под пером Бальмонта представал в особом виде – сонетного венка, который имеет собственную жанровую и семантическую ауру, ведь, как писал О.И. Федотов, «[е]сли задаться целью определить самую сложную, самую изысканную и, в известном смысле, самую совершенную поэтическую форму, освещенную многовековой традицией, предпочтение без долгих колебаний следует отдать венку сонетов, представляющему собой цикл из пятнадцати 14-стиший, сплетенных между собой таким образом, чтобы последняя строка каждого предыдущего повторялась в первой строке каждого последующего до тех пор, пока последняя строка четырнадцатого сонета не встретится с начальной строкой первого. Образно говоря, змея должна укусить себя за хвост. Кроме того, все первые строки, соединившись в один текст, составляют так называемый “магистрал” (желательно в форме акростиха) – своеобразную композиционную “застежку”, стягивающую в единый узел весь ансамбль» [Федотов 2011, 594]. Все эти пункты в «Золотом обруче» присутствуют, что дает нам право полагать, что перед нами действительно венок сонетов.

Исследователи задавались вопросами эволюции творчества К.Д. Бальмонта по вполне очевидным причинам: его стиль менялся, мотивы со временем становились серьезнее и фундаментальнее, из поэзии уходила игра и эпатажность, уступая место темам, неразрывно связанным с Родиной и домом. О.И. Федотов в одной из своих работ дает краткое, но очень точное описание эмигрантского периода К.Д. Бальмонта: «Их (К. Бальмонта и Ивана Шмелева) сблизила прежде всего беззаветная любовь к утраченной родине. При этом выяснилось, что в идиостилиях того и другого обнаружилось немало общего: как Бальмонт под влиянием Шмелева отказался от крайностей космополитической эстетики и приник к живительным национальным истокам, так и Шмелев активизировал в своем творчестве проникновенный лиризм, модифицировал в “Солнце мертвых” доминирующий символ поэзии Бальмонта» [Федотов 2023, 17], то есть Бальмонт, по мнению О.И. Федотова, эволюционировал в своем творчестве, вняв многократным просьбам Шмелева отказаться от эклектизма космополитической эстетики и хотя бы в мечтах вернуться на свою малую родину.

К. Бальмонт на протяжении всего своего творческого пути обращался к жанру сонета. О.И. Федотов отмечал: «Рекордсменами среди русских поэтов Серебряного века, культивировавших сонетные венки, несомненно, были Константин Бальмонт... и Илья Сельвинский» [Федотов 2011, 599]. Позже эту мысль развила Л.Е. Ляпина: «В венках сонетов (их у Бальмонта тоже шесть) он избегает рефлексивных элементов формы. Однако, отталкиваясь от особенностей их поэтики, Бальмонт демонстрирует и обыгрывает изобретенный им более свободный, чем в венках, способ соединения сонетов в циклы, который он называл “вязью” сонетов. В цепочной композиции таких циклов каждый последующий сонет начинался строкой, повторяющей рифму последней строки предыдущего (без какого бы то ни было “замыкания” рифменных повторов на магистрали, как в венках, и без ограничения количества стихотворений в цикле)» [Ляпина 2018, 264]. Стоит отметить, что конкретно этот прием использован Бальмонтом в таких циклах, как «Вязь», «Имя-Знаменье», «Издrevле», «Преображение», «Рыжая луна».

В нашем исследовании внимание фокусируется на эмигрантском периоде творчества поэта. При этом мы не можем не упомянуть сонет под названием «Август» (1894), который был написан еще на Родине, но своей тематикой и образностью задал тон всем последующим сонетам, которым только предстояло появиться на свет за границей через тридцать лет.

«Август» – это сонет о завершении лета, о сборе урожая, о приготовлении запасов на зиму, о сельскохозяйственном труде и народном идеале красоты.

Спустя тридцать лет после «Августа» Бальмонт, будучи уже далеко от родины, вновь обращается к взволновавшим его в юности образам и темам. В эмигрантском сборнике «Мое – Ей», опубликованном К. Бальмонтом в Праге в 1923 г., есть веночек сонетов под названием «Золотой обруч», он завершает книгу и состоит из пятнадцати сонетов. Архитектонически сонеты плавно перетекают друг в друга, благодаря чему образуют цепную композицию, напоминающую спираль. Сонеты связаны между собой серьезным философским спором лирического героя с са-

мим собой: жизнь или смерть, и если смерть, то почему? Чтобы ответить на этот вопрос, К. Бальмонт обращается к мифологии и фольклору, параллельно поднимая ряд важных бытийных вопросов, с которыми сталкивается каждый человек, будь он древним славянином или эмигрантом в начале двадцатого века, оторванным от Родины и пытающимся ее воссоздать в своих стихах.

Название заглавия «Мое – ей» предполагает обращение поэта к частному лицу, т.е., в принципе, к любому читателю, хотя в целом, как было уже отмечено выше, цикл построен на лирическом диалоге поэта с самим собой. «Лирический герой бальмонттовской книги «Мое – ей», сохранивший верность России, родному языку, искренне пытается восстановить потерянную гармонию с миром, обрести целостность духа» [Молчанова 2002, 242].

Нашей задачей является показать, каковы особенности функционирования фольклорных и мифологических образов в венке сонетов «Золотой обруч». Основная проблема исследования – раскрыть, как внутри сонетной формы и с помощью фольклорных и мифологических образов поэту удается отразить глубину представлений человека о жизни и смерти, воспроизвести мир как соединение вещественного и невещественного, бытового и бытийного; какую роль в венке сонетов играют образы календарно-обрядовой поэзии, как они помогают лирическому герою найти истину в тревожном и двойственном мире.

Указанные образы можно разделить на несколько категорий:

Образ драгоценного металла, драгоценного камня и драгоценного изделия

Бальмонт начинает «Золотой обруч» с громогласного гимна солнцу, что в целом характерно для его поэзии. Заглавие самого цикла с первого катрена первого сонета раскрывается в полной мере: «Красивы блески **царственного злата**, / Добытого в горах и руслах рек» [Бальмонт 1980, 392–399] (выделение жирным шрифтом автора – Ж.В.). Бальмонт задает определенный тон своим последующим сонетам, наделяя их силой драгоценного металла (**золота**) и солнечными чарами, он синтезирует образ злата и образ солнца, добываясь максимально яркого эффекта. Эпитет «**царственное**» по отношению к злату наделяет этот образ высоким смыслом, речь не о простом золоте – его качества, как и царская власть, благословлены свыше. Золото помогает постичь силу солнца ввиду своей доступности и физической близости, а сам процесс его добывания уже есть магия.

Далее мы обращаем внимание на образ **перстня** (здесь и далее все выделения принадлежат нам – Ж.В.): «Власть **перстня обручального** крепка. / Всесильны желто-алые пожары. / Изыскан огонь осеннего листка» [Бальмонт 1980, 392–399]. «Золотой обруч» (то есть само заглавие) соотносится не только с солнцем, но и с этим **обручальным перстнем**, который дарует нам еще один образ круга.

Этот «царственный» мир дополняется драгоценным образом, представленным **рубином**: «Изыскан огонь осеннего листка, / Когда, лиясь, внедряются **рубины** / В белесоватый страх в листве осины» [Бальмонт 1980, 392–399]. К золоту присоединяется **рубин**, который соотносится и

с багровой листвою, и с ягодами калины. Это первый камень, с которым читатель сталкивается, открывая «Золотой обруч»: камень – это образ пограничный, он не совсем мертв (ибо он тело), но и не в полном смысле жив (ибо у него нет души). Камень, по словам исследователей, является странной «гибридной сущностью» [Темиршина 2016, 146]. «Гибридная» сущность камня определила его богатую ассоциативно-мифологическую природу, основанную на соотносении разных начал – их противопоставлении, взаимодополнительности, необходимых для воплощения образа мира как прекрасного, изобильного, но сложного и неоднозначного явления.

Сложным, витиеватым, многозначным представляется еще один образ – **бусы**: «В персидских шалях липы. Нет цветка / Краснее ягод вызревших калины. / В них **бусы вспева пламенной былины**» [Бальмонт 1980, 392–399]. Этот образ ассоциируется с жанром устного народного творчества, а именно с былинами, а также стоит рядом с образом персидской шали, которую тоже можно рассматривать как атрибут, приближенный к драгоценности.

Былина оказывается вплетена в причудливый синтез вещественного (**бусы**) и невещественного (**вспевы**). **Бусы** – украшение в виде нанизанных на нитку драгоценных камней или предметов разной формы, у Бальмонта былины как бы «нанизаны» на бусы. Получается, что драгоценность – это именно напевы былин, их звучная сторона, народное творчество, спевы былины собираются в бусы, причем былина – пламенная, она окрашена в алые тона, что гармонично соседствует с общей цветовой картиной сонетов.

В этом ряду еще один образ драгоценного камня – это **жемчуг**, а драгоценное изделия – это **ожерелье**: «Кто полюбил, тот принял **ожерелье**, / Где **жемчуг** – солнцелунные века» [Бальмонт 1980, 392–399]. **Жемчужное ожерелье** – это двойственный образ, двойственность заключается в том, что жемчуг у древних славян считался как символом духовной чистоты, так и символом слез [Грачева 2002, 14]. В «Слове о полку Игореве», жемчуг встречается дважды и в одном случае символизирует чистоту души князя Изяслава, в другом жемчуг появляется в вешем сне Святослава и символизирует слезы. Стоит отметить, что сам Бальмонт перевел «Слово о полку Игореве» и был очень хорошо знаком с этим текстом. [Бальмонт 1967, 166–176]. В «Золотом обруче», в целом, немало подобных двойственных и тревожных образов, потому что лирический герой мечется между двумя мирами: реальным и ирреальным. Любовь, соотносённая с жемчужным ожерельем, безусловно, принесет боль, слезы и страдания, но эта любовь чиста и без нее жизнь на земле не имеет смысла. Обратим внимание, что и бусы, отмеченные нами ранее, и ожерелье – это близкие друг другу образы. И бусы, и ожерелье образуют круг и соединяют звенья. Эти символические образы избраны для изображения народной звучной былины и любви.

Важно выделить также следующие два образа – это «**хрустальный свист синицы**» и «**яхонтовый лист**»: «**Хрустален свист мелькающей синицы**. / По зову этой милой птицы, / На ветке каждый **яхонтовый лист**, / Впивая луч, трепещет, пламенист. / И падают цветные вереницы» [Бальмонт 1980, 392–399]. Перед нами довольно яркий образ **яхонтового**, (надо полагать рубинового) листопада по зову **хрустально-**

го свиста синицы. **Хрусталь**, как известно, является мистическим камнем, символом чистоты и хрупкости, с древних времен считалось, что он притягивает удачу и отводит беду. Этот эпитет придает свисту синицы положительную коннотацию. Что примечательно: когда поэт пишет об осени и увядании (а в данном случае контекст именно такой) он использует светлые, положительные, не двойственные образы, такие как синица и хрусталь.

Помимо отмеченных драгоценных образов в «Золотом обруче» пять раз появляется образ **клада**.

«В амбарах рожь. Душистый **клад** пшеницы» [Бальмонт 1980, 392–399]. Клад – это что-то очень ценное и, по Бальмонту, это именно то, что обеспечивает достойную, с точки зрения народа, безбедную жизнь.

«Весь лес в **рубинах**, в меде **янтаря**» [Бальмонт 1980, 392–399]. Удивительная метафоричность, относительно цвета листьев: не просто мед, а мед янтаря. Подчеркивается прозрачность и интенсивность желтого цвета листвы.

Образы драгоценных камней неразрывно связаны с общей концепцией «Золотого обруча» и кладом, о котором говорилось выше. Дары природы и земли становятся сокровищницей народной жизни и находят свое место в поэтическом мире Бальмонта именно как драгоценности.

«Весь лес – в **рубинах**, в меде **янтаря**, / В **расцветностях**, которых не измерим, – / Нам выстроил, пред смертью года, терем, / Всю **пышность** в час прощания дая» [Бальмонт 1980, 392–399]. Самое прекрасное раскрывается под конец: все **драгоценные «расцветности»** наряду с **рубинами** и **янтарем** во всей красе можно наблюдать осенью, как и все блага природы, которые несут не только эстетическую, но и жизненно необходимую для человека функцию: грибы, мед, урожай, все это человек получает накануне зимы – на исходе года. Стоит отметить, что сам год автором представлен в одушевленном виде: год умирает, а лес выстраивает терем, с размахом одаривая человека на прощание.

«Какое счастье – расточать, беря / Из **житницы**, где звери, птицы, травы, / И в миг свой – боль, и в час свой – все забавы. / В деснице быть Верховного Царя» [Бальмонт 1980, 392–399]. Счастье в «расточительстве» даров природы; ты забираешь их, взамен отдавая свой труд. Неслучайно здесь появляется символический образ **«житницы»**, который в прямом значении трактуется как амбар для хранения зерна или как богатая хлебобродная область, то есть семантика слова **«житница»** связана с изобилием, дарующим жизнь и хранящим в себе самое ценное. Образ **житницы** одновременно соотносится с образом **клада**, с которого и начинался «Золотой обруч», только вместо драгоценных камней, **житница** в четырнадцатом сонете вмещает в себя дары природы, необходимые для поддержания жизни.

Можем заключить, что особенностью функционирования фольклорных и мифологических образов, представленных в «Золотом обруче» драгоценными металлами, драгоценными камнями и драгоценными изделиями, является то, что они задают особый тон мировосприятия лирического героя и напрямую соотносятся с заглавием всего цикла. Сияющая палитра красок с доминированием «царственного» – золотого – цвета, с добавлением самых разных «расцветностей», заключенная в форму круга (солнце, перстень, ожерелье)

осознается лирическим героем как драгоценное достояние, клад, будь это дары природы и земли, или «вспевы» былин, или воспоминания о любви.

Образы растительного мира: деревья, цветы и иные растения и дары природы

Стоит отметить, что большая часть событий в «Золотом обруче» проходит в осеннем лесу, потому очевидно, что растительных образов здесь много. Одним из первых читателю открывается образ **березняка** и **осины**: «...белесоватый страх в листве **осины** / И кровь сквозит в листве **березняка**» [Бальмонт 1980, 392–399]. Бальмонт как бы сужает временной промежуток «Золотого обруча» до времени первых заморозков, потому что «белесоватый страх в листве **осины**» явно говорит о том, что дерево покрыто инеем, и сквозь эту белесоватость проглядывают огонь и буйство рубиновых красок: осень еще преобладает над зимой. В последней строке появляется образ крови, который «сквозит» в березовом лесу. Лес оказывается максимально украшен и даже очеловечен, в нем «сквозит» кровь.

Такие же – невещественные, бытийные – смыслы активируются благодаря образу **липы** и **ягод калины**: «В персидских шальях **липы**. Нет цветка / Краснее ягод вызревших **калины**» [Бальмонт 1980, 392–399]. Вызревшие **ягоды калины** здесь «работают» на подтверждение временного промежутка, в который разворачиваются события сонета, – **ягоды калины** обыкновенно вызревают после первых заморозков, во второй половине октября или в начале ноября. Липа – дерево почитаемое во всех славянских традициях, как святое [Красс 2004, 51; Толстой 2003, 438–439]. Также липа – это **медоносное дерево**, чей мед издревле считался всегда одним из лучших, образ меда и воска не единожды будет присутствовать в «Золотом обруче». К тому же **липа** всегда начинает цвести одной из последних среди всех деревьев и после ее цветения солнце поворачивает на вторую половину лета. Она ближе всех деревьев к увяданию и это особенно привлекает поэта. **Липа** неразрывно связана с медом и воском: «В сюжетах легенд и преданий липа сопоставляется с другими природными объектами, имеющими высокий статус. Прежде всего это относится к пчеле, которая воспринимается у славян как божья тварь, хотя соотнесенность липы с пчелой имеет вполне рациональное объяснение, поскольку во многих регионах липа является едва ли не основным медоносом» [Агапкина 2019, 118].

Любопытно в этом многоцветном мире бальмонтовского сонета место **настурции**. «Мы ценим утро только в час заката. / Мы красочную тешимся волной, / **Настурций** увидав цветочный зной, / Когда осенней грустью сердце сжато» [Бальмонт 1980, 392–399]. Это нестандартный для поэтического мира цветочный образ, на языке цветов настурция символизирует победу в борьбе, ибо семантика слова «**настурция**» восходит к латинскому слову «*trorphae*», что означает «**маленький трофей**». Неслучайно выбран цветок именно с такой семантикой, ведь цветочный зной **настурций** – это большая победа жизни и ее торжество, а вспоминать об этой победе, когда сердце сжато осенней грустью, когда вокруг замерзает явь – значит верить в цикличную победу жизни над смер-

тью, даже если перед этой победой придется вновь пережить очередную циклическую смерть. У Аполлона Майкова есть стихотворение «Ласточки» и бальмонтский образ **настуриций** очень близок к майковскому: «Мой сад с каждым днем увядает; / Помят он, поломан и пуст, / Хоть пышно еще доцветает / **Настуриций** в нем огненный куст...» [Майков 2021, 59].

«В веснянке – хмель, в **весеннике** – похмелье» [Бальмонт 1980, 392–399]. Лирический герой наделяет веснянку, традиционную народную песню, хмелем, похмелье же он видит в **весеннике**, **весенником** называют цветок **Эрантис**, название его происходит от (лат.) «ег» – весна и «anthos» – цветок, и указывает на раннее цветение большинства видов. Игра слов с «хмелем» и «похмельем» соотносится с игрой слов «веснянка» и «**весенник**». Само же упоминание хмеля в народном сознании связано с идеей весеннего воскрешения природы и человеческой души и прямо отсылает к заглавию венка сонетов: «Вокруг тына повисла золота грива» [Буслаев 2003, 81]. Стоит напомнить, что это не первый случай ассоциирования Бальмонтом жанра устного народного творчества с природным материалом, с образом драгоценности, как это мы видели с былиной. Здесь же мы сталкиваемся с веснянкой, соединяющей в себе явления разной природы – традиционную народную песню и момент цветения ранних растений.

Мак также упоминается Бальмонтом в «Золотом обруче»: «О, стель мая с завязью июня, С июльской **чашей мака!** Жаркий сказ» [Бальмонт 1980, 392–399]. Образ двойственный и появляется в сонете, посвященном весне и весеннему простору. В мифопоэтической традиции **мак** связан со сном и смертью. Когда картина красочна, Бальмонт оставляет намеки на то, что жизнь не вечна (*memento mori*) [Мифологическая энциклопедия]. Помимо этого, «в ассоциативно-аллюзивном фонде мака главенствующим является семантика сна души и сердца, краткосрочности жизни, что во многом объясняется его природным свойством: во-первых, растение содержит морфин, а, во-вторых, цветок сохраняет свою красоту лишь два дня, а затем лепестки опадают, оставив одну коробочку» [Канарская 2023]. Оба этих свойства довольно гармонично вписываются в художественную картину мира «Золотого обруча», так сон души, соотносенный со смертью, и мимолетность красоты, соотносенная с мимолетностью жизни, соединяются с заглавной мыслью поэта об окружающем мире как драгоценном кладе. Поэты-восточники, к примеру, считали, что черная сердцевина мака соотносится с обожженным от любви, словно от огня, сердцем, перенесшим немало страданий. Во французской традиции устойчивым значением, приписываемым маку полевому (*coquelicot*), является «признательность, благодарность». Встречаются и другие значения: «покой, безмятежность», «мимолетная красота» и «утешение». Мак садовый («*ravot*») чаще всего означает «вялость, апатию, томление; истому, негу», другим значением, столь же устойчивым, является «сон» [Ненарокова 2013, 93]. В немецкой традиции символика мака полевого проста и устойчива на протяжении долгого времени и связана в основном с любовью: невозможность счастливой любви, тайная любовь, неверность. «Символика мака в русской поэзии первой половины XIX в. соединила в себе оба варианта языка цветов – как французский, так и немецкий. В ней также отразилось влияние ба-

рочной эмблематики» [Ненарокова 2013, 94]. Русская народная культура оказала значительное влияние на формирование значений мака в русском языке цветов: в словаре В.И. Даля приводятся примеры с общим значением «внешняя, физическая красота»: «Девка не мак, в один день не облетит», «Красная девка в хороводе, что маков цвет в огороде» [Даль 1990, 291]. Также в народной культуре мак связывали с любовными чарами и приворотами. Используя мак, девушки гадали накануне Нового года и Андрея дня. С маком связана и так называемая «метеорологическая магия» – обряд вызывания дождя как источника жизни: «высыпание макового зерна в колодец (криницу)» как акт жертвоприношения, а также при предохранительных ритуальных действиях, чтобы «мертвец не ходил», чтобы оградить скотину от нечистой силы; маком обсыпают могилу самоубийцы [Толстой 2003, 81]. Встраиваемая Бальмонтом в сезонный контекст «чаша мака» своими магическими смыслами активирует не только «жаркость» лета, но и «жаркость» самой жизни, в которой есть не только покой, безмятежность и красота, но и то, от чего человеку хочется уберечь себя и свой дом.

Требует особого внимания необычное, но очень живое сравнение, которое создается с помощью воскрешения в памяти читателя запаха **мяты**, а также благодаря зарисовке природной местности: «Как запахом – раздавленная **мята** / Сильней, чем вся окрестная **трав**, / Так слышен некий голос божества / В том, что любил, в твоём, что смертью смято» [Бальмонт 1980, 392–399]. Психологический параллелизм выходит на новый уровень: когда раздавливаешь в руке **мяту**, ее аромат затмевает аромат всей окрестной травы, ровно то же самое происходит, когда человек умирает – его «раздавливает» смерть, и любовь к этому человеку становится тем самым ароматом **мяты**, который уже не сравнится с другими ароматами. Любовь к ушедшему навечно человеку особенна, это иной уровень любви, он не похож на любовь к живому человеку, потому что жизнь смерти не соперник, нет милее лица, ушедшего без возврата, и в этом одна из истин, которые выносит для себя лирический герой «Золотого обруча»: ценность в конечной необратимой потере.

«Но жизнь жива **под мертвыми листьями**, / И пахнет крепким запахом, **груздями**. / Растет их головастая семья. / Богатство до весенней нам денницы. В амбарах рожь. Душистый клад пшеницы» [Бальмонт 1980, 392–399]. Нужно отметить, как точно Бальмонтом передается запах осени: это и крепкий запах грибов, и душистость пшеницы. **Под мертвыми листьями** жива жизнь, даже накануне зимы, ведь там могут находиться грузди. Неслучайно Бальмонт наделяет именно грузди важной задачей показать торжество жизни над смертью, ведь грибы символизируют плодородие, а согласно словарю символов, гриб в китайской культуре символизирует бессмертие [Тресиддер 2001]. Грузди являются грибами, которые засаливают на зиму, речь идет именно о тех атрибутах природы, которые помогают человеку выжить зимой: это заготовки из груздей, названные поэтом «богатством до весенней денницы».

Атрибуты жизни неизбежны на Земле даже зимой: **синица** остается зимовать, **грибы** растут **под мертвой осенней листвой**, **калина** зреет к первым заморозкам. Жизнь прорывается и дает о себе знать даже в периоды «отдохновения» природы, когда она совершенно пуста, холодна и сурова. Это для лирического героя является доказательством того, что

после жизни не пустота. Проводя параллель между законами бытия в природе и в человеческой жизни, лирический герой приходит к выводу, что абсолютной смерти нет, а жизнь есть большой труд и в зависимости от того, как ты потрудишься, определяется твой путь после земной жизни.

Растительных образов в «Золотом обруче» действительно очень много, помимо них в нем появляются и животные, мы не будем подробно останавливаться на разборе зоологических образов, но отметим, что их тоже достаточно: пчелы, червяки, синицы, журавли, сороки, львицы и так далее. В конечном итоге, Бальмонт все это время подводил читателя к мысли, что истинная жизнь – это жизнь в гармонии с природой: «Не льстись своей клюкой поводиры. / Живи лишь вровень с дровом, с птицей, с зверем. / В людское наше мы чрезмерно верим, / Напрасно мир и смысл его коря» [Бальмонт 1980, 392–399]. Вероятно, когда приходит осознание этой истины, у человека не возникает мыслей или желания корить мир, в котором он живет, придавая слишком большое значение ложным ценностям.

Как видно, образы растительного мира, используемые Бальмонтом в этом цикле, дополняют осознание лирическим героем жизни как драгоценного клада разнообразием звуков, запахов, вкусов, позволяющих человеку познать эту жизнь во множестве проявлений – в ее быстротечности, в борьбе жизни и смерти, в утратах и новом воскрешении природы и человеческой души, о чем, впрочем, поется и в народной песне – веснянке, которую вспоминает поэт.

Календарный цикл и атрибуты народной жизни

Осень. В одиннадцатом сонете перед нами возникает бытовая картина, но у Бальмонта за бытовым, как правило, стоит бытийное. Сначала мы видим **амбары, полные ржи; сарай, наполненный сеном;** лирическому герою отраднo, что урожая хватит до самой весенней зари, а чтобы это осуществилось, жнецы и жницы должны трудиться, не покладая рук. Лирический герой восхищен бодрым трудом крестьян и обилием даров земли. Земля богата и открыта каждому, кто прикладывает усилия и добросовестно трудится, заблаговременно думая о приходе зимы. Характеристика народного труда переплетена с духовным началом: бытовое переходит в бытийное, появляется образ **«божницы»**, для которой человеком также приготовлен воск, т.е., надо полагать, свечи.

Неоднократное появление образа **меда** в «Золотом обруче» является, в том числе, переключкой с книгой «Сонеты Солнца, Меда и Луны», написанной Бальмонтом еще на Родине. **Мед** в разные времена и в разных культурах всегда являлся важным, многозначным символом, он символизировал чистоту, плодородие, возрождение. В античности мед считался символом поэтического дара, красноречия и мудрости, то есть всего, что связано со словом и Божествами Олимпа. В народной православной культуре в августе проходит Медовый спас, в этот день начинался активный сбор меда.

В русской литературе есть пример эпитафии, в котором появляется образ меда, благодаря этому эпитафии проблематика произведения заметно расширяется, масштабируется до духовно-философского уровня. Это поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри», а сам эпитаф взят из Священ-

ного писания и звучит так: «**Вкушая вкусих мало меду. И се аз умираю**» [Первая книга Царств, 14:43]. В широком смысле мед является символом земных благ и вольности. Вкусив счастье на Земле, человек умирает, потому что он смертен. Что в целом перекликается с заглавной темой «Золотого обруча» Бальмонта, ибо весь веноч сокетов является попыткой лирического героя разобраться в себе: что же его более прельщает, земная жизнь со всеми ее благами, утратами и метаниями или вечная жизнь после смерти с ее бесконечностью, но вместе с тем и неизвестностью. В этих размышлениях есть и страх, и сожаление, что меда, который довелось вкусить, всегда будет мало, но вместе с тем есть и уверенность, что пустоты точно нет, а значит и бояться нечего.

В заключительной терцетной части сонета лирический герой рассуждает в духе народной мудрости по пословице «Что посеешь, то и пожнешь». Действительно, все невзгоды зимы не страшны, если полны закрома.

Лирический герой Бальмонта отождествляет себя с **народом**, так как появляется местоимение «**мы**»: «И оттого, что там **трудились мы**, / Что сосчитали **труд наш закромами**, / **Приятно нам** пришествие зимы» [Бальмонт 1980, 392–399].

Важным атрибутом народной жизни является образ «**тяжелого жернова**», который символизирует и судьбу, и высшие силы, и цикличность нашего бытия: «**Тяжелый жернов** знает путь вращения, / Он должен свой умол перемолоть» [Бальмонт 1980, 392–399]. Этот образ является одним из знаковых для «Золотого обруча», потому мы предлагаем остановиться на нем и разобрать подробнее. Согласно Большому толковому словарю русских существительных, **жернова** – это приспособление для перетирания, размола зерен в муку, представляющее собой каменный круг [Большой толковый словарь 1998, 367]. Жернова своей формой похожи не только на солнце за счет рельефных радиальных желобков, которые чередуются с плоскими участками поверхности, но и на само название венка сокетов – на золотой обруч. Перед нами очень древний, двойственный образ, который в одной своей форме соединяет **и круг, и обруч, и солнце**. С образом жерновов связано много преданий, легенд, сказок, пословиц в самых разных культурах. Так, к примеру, если обратиться к скандинавской мифологии, мы столкнемся с волшебной мельницей Гротти, которая может намолоть все, что пожелает ее владелец [Топорова 2020, 109]. В русском фольклоре жернова являются одним из символов благополучия и богатства, в русских сказках, к примеру, жернова, принесенные из потустороннего мира, входят в перечень волшебных предметов, дающих изобилие [Ведерникова 2014, 18]. В русской традиции сама жизнь человека и его душа уподобляются жернову, как в пословице: «Два есть мелющи жерновы, один подьмелется, а другой оставляется. Толк: жерновы есть мир, мелющья душа и тело, душа подьмелется, а тело оставляется» [Буслаев 2003, 82]. Как известно, существует знаменитая античная пословица: «Жернова Господни мелют медленно, но неутомимо». Неудивительно, что именно этот образ был взят Бальмонтом в веноч сокетов, он напрямую затрагивает тему увядания, прощания и завершения жизненного цикла, на смену которому неминуемо приходит смерть, а после возрождение и весна.

Весна. В «Золотом обруче» время и место следуют за мыслью автора, потому из осеннего леса читатель может в одночасье переместиться в весну. Бальмонт воспевает торжество весны над зимой и торжество жизни, плотской, физической, настоящей. «Год распался на две половины: летнюю и зимнюю, – и начинался с первого весеннего месяца – марта, так как именно с этой поры природа пробуждается от мертвенного сна к жизни и светлые боги приступают к созиданию своего благодатного царства» [Афанасьев 1983, 232].

Образ **весны** у Бальмонта двойственен: она веселая, не хочет тьмы, но в то же время в ее руках ледяная секира и она сшибает ею рог с зимы, параллельно продолжая петь, как бы провозглашая свою власть. Неслучайно взят образ секиры, ведь, прежде всего, секира является неотъемлемым атрибутом Бога-Громовержца Перуна, по сути секира – это негласная эмблема Богов неба, символ грозного божества, власти, а также плодородия (дождя, грозы) [Мифологическая энциклопедия]. Соотносится секира с огнем, ведь удары секиры сопровождаются искрами, секира также является атрибутом индуистского Бога огня, являющегося покровителем домашнего очага и жертвенного костра. Получается, что образ весны двойственен настолько, насколько двойственны Боги, они могут одаривать благами, но также несут возмездие и испытания.

Такая же и у Бальмонта **весна**: она веселая, гонит тьму, гонит зиму, но при этом она изображена монументально с ледяной секирой в руках, что делает ее образ властным, могущественным и сильным. Позволим себе допустить предположение, что Бальмонт в этом случае дает творческую разработку общеславянского ритуала отгона градовой тучи, расчленения тучи и отпугивания ее топором, серпом, косой и т.д. [Голстой 2003, 167–170].

«И рухнула – из льда и снега **хата**, / Просыпан снег последний из сумы, / Ручьи бегут на праздник кутерьмы, / И рой сорок стрекочет воровато» [Бальмонт 1980, 392–399]. Конец зимы Бальмонт сравнивает с **обрушением снежной хаты**. Такое метафорическое сравнение очеловечивает зиму. Зима также предстает в бытовом образе: остатки последнего снега оказываются просыпаны из сумы, будто семена или желуди. Вторая часть катрена посвящена весне: ручьям, бегущим на праздник, и сорокам, стрекочущим воровато. Перед нами классические природные споры, о которых любил писать Ф.И. Тютчев.

Как неотъемлемые атрибуты народной жизни Бальмонт перечисляет и народные праздники: «С **Егорья** доходи до **семика**. / В **русальных торжествах** святяня плоти. / Весна, как степь, светла и широка» [Бальмонт 1980, 392–399]. Бальмонт показал яркие фрагменты весенне-летнего народного календаря, которые выпадают на период с середины весны по середину лета: это веселое, яркое время, являющееся благословенным для работы, это время связано и с земледелием, и с удивительными обрядами различного рода.

Жизнь, по Бальмонту, как драгоценный клад, поражающий, при близком рассмотрении, разнообразием своих проявлений, подчинена законам, данным человеку свыше. Эти законы заключены в ритмах народного труда, народного быта. Через эти приметы народной жизни лирический герой пытается разобраться в себе и окружающей действительности. Жернов, как неотъемлемый атрибут народной жизни, ассо-

цируется у него с самой судьбой, которая может быть беспощадной, а время сбора меда, наоборот, внушает надежду и уверенность в земной жизни и после смерти.

«Золотой обруч» – это история о герое, который находится в постоянном лирическом диалоге с самим собой, он ищет ответ на главный вопрос: что следует после смерти? В этом ему помогают дары земли, вечно возрождающаяся природа и приметы народной жизни, народного календаря, которые проходят перед его глазами. Путь в пятнадцать сонетов поможет ему и читателю понять, что есть истина.

Ассоциативно-образное видение мира в венке сонетов органично самому сонету как жанру, с его структурной завершенностью, но свободными переходами между строфами: «Строфы становятся сюжетными звеньями, без любого из которых изложенная история теряет в смысле. При этом отдельные сонеты-строфы с точки зрения целого не самодостаточны: сюжетные связи с соседними строфами подчеркивают их сюжетно-образную незавершенность и содержательную открытость, сохраняя, однако, завершенность структурную» [Останкович 2009, 27].

Особенности функционирования фольклорных и мифологических образов в венке сонетов «Золотой обруч» определяются тем, что своим причудливым сочетанием зримых, вещественных образов они активируют невещественные, бытийные смыслы. Так, драгоценные металлы, драгоценные камни и драгоценные изделия задают особый тон мировосприятия лирического героя – он видит мир через сияющую палитру красок, «расцветностей», которые заключаются поэтом в форму круга (солнца, обручального перстня, жемчужного ожерелья) и осознаются лирическим героем как драгоценность, клад, народное достояние, будь это дары природы и земли, или «вспевы» былин, или воспоминания о любви. И эти образы напрямую соотносятся с заглавием всего цикла.

Используемые Бальмонтом образы растительного мира расширяют и углубляют взгляд на мир через разнообразие звуков, запахов, вкусов, позволяющих человеку познать быстротечность жизни, борьбу жизни и смерти в природе и человеческой душе. Поэт с помощью этих образов проводит параллель между законами бытия в природе и в человеческой жизни, и лирический герой приходит к выводу, что абсолютной смерти нет нигде.

При этом жизнь, как драгоценный клад, поражающий разнообразием своих проявлений, подчинена законам, данным человеку свыше. Они заключены в ритмах народного труда, народного быта, народных праздников. Через эти приметы народной жизни лирический герой пытается приблизиться к большому миру, чтобы разобраться в себе и окружающей действительности.

Можно сказать, что фольклорные и мифологические образы помогли Бальмонту отразить глубину представлений человека о жизни и смерти, воспроизвести мир как соединение вещественного и невещественного, бытового и бытийного. С этими образами гармонично соседствуют отсылки и аллюзии к библейским образам и сюжетам.

«Золотой обруч» – это эстетическое отражение всего прекрасного и изобильного, из чего состоит и чем наполнено мироздание, это стремление к высшему синтезу и к мировой гармонии, которую постигает и лирический герой, и автор, а следом за ними и читатель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. 118 с.
2. Афанасьев А.Н. Дерево жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1983. 464 с.
3. Бальмонт К.Д. Избранное. М.: Художественная литература, 1980. 724 с.
4. Бальмонт К.Д. Слово о полку Игореве. Л.: Советский писатель. Ленингр. отделение, 1967. С. 166–176.
5. Буслаев Ф.И. Народный эпос и мифология. М.: Высшая школа, 2003. 400 с.
6. Ванюков А.И. «Сонеты Солнца, Меда и Луны» К.Д. Бальмонта: поэтика заглавия и структура книги // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 2. С. 175–183.
7. Ведерникова Н.М. Мельницы и мельник в русской мифологии // Научный диалог. 2014. № 12 (36). С. 6–22.
8. Гаспаров М.Л. Сонет // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
9. Грачева И.В. Жемчуг в русской литературе // Русская речь. 2002. № 3. С. 14–20.
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. СПб., М.: 1882. Репр. 1990. 684 с.
11. Жидиханова К.А. Сонеты К.Д. Бальмонта // Вестник Брянского государственного университета. 2017. № 1 (31). С. 175–180.
12. Канарская Л.Г. Символика мака в женской лирике XX–XXI веков // Наука и образование. 2023. № 1. URL: <https://opusmgau.ru/index.php/see/article/view/5498/5529> [дата обращения: 11.06.2024].
13. Красс Н.А. Концепт «дерево» в славянской мифологии и поэзии А.С. Пушкина // Вестник РУДН. Серия «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». 2004. № 1 (2). С. 50–55.
14. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Норинт, 1998. 1534 с.
15. Ляпина Л.Е. Рефлексия версификации в поэзии К.Д. Бальмонта // Русские поэты XX века: материалы и исследования. Константин Бальмонт (1867–1942) / под ред. Г.В. Петровой. М.: Азбуковник, 2018. С. 256–267.
16. Майков А.Н. Природы мир и мир людей. Избранное. М.: 2021. 480 с.
17. Мифологическая энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/%D0%9C%D0%90%D0%9A [дата обращения: 10.05.2024].
18. Молчанова Н.А. Поэзия К.Д. Бальмонта: проблемы творческой эволюции: дис. ... д. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2002. 365 с.
19. Ненарокова М.Р. Язык цветов: мак в русской поэзии первой половины XIX века // Вестник Костромского государственного университета. 2013. № 6. С. 93–97.
20. *Останкович А.В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII–первой половины XX века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01, 10.01.08. Москва, 2009. 33 с.*
21. Темиршина О.Р. «Ритмы кристалла»: символика камня в теоретических работах Андрея Белого // Диалог с камнем: от природы к культуре / сост. М.В. Завьялова, Т.В. Цивьян. М.: Институт мировой культуры МГУ, 2016. С. 144–153.
22. Толстой Н.И. Очерки славянского язычества: Традиционная духовная культура славян. Современные исследования. М.: Индрик, 2003. 624 с.
23. Топорова Т.В. «Песнь о Гротти»: новый вариант интерпретации // Скандинавская филология. 2020. № 1. С. 101–114.
24. Трессидер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.

25. Федотов О.И. «Солнце мертвых» Ивана Шмелева в сонетах К. Бальмонта, И. Северянина и Ю. Линника // АСТА ERUDITORUM. 2023. Вып. 44. С. 13–17.

26. Федотов О.И. Сонет. М.: РГГУ, 2011. 601 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fedotov O.I. "Solntse myortvykh" Ivana Shmeleva v sonetakh K. Bal'monta, I. Severyanina i Yu. Linnika ["The Sun of the Dead" by Ivan Shmelev in sonnets by K. Balmont, I. Severyanin and Yu. Linnik]. *АСТА ERUDITORUM*, 2023, iss. 44, pp. 13–17. (In Russian).

2. Gracheva I.V. Zhemchug v russkoy literature [Pearls in Russian Literature]. *Russkaya Rech'*, 2002, no. 3, pp. 14–20. (In Russian).

3. Kanarskaya L.G. Simvolika maka v zhenskoy lirike XX–XXI vekov [The Symbolism of the Poppy in Women's Lyrics of the XX–XXI Centuries]. *Nauka i obrazovaniye*, 2023, no. 1. URL: <https://opusmgau.ru/index.php/see/article/view/5498/5529> [accessed: 11.06.2024]. (In Russian).

4. Krass N.A. Kontsept "derevo" v slavyanskoy mifologii i poezii A.S. Pushkina [The Concept of "Tree" in Slavic Mythology and Poetry of A.S. Pushkin]. *Vestnik RUDN. Seriya "Russkiy i inostrannyye yazyki i metodi ikh prepodavaniya"*, 2004, no. 1 (2), pp. 50–55. (In Russian).

5. Nenarokova M.R. Yazyk tsvetov: mak v russkoy poezii pervoy poloviny XIX veka [The Language of Flowers: Poppy in Russian Poetry of the First Half of the XIX Century]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 6, pp. 93–97. (In Russian).

6. Toporova T.V. "Pesn' o Grotti": novyy variant interpretatsii ["The Song of Grotti": a New Interpretation]. *Skandinavskaya philologiya*, 2020, no. 1, pp. 101–114. (In Russian).

7. Vanyukov A.I. "Sonety Solntsa, Meda i Luny" K.D. Bal'monta: poetika zaglaviya i struktura knigi ["Sonnets of the Sun, Honey and the Moon" by K.D. Balmont: Poetics of the Title and the Structure of the Book]. *Izvestiya Saratovskogo Universiteta. Novaya Seriya. Seriya: Philologiya, Zhurnalistika*, 2018, no. 2, pp. 175–183. (In Russian).

8. Vedernikova N.M. Mel'nitsy i mel'nik v russkoy mifologii [Mills and the Miller in Russian Mythology]. *Nauchnyy Dialog*, 2014, no. 12 (36), pp. 6–22. (In Russian).

9. Zhidikhanova K.A. Sonety K.D. Bal'monta [Sonnets by K.D. Balmont]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 1 (31), pp. 175–180. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Lyapina L.E. Refleksiya versifikatsii v poezii K.D. Bal'monta [Reflection of Versification in the Poetry of K.D. Balmont]. G.V. Petrova (Ed.). *Russkiye poety XX veka: materialy i issledovaniya. Konstantin Bal'mont (1867–1942)* [Russian Poets of the Twentieth Century: Materials and Research. Konstantin Balmont (1867–1942)]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2018, pp. 256–267. (In Russian).

11. Temirshina O.R. "Ritmy kristalla": simvolika kamnya v teoreticheskikh rabotakh Andrey Belogo ["Rhythms of Crystal": the Symbolism of Stone in the Theoretical Works of Andrey Belyy]. M.V. Zavyalova, T.V. Tsivyan (comp.). *Dialog s kamnem: ot prirody k kul'ture* [Dialogue with Stone: from Nature to Culture]. Moscow, Institut mirovoy kul'tury MGU, 2016, pp. 144–153. (In Russian).

(Monographs)

12. Afanasyev A. N. *Drevo zhizni: Izbrannyye stat'ii* [The Tree of life: Selected Articles]. Moscow, Sovremennik Publ., 1983. 464 p. (In Russian).
13. Agapkina T.A. *Derev'ya v slavyanskoy narodnoy traditsii: Ocherki* [Trees in the Slavic Folk Tradition: Essays]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 118 p. (In Russian).
14. Buslaev F.I. *Narodnyy epos i mifologiya* [Folk epic and Mythology]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2003. 400 p. (In Russian).
15. Fedotov O.I. *Sonet* [Sonnet]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 601 p. (In Russian).
16. Tolstoy N.I. *Ocherki slavyanskogo yazychestva: Traditsionnaya dukhovnaya kul'tura slavyan. Sovremennyye issledovaniya* [Essays on Slavic Paganism: the Traditional Spiritual Culture of the Slavs. Modern Research]. Moscow, Indrik Publ., 2003. 624 p. (In Russian).
17. Tressider D. *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 1999. 448 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

18. Molchanova N.A. *Poeziya K.D. Bal'monta: problemy tvorcheskoy evolyutsii* [K.D. Balmont's Poetry: Problems of Creative Evolution]. Dr. Habil. Thesis. Ivanovo, 2002. 365 p. (In Russian).
19. Ostankovich A.V. *Garmonicheskaya struktura russkogo klassicheskogo soneta XVIII–pervoy poloviny XX veka* [The Harmonic Structure of the Russian Classical Sonnet of the XVIII–First Half of the XX Century]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2009. 33 p. (In Russian).

Вартазарова Жаклин Артуровна,

Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры русской классической литературы.

Научные интересы: русская классическая литература, фольклористика, творчество К.Д. Бальмонта.

E-mail: vartoliver@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5254-7719

Zhaklin A. Vartazarova,

Moscow State Pedagogical University.

Postgraduate student at the Department of Russian Classical Literature.

Research interests: Russian classical literature, Folklore studies, the oeuvre of Balmont.

E-mail: vartoliver@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5254-7719

Т.М. Двнятина (Санкт-Петербург – Москва)

ВОПРОСЫ ДАТИРОВОК СТИХОТВОРЕНИЙ И.А. БУНИНА В НАУЧНОМ СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ¹

Аннотация

Статья посвящена обзору проблем, возникающих при адаптации датировок стихотворений И.А. Бунина, выведенных для научного издания его лирики в серии «Новая Библиотека поэта» (2014), для стандартов Полного собрания сочинений, работа над которым была начата в ИМЛИ в 2017 г. Прежде всего утверждается постулат о необходимости придерживаться *системы правил* для датировок стихотворений, учитывающей индивидуальные особенности работы Бунина со своими текстами, и подтверждаются те положения, которые прямо переходят из научного аппарата издания лирики в Полное собрание сочинений, в том числе отдельно обосновывается редакторский статус даты под текстом в основном разделе. Затем намечаются те направления, по которым датировки стихотворений Бунина будут уточнены и дополнены в полном издании его творческого наследия. Это детализация хронологии (по датам выхода периодических изданий, где печатались стихотворения Бунина, и материалам эпистолярия), фиксация тех инструментов (карандаши, чернила, ручки), которыми вносилась правка в рабочие экземпляры бунинских изданий (менявшиеся во времени, они позволяют датировать работу над текстами), корректировка датировок отдельных стихотворений, относительно которых после выхода в свет «Новой Библиотеки поэта» появились новые данные. Отдельно обсуждаются вопросы подачи и формата авторских и редакторских дат в структуре Полного собрания сочинений. В этом отношении должна быть проведена унификация авторских дат, подтверждены датировки стихотворений, написанных в заграничных путешествиях (Бунин мог использовать григорианский календарь), перепроверены датировки стихотворений, написанных после введения в России нового стиля летоисчисления.

Ключевые слова

И.А. Бунин; Полное собрание сочинений; текстология; датировки;

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00347 «Раннее творчество И.А. Бунина: поэзия, проза, критика, публицистика, переводы (1883–1902 гг.)»).

научные издания; поэзия; русская литература XIX–XX вв.

T.M. Dvinyatina (St. Petersburg – Moscow)

THE DATING OF IVAN BUNIN'S POEMS IN THE CRITICAL EDITION OF HIS WORKS¹

Abstract

This article considers issues that arise when adapting the dating of Ivan Bunin's poems established for the scholarly edition of his lyric poetry in the "Novaya Biblioteka poeta" series (2014) to the standards of the "Complete Collected Works", which was initiated in the Russian Academy of Sciences Institute of World Literature in 2017. The primary assumption made is that it is essential to adhere to a *system of rules* for dating the poems, which takes into consideration the individual features of Bunin's work on his texts, and those principles are confirmed, which transfer directly from the scholarly apparatus of the edition of Bunin's poetry into the "Complete Collected Works", including a separate justification for the editorial status of the date below each text in the main section. There follows an indication of the directions to be taken for dating Bunin's poems more precisely and fully in the complete edition of his creative works. This includes refining their chronology (drawing on the dates of the periodicals, in which Bunin's poems were published, and on information from his correspondence), identifying precisely the tools (pencils, ink, pens) used to correct working copies of Bunin editions (as they changed over time, they make it possible to date his work on texts), correcting the dating of individual poems in the light of new information that appeared after the publication of the "Novaya Biblioteka poeta" edition. The way authorial and editorial dates are presented and formatted within the "Complete Collected Works" is then considered separately. The author's dates should be unified, the dates of poems written during foreign travels should be checked (Bunin could have used the Gregorian calendar), and the dates of poems written after the introduction of the new calendar style in Russia should be rechecked.

Key words

Ivan Bunin; Complete Collected Works; textual criticism; dating; scholarly editions; poetry; Russian 19th and 20th century literature.

Со времени выхода в свет первого научного издания лирики И.А. Бунина в серии «Новая Библиотека поэта» [Бунин 2014] прошло десять лет. Это было время интенсивной работы над будущим Полным собранием сочинений и писем И.А. Бунина (далее ПССиП), которая была начата в ИМЛИ в 2017 г. В ходе его подготовки уточняются решения, которые считались абсолютно оправданными и принятыми для научного издания поэзии.

Одним из фундаментальных вопросов научного издания, наряду с выбором основного текста, является система датировок. Речь идет не просто о правилах, но о *системе правил* датировок, то есть необходимо-

¹The research was conducted at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support from the Russian Science Foundation (project No. 22-18-00347 "The Early Works of I.A. Bunin: Poetry, Prose, Criticism, Journalism, Translations (1883–1902)").

сти учитывать на пространстве всего научного издания то разнообразие проблем, которые Бунин оставил своим будущим издателям: несогласованность дат в разных источниках текста, в том числе существенные расхождения между временем автографа и датировкой в авторских изданиях, очевидные ошибки в самих авторских изданиях, поздние публикации ранних стихов и т.д. [Двинятина 2012; Двинятина 2017]. Все они были учтены при подготовке первого научного издания лирики.

Но очевидно, что специфика такой авторитетной и фундированной серии, как «Библиотека поэта» все-таки отличается от стандарта академического издания, каким является Полное собрание сочинений и писем. Анализу тех изменений и уточнений, которым подвергается в процессе работы над ним заложенная в [Бунин 2014] система датировок бунинских стихотворений, посвящена настоящая статья.

Прежде всего надо сказать о тех принципиальных положениях, которые сохраняются для ПССиП. Вместе с само собой разумеющимся всесторонним учетом всех данных, присутствующих в авторском наследии, это сам *статус датировки* под текстом стихотворения в основном разделе собрания. Считать авторскую дату неотъемлемой частью текста (паратекста) стихотворения в случае Бунина невозможно: слишком велик разброс его собственных решений и диапазон проблем, ими представленных; списать их на частные погрешности, исчерпывающе выявленные и исправленные редактором, нельзя. Поэтому, как и в [Бунин 2014], под текстом стихотворения будет помещаться объективная дата, выверенная по всем источникам и согласованная с общими принципами собрания. Она может включать в себя авторскую дату (может только из нее и состоять), но в пространстве и конструкции всего собрания становится областью ответственности редактора.

При этом изменяется значение угловых скобок. В [Бунин 2014] они означали, прежде всего, колебание самой авторской датировки. Так, например, для стихотворения «Дедушка в молодости» сохранилось два варианта дат: один (20.07.1916) – под правленным автографом, другой (22.07.1916) – в сборнике «Избранные стихи» [Бунин 1929, 176] и пятом томе собрания сочинений 1934–1936 гг. [Бунин 1934–1936, 5, 208]. Соответственно, в основном разделе под текстом была поставлена дата <20–22.07.1916> [Бунин 2014, 2, 154–155; 441–442]. В ПССиП все подтвержденные или, по крайней мере, неопровергнутые авторские даты предполагается давать в основном разделе без угловых скобок и, соответственно, все редакторские (в случае отсутствия или оспаривания авторских), какие бы убедительные основания им ни находились, в угловых скобках.

Но даже подтвержденная или неопровергнутая авторская дата, принятая под текстом в основном разделе собрания как объективная, редакторская, может дополняться и конкретизироваться в разделе комментария. Здесь, в заключительной части источников текста, в строке «Датируется: ...» должна помещаться максимально полная и точно установленная дата создания стихотворения, а в аналитической части комментария даваться развернутая аргументация этого выбора. Скажем, время создания стихотворения «Осыпаются астры в садах...», датированного Буниным в Полном собрании сочинений (1915) 1888 г. [Бунин 1915, 1, 6], можно уточнить по письму Бунина Ю.А. Бунину от 18 октя-

бря 1888 г., в котором он сообщает о стихах, которые были посланы «из Ельца уже 27-го сентября» и «все-таки попали в октябрьскую книжку» [Бунин 2003, 16] (речь идет о петербургском журнале «Книжки Недели», № 10 которого вышел во второй половине октября 1888 г., а под стихами имеется в виду в частности это стихотворение). Значит, в основном разделе тома останется 1888 г., а в строке комментария «Датируется: ...» будет с соответствующим пояснением дано: до 27 сентября 1888 г. Или, для стихотворения «В полночь выхожу один из дома...», впервые напечатанному в составе цикла «Первые стихи» газетой «Последние новости» 31 октября 1935 г. с авторской датой «ноябрь 1888» [Бунин 1935], в основном разделе тома останется «ноябрь 1888», а в комментарии будет дана расширенная датировка: ноябрь 1888; до середины октября 1935, с пояснением в аналитической части о том, что стихотворение было впервые напечатано Буниным спустя 47 лет после времени его создания, как оно было указано самим автором, и датируется по указанию Бунина в публикациях и времени первой из них (по всей видимости, «Первые стихи» были посланы Буниным в редакцию из Грасса, где он постоянно жил с мая 1930 до апреля 1932 гг.).

Иными словами, редакторская дата в ПССиП предполагает два уровня: один – непосредственно под текстом стихотворения в основном разделе (при наличии авторской даты – перепроверенный или скорректированный вариант, но не дополняемый всем комплексом сведений о времени и обстоятельствах создания текста), второй – в разделе комментария (полный вариант, с соответствующим пояснением в аналитической части).

На приведенных примерах ясно, что даже несомненные авторские датировки – базис уже первого научного издания [Бунин 2014] – в ПССиП будут перепроверяться и утверждаться, исходя из всего спектра данных бунинской биографии и литературного процесса, которые вошли в научный оборот в последние годы и должны рассматриваться в орбите издания, имеющего притязания на полноту и академичность. Перечислим несколько направлений таких уточнений.

Сверка и сличение всех авторских рабочих экземпляров изданий Бунина [Бунин 1915; Бунин 1934–1936] позволила установить порядок использования поэтом разных типов «инструментов правки» (карандаш, перьевая ручка, шариковая ручка, разные чернила в ручках и т.п.). Первые исправления в [Бунин 1915] при подготовке [Бунин 1934–1936] были сделаны красным карандашом и затем черными чернилами. Несколько позже в дело вступил простой карандаш (сделанные им изменения в [Бунин 1934–1936] уже не попали, но в отдельных местах были подтверждены или дополнены синим карандашом). Правка второй половины 1940-х гг. внесена тоже черными, но более густыми и насыщенными чернилами, правка последних лет – синей и красной шариковыми ручками [Двинятина 2019]. В [Бунин 2014] обращение к этим данным играло вспомогательную роль – в ПССиП оно, по всей видимости, должно быть проведено систематически, с указанием для каждого текста, чем и, по возможности, когда именно была сделана правка автора в его рабочем экземпляре каждого тома.

В [Бунин 2014] при датировке стихотворений использовался только год выпуска того или иного авторского издания, в котором впервые

появлялось стихотворение или его новая редакция, – в ПССиП будет принято во внимание точное время выхода издания в свет, причем в некоторых случаях будет иметь место переход на год раньше, чем тот, что указан на титуле издания. Если при публикации второй редакции стихотворения «В костеле» [Бунин 1915, 1, 72–73] Бунин оставил лишь год первой редакции (1889) и в [Бунин 2014] он дополнялся годом выхода сборника «Листопад» (1901), в котором впервые была напечатана вторая редакция [Бунин 1901, 172–175], то в ПССиП будет учтено, что цензурное разрешение на издание сборника было получено 2 декабря 1900 г. (он вышел между 24 и 31 января 1901 г.) и значит, Бунин должен был закончить работу над текстами, по крайней мере, до декабря 1900 г. Соответственно, дата под текстом этого стихотворения в основном разделе собрания будет: 1889; <1900>, а в строке «Датируется...» комментарий: 1889; до декабря 1900, с соответствующим разъяснением в последующей аналитической части. Такая работа по выявлению печатных историй авторских изданий будет проведена в процессе ПССиП полно и систематически.

Далее, в [Бунин 2014] стихотворения, датированные по своим публикациям в тех или иных периодических изданиях или сборниках, приурочивались только к году этих публикаций. Для ПССиП представляется важным провести полную проверку точных дат выхода конкретных номеров еженедельных журналов и газет, и так снабженных точными данными) особенности сотрудничества Бунина с каждым из этих изданий, помноженные на обстоятельства его жизни в данный промежуток времени. Допустим, для стихотворений, напечатанных Буниным в «Южном обозрении» в период его жизни в Одессе, можно предполагать кратчайший (в день-два) срок прохождения текста от сдачи в редакцию до его публикации. Для стихотворений, вышедших в московском «Курьере» – учитывать нахождение Бунина в Москве или вдали от нее в период, непосредственно примыкающий к публикации. Для стихотворений, впервые появившихся в парижском «Возрождении» в мае-июне 1926 г. под сквозным заглавием «Старая тетрадь» [Бунин 1926] (или подборки, напечатанные в «Последних новостях» в 1935 г. под общим названием «Первые стихи» [Бунин 1935]), – проследить хронологию переездов Бунина из Парижа в Грасс в соответствующее время. И тогда (в первом из обозначенных тут случаев) окажется, что, уехав из Парижа 7 или 8 мая 1926 г. (и затем прожив в Грассе до октября того года), Бунин мог оставить в редакции «Возрождения» часть стихов, которые были напечатаны в ней 23 и 27 мая 1926 г., а те стихи, которые были опубликованы под той же «шапкой» в этой газете 6 июня 1926 г., он, вероятно, дослал уже из Грасса чуть позже. Твердой уверенности у издателя в данном случае нет (и он обязан обозначить это в комментарии к тексту), но все-таки для стихотворений, напечатанных в «Возрождении» 23 и 27 мая, логично было бы принять как вторую часть датировки (первая дата самим Буниным и относится к начальным годам его творчества) «не позднее начала мая 1926 г.», а для стихотворений, напечатанных 6 июня, – «не позднее мая 1926 г.». И даже если все стихотворения были заблаговременно оставлены Буниным в редакции перед отъездом из Парижа, и даже если и стихотворения из двух первых публикаций были посланы им уже из Грасса, – учитывая обычный редакцион-

ный процесс подготовки – вычисленные даты вполне взвешены, оставляя тем не менее пространство для следующих уточнений, если и когда они станут известны будущему издателю.

Что же касается сотрудничества Бунина с журналами 1900–1910-х гг., то тут надо вникать в редакционные обычаи и точные даты выхода каждого из изданий. Так, для «Родины» молодой Бунин мог прислать сразу целый ряд стихотворений, которые потом отбирались редакцией и печатались по частям в разных номерах журнала. Между сдачей материала в «Детское чтение» (тоже один из ранних в бунинской биографии печатных органов) и появлением в нем текста, проходил, как правило, один полный месяц. Но это относится к первым годам публикаций Бунина в столичных журналах – по мере же возрастания его известности и связей с конкретными изданиями этот срок мог сокращаться, вплоть до того, что в «Жизнь» (публикации 1900 г.) он отдавал стихи таким образом, что они появлялись в ближайшем номере журнала, и срок между посылкой (гипотетическим сроком окончания работы над текстом) и публикацией составлял меньше месяца. Например, 5 сентября 1900 г. Бунин заносит в редакцию «Жизни» стихотворение «Вирь», и уже в середине сентября выходит № 9 журнала, в котором оно напечатано, см. [Летопись... 2011, 365–367].

Между несколькими месяцами в начальный период бунинской литературной биографии и несколькими неделями в его зрелые годы, однако, большая разница, и ее каждый раз приходится высчитывать отдельно. Например, для текстов, напечатанных в «Журнале для всех», достаточно давать полтора месяца «припуска»: ключ к этому решению содержится в истории стихотворения «Затрепетали звезды в небе...», чей автограф датирован апрелем 1901 г., а публикация вышла в № 5 «Журнала для всех» за этот год. Тот же промежуток оправдан для стихотворений, принятых в «Мир Божий» и «Русскую мысль». Скажем, стихотворение «С кургана» было послано Буниним редактору-издателю «Русской мысли» В.М. Лаврову к 3 июля 1901 г. и в ответном письме этого дня Лавров еще извинялся, что напечатает его не сразу: «<...> стихотворения же для июля опоздали. В августе <...> они появятся», – спешит сообщить он автору [РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 137, л. 2; цит. по: Летопись... 2011, 423]. В другой раз, 7 июля 1902 г., Бунин посылает Лаврову стихотворение «Лесная дорога», и оно тоже успевает войти в августовский номер журнала [см. Бунин 2003, 411–412].

Как уже видно из последних примеров, уточнение датировок часто основано на материалах бунинского эпистолярия. И если в письме от 28 мая 1901 г. к брату Ю.А. Бунину Бунин пишет о стихах, посланных им в «Мир Божий» [Бунин 2003, 376–377], а в № 7, вышедшем 1 июля 1901 г., появляются стихи «В старом городе» и «Закат» («За все Тебя, Господь, благодарю...»), то очевидно, речь идет о них, так что для текстов, публиковавшихся в этом издании, можно иметь в виду промежуток в полтора месяца. И если стихотворения «Нет солнца, но светлы пруды...» и «Кедр» были приурочены в [Бунин 2014, 2, 212–213; 244] к году своей первой публикации (1901), то по письму Бунина к Ю.А. Бунину от 26 или 27 апреля 1901 г. с сообщением о посылке этих стихов в московский «Курьер» дату их создания можно сузить. И если стихотворение «Осенние листья», не входившее в авторские издания Бунина

и датированное в [Бунин 2014, 2, 210–211] по году первой публикации <1888>, упоминается в письме Бунина к Ю.А. Бунину от 18 октября 1888 г. (в нем Бунин пишет, что послал это стихотворение в «Родину» «еще летом прошлого года» [Бунин 2003, 16]; при этом ошибочно называет его «Дубовые листья»), – следовательно, и в ПССиП следует передвинуть дату его создания на год раньше. И т.д.

В списке уточнений, которые будут проведены в ПССиП Бунина относительно датировок его стихотворений, необходимо назвать те погрешности, которых не удалось избежать в [Бунин 2014]. Во-первых, это опечатка в месяце под стихотворением «Эйгер» [Бунин 2014, 2, 230]: вместо «Гринденвальд, сентябрь 1900» следует читать «Гринденвальд, ноябрь 1900» – согласно авторской датировке при первой публикации: «Гринденвальд, XI. 1900» [Бунин 1901]. Во-вторых, корректировка года для стихотворения «Памяти М.А. Салтыкова» с 1889 на 1890 г. [Бунин 2014, 2, 211–212]: оно было написано к годовщине смерти писателя и сразу напечатано в газете «Орловский вестник» 28 апреля 1890 г. – таким образом, войдет в ПССиП с соответствующим уточнения внутри года. Вполне возможно, что этот список не полон и нам еще придется вернуться к исправлению недочетов, сколь досадных, столь и неизбежных в пилотном, по сути, издании бунинской лирики.

Часть датировок, принятых в [Бунин 2014], должны быть уточнены в ПССиП исходя из биографических и прочих обстоятельств, ставших известными в последние годы в ходе фронтального освоения бунинского архива и иных архивных источников, сохранивших следы творческой работы поэта.

Например, стихотворение «Канарейка», датированное в [Бунин 2014, 2, 185] 10.05.1921 (как оно датировано самим автором в [Бунин 1924, 291]), должно быть передатировано согласно недавно найденному С.Н. Морозовым (личное сообщение) автографу этого текста в альбоме поэта-самоучки И.В. Репина, под которым стоит место и дата если не создания, то по крайней мере записи «Москва. 18. XI. 1917» (РГАЛИ. Ф. 1279, оп. 3, ед. хр. 1., л. 6).

Стихотворение «22 декабря 1918 г.», как становится ясно из дневника В.Н. Буниной, было написано раньше означенной в заглавии даты и вызвано приходом в Одессу английских войск. Потому что уже 15 ноября 1918 г. жена Бунина, очевидно имея в виду этот текст, записывает в дневнике: «Ян первый раз в жизни написал стихи на текущее событие. К приходу союзников» (РАЛ (Русский архив в Лидсе). MS 1067/356), и только 22 декабря 1918 г., в день занятия Одессы Добровольческой армией, он печатается в газете «Одесский листок» под названием, повторяющей дату события и дату публикации одновременно.

Нижняя дата стихотворения «Венки», датированного в [Бунин 2014, 2, 269] по известным прежде беловому автографу и машинописи с правкой (оба источника: РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 29) <1952–1953>, должна быть сдвинута на период до 22 октября 1917 г., когда, согласно новому найденному автографу, была создана первая редакция текста [РГАЛИ. Ф. 4, оп. 4, ед. хр. 23, л. 9; см. Летопись... 2011, 890].

Вторая дата стихотворения «Искушение», датированного в [Бунин 2014, 2, 131] 30.01.1916; 1952, может быть уточнена по письму Бунина М. Алданову от 11 февраля 1952 г., с которым текст был послан для

публикации в «Новом журнале» [Переписка И.А. Бунина с М.А. Алдановым 1984, 143–144].

Наконец, считавшееся последним стихотворение Бунина «Ночь», датированное в [Бунин 2014, 2, 196] 1952 г., было начато Буниным в октябре 1938 г.: его начальные строки мелькают в письме к Бунину В.Н. Буниной от 18 октября 1938 г. [Литературное наследство... 2019, 976], и это тоже стало известно из подробного изучения бунинского архива, хранящегося в Русском архиве в Лидсе (РАЛ) [см.: Двинятина 2016].

Отдельно стоит упомянуть о том, что более детальное знание биографии Бунина, порой датировавшего свои стихи (написанные в зарубежных путешествиях или уже после отъезда из России) по григорианскому календарю, позволит определить точное время их написания. Тем заметнее на этом фоне исключения: оказалось, что указанная Буниным для стихотворения «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» дата 25.06.1922 была обозначена автором по старому стилю (юлианскому календарю). Это удалось установить по хронологии бунинского лета 1922 г.: согласно авторской помете в одном из авторских экземпляров [Бунин 1934–1936], стихотворение написано «В день приезда в Шато Нуарэ в Амбуазе (Турэн)» [см. Бунин 2014, 2, 462], согласно дневнику В.Н. Буниной, они приехали в Амбуаз 6 июля 1922 г. [РАЛ. MS 1067/374; запись от 6 июля 1922 г.].

Очевидно, что в ходе работы над ПССиП Бунина будут и дальше корректироваться и уточняться подходы к датировкам конкретных стихотворений, в их определение будут включаться новые и новые факты биографии Бунина, изучение которой сейчас идет столь же интенсивно, сколь и давно ожидавшаяся работа над первым полным собранием сочинений первого русского нобелевского лауреата. Столь же ясно, что максимально точное указание на время создания стихотворений будет влиять на их порядок в поэтических томах ПССиП и, значит, более точно отражать творческий путь и эволюцию Бунина в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. В Альпах (Рассвет) // Курьер. 1901. 11 ноября. № 312. С. 2.
2. Бунин И.А. Избранные стихи, 1900–1925. Париж: Современные записки, 1929. 238 с.
3. Бунин И.А. Листопад: Стихотворения. М.: Скорпион, 1901. 184 с.
4. Бунин И.А. Первые стихи // Последние новости. Париж, 1935. 31 октября. № 5334. С. 3.
5. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 768 с.
6. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: В 6 т. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915.
7. Бунин И.А. Роза Иерихона. Берлин: Слово, 1924. 312 с.
8. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934–1936.
9. Бунин И.А. Старая тетрадь // Возрождение. Париж, 1926. № 355. 23 мая; № 359. 27 мая; № 369. 6 июня.
10. Бунин И.А. Стихи и рассказы. М.: Изд. редакции журнала «Детское чтение»; В. Рихтер, 1900. 100 с.

11. Бунин И.А. Стихотворения: В 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т.М. Двинятиной. СПб.: Изд. Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014.

12. Двинятина Т.М. Авторские экземпляры сборника И.А. Бунина «Избранные стихи» (1929) в контексте источников научного издания // Литературный факт. 2017. № 6. С. 338–359.

13. Двинятина Т.М. Две ночи позднего И. Бунина (еще раз о последних стихах) // Текст и традиция: Альманах. Вып. 4. СПб.: Росток, 2016. С. 114–129.

14. Двинятина Т.М. Общий очерк текстологии поэзии И.А. Бунина // Творческое наследие И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / сост. О.А. Коростелёв, С.Н. Морозов. М.: Литфакт, 2019. С. 557–703.

15. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина: Датировки (Проблемы текстологии. IV) // Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 215–240.

16. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1 (1870–1909) / сост. С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 944 с.

17. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования: В 4 кн. / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 1184 с.

18. Переписка И.А. Бунина с М.А. Алдановым // Новый журнал. Нью-Йорк, 1984. Кн. 156. С. 141–163.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dvinyatina T.M. Avtorskiye ekzemplary sbornika I.A. Bunina “Izbrannyye stikhi” (1929) v kontekste istochnikov nauchnogo izdaniya [Ivan Bunin’s Copies of his Poetry Collection “Selected Poems” (1929) as Sources for a Critical Edition of his Works]. *Literaturnyy fakt*, 2017, no 6, pp. 338–359. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Dvinyatina T.M. Dve nochi pozdnego I. Bunina (eshche raz o poslednikh stikhakh) [Two Nights of the Late Ivan Bunin (Again about the Last Poems)]. *Tekst i traditsiya: Al'manakh. Vyp. 4* [Text and Tradition. Almanac. Issue 4]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, pp. 114–129. (In Russian).

3. Dvinyatina T.M. Obshchiy ocherk tekstologii poezii I.A. Bunina [General Review of Textology of Ivan Bunin’s Poetry]. O.A. Korostelev, S.N. Morozov (Eds.). *Tvorcheskoye naslediyе I.A. Bunina v istoriko-literaturnom kontekste (biografiya, istochnikovedeniye, tekstologiya)* [Creative Heritage of I.A. Bunin in the Historical and Literary Context (Biography, Source Studies, Textual Criticism)]. Moscow, Litfakt Publ., 2019, pp. 557–703. (In Russian).

3. Dvinyatina T.M. Poeziya I.A. Bunina: Datirovki (Problemy tekstologii. IV) [Ivan Bunin’s Poetry: Dating (Problems of Textology. IV)]. *Tekstologicheskii vremennik: Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya* [Textual Vremennik: Russian Literature of the 20th Century: Issues of Textual Criticism and Source Study]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2012, pp. 215–240. (In Russian).

(Monographs)

4. Korostelev O.A., Morozov O.A. (Eds.). *Literaturnoe nasledstvo. Vol. 110: I.A. Bunin. Novyye materialy i issledovaniya, v 4 kn.* [Literary Heritage. Vol. 110. Ivan Bunin. New Materials and Research, in 4 books]. Book 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2019. 1183 p. (In Russian).

5. Morozov S.N. (Comp.). *Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [The Chroni-

cle of Ivan Bunin's Life and Works]. Vol. 2 (1910–1919). Moscow, IMLI RAN Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)

Двинятина Татьяна Михайловна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX–начала XX вв.

Научные интересы: текстология, биография, научные издания, поэзия, русская литература XIX–XX вв., И.А. Бунин.

E-mail: tatiana.dvinyatina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9772-6910

Tatiana M. Dvinyatina,

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

Doctor of Philological Sciences, Leading Research Fellow at the Department of Russian Literature of the late 19th-early 20th centuries

Research interests: textology, biography, textual criticism, poetry, Russian 19th and 20th century literature, Ivan Bunin.

E-mail: tatiana.dvinyatina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9772-6910

И.П. Сапунова (Москва)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕМАТИКА ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ¹

Аннотация

В статье рассматриваются ранее неизвестные дневниковые записи В.Н. Муромцевой-Буниной, хранящиеся в Русском архиве в Лидсе (Великобритания) и охватывающие период жизни Буниных во время Второй мировой войны на юге Франции, в Грассе. Анализируются особенности реализации литературной тематики дневниковых записей В.Н. Муромцевой-Буниной 1939–1945 гг., которые дают представление о ее круге чтения и на сегодняшний день остаются неизученными в рамках ее творческого наследия. Окололитературные записи объединяются в несколько групп: записи о ее читательских впечатлениях (чтение религиозной литературы и произведений зарубежных писателей на немецком, английском и французском языках, в частности, Мэриэл Бьюкенен, Андре Жида, Франсуа Мориака, Джона Локка), записи о собственно писательской деятельности, о переписывании на машинке произведений И.А. Бунина и других авторов, а также о занятиях переводами. Анализ позволяет заключить, что в 1939–1945 гг. Вера Николаевна предстает в роли не только жены и спутницы жизни И.А. Бунина, но и помощницы в его творческой деятельности, участвовавшей в организации литературных встреч и переписывавшей тексты его произведений, а также других эмигрантских авторов. В 1939–1945 гг. Вера Николаевна писала части автобиографического цикла очерков «Беседы с памятью», читала религиозные тексты, литературные произведения в оригинале, записывая отзывы на них. Все это дает возможность говорить о Vere Николаевне Муромцевой-Буниной как о незаурядной личности, внесшей свой вклад в культуру русского Зарубежья.

Ключевые слова

В.Н. Муромцева-Бунина; дневник; биография; круг чтения; русская эмиграция.

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФ (проект № 24–18–00425 «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец Серебряного века и русской эмиграции»).

I.P. Sapunova (Moscow)

**LITERARY TOPICS OF DIARY ENTRIES
BY V.N. MUROMTSEVA-BUNINA¹**

Abstract

The article examines previously unknown diary entries of V.N. Muromtseva-Bunina, stored in the Russian Archives in Leeds (Great Britain) and covering the period of the Bunins' life during the Second World War in the south of France, in Grasse. The features of the implementation of the literary theme of V.N.'s diary entries are analyzed. Muromtseva-Bunina 1939–1945, which give an idea of her reading range and today remain unexplored within the framework of her creative heritage. Near-literary records are combined into several groups: records about her reading impressions (reading religious literature and works of foreign writers in German, English and French, in particular, Mariel Buchanan, André Gide, François Mauriac, John Locke), records about the actual writing activity, about copying on a typewriter the works of I.A. Bunin and other authors, as well as about translation studies. The analysis allows us to conclude that in 1939–1945. Vera Nikolaevna appears in the role of not only the wife and life partner of I.A. Bunin, but also an assistant in his creative activities, participating in organizing literary meetings and rewriting the texts of his works, as well as other emigrant authors. In 1939–1945. Vera Nikolaevna wrote parts of the autobiographical series of essays "Conversations with Memory", read religious texts, literary works in the original, writing down reviews on them. All this makes it possible to talk about Vera Nikolaevna Muromtseva-Bunina as an extraordinary person who made her contribution to the culture of Russian Abroad.

Key words

V.N. Muromtseva-Bunina; diary; biography; reading circle; Russian emigration.

В.Н. Муромцева-Бунина может быть исследована в нескольких ракурсах: с одной стороны, в качестве супруги И.А. Бунина, которая активно принимала участие в его жизни и творчестве, оказывала помощь в его литературной и социальной деятельности, с другой – как самостоятельная яркая личность с богатой внутренней и внешней жизнью, которая раскрывается благодаря анализу дневниковых записей, создававшихся ей на протяжении практически всей жизни.

Как творческая личность она известна созданием мемуаров «Беседы с памятью», биографии «Жизнь Бунина», литературных и научных статей, изданных в эмиграции, среди которых «Юшкевич», «Московские "Среды"», «С.А. Муромцев» и др., а также переводами с французского языка произведений Флобера, Мопассана и Ламартина.

Мы попытаемся раскрыть особенности реализации литературной тематики дневниковых записей Буниной 1939–1945 гг., которые на сегодняшний день остаются неизученными в рамках ее творческого наследия, и рассмотрим ранее неизвестные записи из Русского архива в Лидс-

¹The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project No. 24-18-00425 "V.N. Muromtseva-Bunina – chronicler of the Silver Age and Russian emigration").

се (Великобритания), охватывающие период жизни Буниных во время Второй мировой войны на юге Франции, в Грассе.

Тематически ее окололитературные записи можно объединить в несколько основных групп: читательские впечатления, собственное писательская деятельность, творчество и переписывание на машинке текстов Бунина и других авторов, а также переводы. В первую очередь на себя обращают внимание записи о ее круге чтения, большая часть которых посвящена религиозной литературе:

10 августа 1939 г.

...Читаю Библию, местами захватывающе интересно, местами поэтично, местами глубоко, местами скучно. <...> Благодарю Бога. Много прояснилось, что было для меня неясным... [Бунина 1939].

18 августа. <...> Прочла <...> Апостола и Евангелие [Бунина 1939].

Летом 1939 г. Буниной было 57 лет, и увлечение церковной литературой в это время могло быть связано, с одной стороны, с обращением к религии как к проводнику в духовной жизни, которое началось у нее в середине 1920-х гг., с другой – с поиском духовной опоры и психологической помощи, необходимой ей в период начала Второй мировой войны.

В некоторых записях библейские мотивы перекликаются с событиями реальной жизни, происходившими в Европе, например, 3 декабря 1939 г.:

...Эти дни – Финляндия. Я все думаю о Валааме. Последний наш русский православный монастырь, дающий, а может быть, уже дававший каждому радость на известный срок после того, как там побывал – Леня <Л.Ф. Зуров. – И.С.>, Зайцевы <Б.К. Зайцев и В.А. Зайцева. – И.С.>, Карамзина <М.В. Карамзина. – И.С.> – все говорят об этом. Прошли времена Давида и Голиафа, Боже, помоги! Сохрани, Валаам! Я все не могу примириться с бессмыслицей истории – сизифовой работой – выстояли Польшу после многих лет раздела – разрушили, укрепили независимость Финляндии – разрушают, действительно, похоже на муравьиные кучи, которые порой люди или звери разрушают.

Франция тратит в день миллиард на войну.

Англия столько же. Германия, вероятно, не меньше. Будет общее обнищание. Советы тоже решили «т<о>ропиться». Опять будут «внутренние враги», лимитрофам тоже как. Как все скучно на этой земле [Бунина 1939].

Вера Николаевна проводит сравнение времен царя Давида и Голиафа с современностью, обращается к древнегреческому мифе о Сизифе, сравнивая его труд с «бессмысленностью истории», а также с событиями в Европе в 1939 г., – в первую очередь, с военными кампаниями Совет-

ского союза – советско-финляндской войной 1939–1940 гг. и Польским походом – военной операцией Красной армии в восточных областях Польской Республики с 17 сентября по 5 октября 1939 г., в результате которой земли восточной Польши были присоединены к Украинской и Белорусской ССР и к Литовской Республике. Во-вторых, она упоминает о тратах на войну западноевропейских стран, сравнивая с «сизифовым трудом» последствия действий как Красной армии, так и немецких войск, начавших военные операции в Европе и постепенно приводивших к общему обнищанию.

В начале 1940 г. ее внимание все еще сосредоточено на религии:

7 февраля 1940 г.

...Читаю очень много. <...> Кончила «Историю православной церкви в России». Многострадальная она [Бунина 1940].

Вероятно, речь идет об изданных в эмиграции документах, касающихся истории русской православной церкви, так как подобная информация была запрещена в советской печати, а важнейшие источники были переданы за рубеж, где попадали на страницы русской эмигрантской прессы, а позже становились материалом для выступлений, митингов и других выражений протеста против преследования религии в СССР [Косик 2010, 48].

К теме религии Бунина обращается и в 1940 г. В записи от 13 октября прослеживается мысль о ее недостатке общения на духовные темы с близким окружением:

Духовно иной раз голодаю – одно<го> чтения Библии и других духовных книг мало, а людей, с кем можно было бы поделиться своими мыслями, вокруг нет. Может быть, с Леней, хотя он не любит говорить на эти темы. <...> Не умею дома подолгу молиться. Может быть, тоже от постоянной усталости, а вернее, от отсутствия благодати. Часто смотрю на Серафима Саровского на молитве с восхищением и чувствую себя недостойной этого молитвенного экстаза [Бунина 1940].

Во-вторых, еще один тип записей связан с интересом Буниной в этот период к зарубежной литературе. 18 августа 1940 г. она пишет о чтении произведений на английском и немецком, среди которых «Старый мост» (1927) Д. Локка и «Новая книга сказок», изданная германской писательницей Э. Полько в 1884 г. Вера Николаевна обозначает не только факт прочтения текстов, но и дает оценку произведениям и авторам. Так, Локка она называет беллетристом «второго сорта», критикует сюжет «Красной шапочки». Если речь идет о сказке авторства Ш. Перро, то отсутствие там фантастического начала может быть связано с тем, что его сказки строились на народной традиции, связанной с повествованием о детях, которые спасаются от злых преследователей и всегда платят добром за причиненное им зло.

...Я же весь вечер читала <...> английский роман Локка «Old Bridge». Locke – настоящий беллетрист, образованный, культурный, знает, о чем пишет, но как художник второй сорт.

Начала читать по-немецки «Neues Mdrchenbuch».

Прочла «Красную шапочку». Почему эта сказка так популярна? Я думаю, из-за заглавия. Ибо глупость невероятная. И без всякого волшебства. У всего своя судьба [Булнина 1940].

Оценка писателей прослеживается и в записях 1941 г., например, от 12 февраля:

...Кончила начерно «Киргергарда» Шестова. Теперь делаю выписки, стараюсь понять все до конца. <...> Но Шестов – не христианин, хотя это и не последнее мое слово, нужно прочесть его «Афины и Иерусалим». Где бы достать! [Булнина 1941]

Труд Л.И. Шестова был издан во Франции в 1936 г., и был известен на момент знакомства с ней Веры Николаевны узкому кругу читателей, преимущественно русской эмиграции, живущей во Франции. Л.И. Шестов – русский философ-экзистенциалист, эмигрант, рассуждающий о таких религиозных и экзистенциальных понятиях как соотношение слов Иова и Гегеля, о гении и роке, вере и грехе и др. на материале философии Кьеркегора. Она была хорошо знакома с Шестовым, они встречались и многократно беседовали, были дальними родственниками – Шестов был женат на Анне Елеазаровне Березовской, двоюродной сестре отца Веры Николаевны, фактически ее старшей подруге [И.А. Бунина. Новые материалы... 2014]. Его философия была близка и Бунину [Ропомарев 2020; Пономарев 2022].

Спустя полгода, 28 октября 1941 г., она вновь обращается к личности Шестова, рефлексирова по поводу способности посвящать свою жизнь религии:

...Делаю выписки из «Киргергарда». Очень все близко. Жалею, что Л<ев> Ис<аакович> <Шестов> умер. Теперь я могла бы с ним говорить. Я, наконец, поняла его. <...>

После сорока лет устремление к вере, интерес к Писанию, искание веры и обретение ее. Почувствовала в себе свою шестилетнюю душу. Снимала, как с лука, шелуху лет. Были годы религиозного напряжения. Теперь жить напряженно трудно. <...>

Боюсь, что нет во мне настоящего религиозного одарения. Нет умения уединяться, жить радостно одной, непрестанно думать о Боге, радоваться свободным часам одиночества, чтобы отдавать их Богу... [Булнина 1941].

26 марта 1941 г. Вера Николаевна обращается к Великому Канону, который традиционно читается в начале Великого поста, и к «Жизни святого апостола Павла в письмах» на английском:

Встала в 8 ч. Читала «Деяние». Кончила. Потом перечитала первую главу «The Story of St. Paul's Life and Letters». Как бы хотелось освоить вполне до конца все, что говорит ап<постол> Павел [Бунина 1941].

Чтение Библии продолжает оставаться насущным для нее в 1941 г., рождая в ее сознании аллюзии на современность:

22 июля 1941 г.

От Риги ничего не осталось. В мире еще не было, чтобы целые страны куда-то уходили. Что случилось со стариками, больными, детьми? <...> Времена поспорят с библейскими. <...> Прочла «Крушение великой империи» Мэриэл Бьюкенен в один день [Бунина 1941].

Фразу «Времена поспорят с библейскими» можно соотнести как с переживаниями о разрушении Риги, так и с оценкой книги Мэриэл Бьюкенен, которая была дочерью последнего британского посла в Российской империи и в своей книге описала последние годы перед революцией: прибытие в Петербург осенью 1910 г., знакомство с императорской семьей, представителями высшего света и членами дипломатического корпуса. Так, крушение империи – это и о разрушении современной Вере Николаевна европейского мира, и о падении Российской империи, свидетелем которого она стала в той же степени, что и М. Бьюкенен.

Тема религии прослеживается и в более поздних записях, раскрывающих круг чтения Буниной. 19 сентября 1943 г. размышления о жестокости первых дней становления советской реальности и жизни после смерти появляются в дневнике после прочтения романа советского писателя С. Мстиславского, сюжет которого строится вокруг убийства политического деятеля и бывшего священника Георгия Гапона:

Прочла роман Мстиславского из 1905 г. – Азеф, Гапон, Рутенберг. Интересный тип революционера – товарищ Михаил – офицер из академии. Покушение на Дубасова – гибель Коновницына (1 апреля) – все это всколыхнуло многое. <...> Бог спас – не вошла в партию. <...> Кровь на руках – труднопереносимое состояние. Да и к чему все – к еще большей жестокости, большему хаосу и большей не-свободе личности. Вне религии нет ни покоя, ничего. Чем больше живу, тем яснее чувствую, что здесь мы временно, что жизнь начнется там [Бунина 1943].

В одной из записей 1944 г. она переносит собственное понимание религиозности на анализ личностных качеств и творчества Л. Толстого, размышляя о том, что мешало ему стать святым, что делало его произведения более близкими к пониманию духовности, находя стиль его писем приближенным «к Богу»:

30 августа 1944 г.

Чем больше читаю сказки и рассказы для народа Толстого, тем более им восхищаюсь. Действительно, он, как писал

отец Киприан (Керн), ближе к Богу, чем Достоевский. Он понимал, что самое важное, но чего-то ему не хватало, чтобы стать святым – честолюбие? Или недостаточная любовь к людям, к Богу, м<ожет> б<ыть>, слишком много у него было рассудочности, и он не хотел не понимать, а в религии без этого нельзя, нужно верить и чувствовать [Бунина 1944].

Неоднократно Вера Николаевна упоминает о знакомстве с творчеством Андре Жида и Франсуа Мориака. При этом с Жидом она была знакома лично, он бывал в гостях у Буниных, говорил с ними о русской культуре, был любим и уважаем Верой Николаевной как человек, однако его политические воззрения она не принимала. О Ф. Мориаке же она отзывалась только положительно, подчеркивая глубокое знакомство с его творчеством:

14 января 1942 г.

Говорили о Жиде – тоже головной писатель, и тоже едва ли что от его произведений останется, по мнению Лени и Либермана. Мориака, как и мы ставим, Либерман ставит гораздо выше и любит его;

6 февраля 1942 г.

Читаю все о Жиде. <...> Кончила его Journal. Интересно и грустно. Непонятна его тяга к коммунизму. <...> Но как он не понимает, что коммунизм – тупик. Его разочарование в большевизме, нерадостное в коммунизме, хотя он хочет коммунизм примирить с индивидуализмом. До конца я все же еще его не поняла [Бунина 1942].

Здесь речь идет о поездке А. Жида в СССР в 1930-е гг. и о позже изданной резко отрицательной книге «Возвращение из СССР». При этом, разочарованный в большевизме, А. Жид оставался симпатизантом коммунистических идей, как почти вся французская левая интеллигенция.

В-третьих, в дневнике можно выделить группу записей о собственно писательской деятельности. В 1939 г. она пишет о работе над заметками о В. Ходасевиче, которые планировала сделать частью «Бесед с памятью»:

2 августа 1939 г.

Ян похвалил мои заметки о Ходасевиче.

– Но где напечатать – ведь Милюков не позволит больше, – прибавил он.

– Ну что же, это будет в моей книге «Беседы с памятью» [Бунина 1939].

В записи 1941 г. Бунина пишет о характере будущих «Бесед с памятью», что помимо личных воспоминаний о последних годах, проведенных на курсах, в заметках будут и воспоминания о событиях, значимых для всего русского народа, в частности, о первой русской революции:

21 февраля 1941 г.

Все думаю о продолжении «Бесед с памятью». Хотелось бы написать по-настоящему – время последних классов и курсов, до которых я и дошла. <...> С перелома века до первой революции и начала реакции. В 1907 году я резко изменила свою жизнь. И в какой-то степени перестала жить по-своему. Если бы мне начать писать, чувствую, что мне есть, что сказать [Бунина 1941].

18 мая 1942 г. Вера Николаевна, размышляя о прочтенном автобиографическом труде Э. Ренана, сравнивает его юношеские воспоминания об учебе в духовном училище с воспоминаниями о «бурсе» Н.Г. Помяловского, а также об учебе в российских учебных заведениях вообще, что могло стать источником вдохновения для написания собственных автобиографических заметок о курсах в «Беседах с памятью»:

...Прочла на днях детские и юношеские воспоминания Ренана. Чудо, как хорошо написаны. <...> Интересны духовные училища. Какая разница с «бурсой» Помяловского, а ведь это почти в одно время. Там, где учился Ренан, не было никаких наказаний, полная свобода и настоящее послушание своему духовнику, и какая любовь его к своим учителям! [Бунина 1942].

В августе-сентябре 1943 г. в дневнике также упоминается о написании частей «Бесед с памятью», в частности, очерка «Первый класс»:

30 августа 1943 г.

Пон. Начала писать I класс.... [Бунина 1943].

Сохранились и более поздние записи о «Беседах с памятью»:

31 марта 1944 г.

Стала опять переписывать «Беседы с памятью». Не нахожу несколько страниц. Уж не отравила ли я их в Париж? [Бунина 1944].

«Беседы с памятью» были посвящены детским годам и ранней юности В.Н. Буниной. Цикл очерков включает семь частей, а также дополнительную часть, которая планировалась как начало второй книги воспоминаний, от которой сохранились только 4 небольших наброска. Скорее всего разные части «Бесед с памятью» писались в разное время: частично при жизни Бунина, частично – после. Она рассматривала их в качестве глав будущей автобиографии, однако публиковала их также и по отдельности в эмигрантской периодической печати начиная с 1960 г. [Пономарев, 158–159].

Четвертая группа записей Буниной связана с творчеством супруга и других авторов, а также с ее переводческой деятельностью. В июле 1941 г. упоминается факт перевода с французского на русский «Сентиментального воспитания» (в более поздних переводах – «Воспитание чувств») Г. Флобера:

24 июля 1941 г.

Читаю о Флобере, и вся во власти своих воспоминаний, когда я переводила «Сентиментальное воспитание». Он не меньше Толстого брал из своей жизни.

Что за человек Флобер! <...> И как он близок мне! Недаром Павлик дразнил меня, когда мы прочитывали мой перевод «Фредерик в юбке» [Булнина 1941].

Оценивая творчество Флобера, Вера Николаевна указывает на духовное сходство между ними, рассуждая категориями, связанными с верой, что во многом может объясняться чтением в тот же период духовных книг.

При этом так же, как и Л. Толстого, она оценивает Флобера, размышляя о роли его духовности в создании произведений, насколько он был близок к русской религиозной традиции и как в ее понимании оказался далек от католицизма:

8 августа 1941 г.

Последнее время проводила с Флобером и все время испытывала восхищение и от его писем, и от произведений. И как ему, не христианину, удалось написать святую – «Простое сердце». Вот настоящее органическое смирение! Что он написал Юлиана Милостивого – это неудивительно при его таланте, эрудиции, высоком душевном строе. <...> А «Простое сердце» он создал сам из себя. Поняв главное – что есть святость... Конечно, душа его была христианской, и отталкивалась она лишь от католического формализма. Мне кажется, что православие в чистом виде ему было бы ближе. ... [Булнина 1941].

Помимо переводов Вера Николаевна занималась также и перепечатыванием на машинке произведений близких ей русских авторов: в первую очередь текстов Бунина (в этом ей иногда помогала Г.Н. Кузнецова), а также произведений Л.Ф. Зурова, и изредка – хороших знакомых – например, А.П. Клягина, причем перепечатывание текстов Клягина могло быть «данью вежливости», так как он был богат и помогал Буниным.

Запись от 17 февраля 1944 г. прослеживает, например, факт переписывания Бунина и его реакцию на него:

Вошел Ян. <...> Я отдала ему стихи, кот<орые> только что переписала.

– Зачем это? Переписывать такие ничтожные.

– В этой тетрадке у меня все «ничтожные» [Булнина 1944].

Некоторые тексты она перепечатывала на машинке в нескольких экземплярах. См. запись от 11 января 1944 г.:

...Целую вечность не писала. <...> Перестукивала Клягину «Дядю Петю и его племянников». Стучала и для Яна, и для себя [Булнина 1944].

В конце 1944 – начале 1945 гг. Бунина много времени уделяет работе над перепиской текстов супруга «для посмертного издания», а также его «литературному завещанию»:

12 ноября 1944 г.

Ян диктует мне свое «литературное завещание», тоже невесело!

7 января 1945 г.

Теперь я каждый вечер часа три-четыре переписываю рассказы Яна, как он говорит, для посмертного издания. Надеюсь, что он ошибается... [Бунина 1945].

Из дневника становится известно также, что часто собственно авторская работа затмевалась переписыванием для других:

30 августа 1943 г.

Начала сегодня писать последний класс в гимназии. <...> А завтра нужно начать переписывать для Клягина. Вчера были у него – читал два рассказа – 4 часа. Яну было слушать невмоготу <...> а я ничего. Умею слушать [Бунина 1943].

Здесь Вера Николаевна в завуалированной форме дает оценку чтению рассказов Клягина, давая понять, что уметь слушать – не означает быть заинтересованной.

Дневник прослеживает и отклики первых читателей на произведения супруга. Например, и ее отзывы, и знакомых эмигрантов о рассказах «В одной знакомой улице», «Сто рупий», «Камарг» и «Чистый понедельник» содержатся в записи от 25 мая 1944 г.:

Переписываю «Орден Св. Владимира» Клягина. Переписала сегодня рассказ Яна «В одной знакомой улице». ... – прелесть! Вчера: «Сто рупий» и «Камарг» – это портреты – новый стиль.

«Чистый понедельник» Зайцевым очень понравился [Бунина 1944].

«Чистый понедельник» упоминается и в 1945 г. в контексте выступления Бунина в Ницце:

7 апреля 1945 г.

Встала рано. Взяла Яну билет в Ниццу aller 36 фр<анков>! Во вторник он читает там. <...>

Ян думает прочесть «Чистый понедельник». Я еще советую «Речной трактир» или «Генрих». Но «Трактир» лучше [Бунина 1945].

В этих записях не только помощь и поддержка Веры Николаевны, но и искренняя заинтересованность в успехе новых произведений супруга.

Анализ дневниковых записей В.Н. Буниной позволяет заключить, что в годы эмиграции, в частности в 1939–1945 гг. она предстает в роли не только жены и спутницы жизни И.А. Бунина, но и помощницы, которая перепечатывала его тексты, участвовала в организации литературных встреч, помогая при этом не только Бунину, но и другим эмигрантским авторам, переписывая их тексты. Кроме того, она активно занималась и собственной творческой, писательской и переводческой деятельностью – писала части автобиографического труда «Беседы с памятью», читала религиозные тексты на русском и английском языках, произведения французских, немецких и английских авторов в оригинале, записывая рецензии на них. Все это дает возможность считать Веру Николаевну Бунину яркой и незаурядной личностью, внесшей свой вклад в культуру русского Зарубежья.

ЛИТЕРАТУРА

1. И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 3: «...Когда переписываются близкие люди»: Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Стегун, 1934–1961 / сост. Е.Р. Пономарев и Р. Дэвис. М.: Русский путь, 2014. 714 с.
2. Косик О.В. История сбора и распространения церковных документов (1920–1930-е гг.) (к постановке проблемы) // Вестник ПСТГУ. Серия 2: История. История РПЦ. 2010. № 36. С. 48–66.
3. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1939 г. // РАЛ. MS 1067/410.
4. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1940 г. // РАЛ. MS 1067/410.
5. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1941 г. // РАЛ. MS 1067/413.
6. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1942 г. // РАЛ. MS 1067/413.
7. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1943 г. // РАЛ. MS 1067/415.
8. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1944 г. // РАЛ. MS 1067/414.
9. Муромцева-Бунина В.Н. Дневниковые записи 1945 г. // РАЛ. MS 1067/416.
10. Пономарев Е.Р. «Беседы с памятью» В.Н. Муромцевой-Буниной: неизвестная книга о детстве и юности // Новый филологический вестник. 2022. № 4. С. 58–169.
11. Пономарев Е.Р. Иван Бунин и Лев Шестов: Точки пересечения // Территория словесности. Сборник в честь 70-летия профессора И.Н. Сухих. СПб: Нестор-История, 2022. С. 175–188.
12. Ponomarev E.R. Lev Shestov and Ivan Bunin: Existential Insight into Russian literature // Studies in East European Thought. 2020. No. 72 (3). Pp. 269–278.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kosik O.V. Istorija sbora i rasprostraneniya tserkovnykh dokumentov (1920–1930-e gg.) (k postanovke problemy) [History of the Collection and Distribution of Church Documents (1920–1930s) (to State the Problem)]. *Vestnik PSTGU, Seriya 2: Istorija. Istorija RPTs*, 2010, no. 36, pp. 48–66. (In Russian).

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

3. Ponomarev E.R. Lev Shestov and Ivan Bunin: Existential Insight into Russian literature. *Studies in East European Thought*, 2020, no. 72 (3), pp. 269–278. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Ponomarev E.R. Ivan Bunin i Lev Shestov: Tochki peresecheniya [Ivan Bunin and Lev Shestov: Points of Intersection]. *Territoriya slovesnosti. Sbornik v chest’ 70-letiya professora I.N. Sukhikh* [Discourse Territory. A Collection in Honor of I.N. Sukhikh’s 70th Anniversary]. Saint Petersburg, Nestor-Istoriya Publ, 2022, pp. 175–188. (In Russian).

(Monographs)

5. Ponomarev E.R., Davis R. (Eds.). *I.A. Bunin: Novyye materialy. Vyp. 3: “...Kogda perepisyvayutsya blizkiye lyudi”: Pis’ma I.A. Bunina, V.N. Buninoy, L.F. Zurova k G.N. Kuznetsovoy i M.A. Stepun, 1934–1961*. [I.A. Bunin: New Materials. Vol. 3: “...When Close People Correspond”: Letters from I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov to G.N. Kuznetsova and M.A. Stepun, 1934–1961] Moscow, Russkiy put’ Publ., 2014. 714 p. (In Russian).

Сапунова Ирина Павловна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Аспирант кафедры теории литературы; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Младший научный сотрудник.

Научные интересы: теория литературы, литература русской эмиграции, русская литература XX и XXI вв., мифопоэтика.

E-mail: irina_sapunova@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-4759-8578

Irina P. Sapunova,

Lomonosov Moscow State University. Postgraduate student of the Department of Literary Theory; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Junior Researcher.

Research interests: theory of literature, literature of Russian emigration, Russian literature of the 20th and 21st centuries, mythopoetics.

E-mail: irina_sapunova@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-4759-8578

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)

**ЛЕТОПИСЬ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: ТРАНСФОРМАЦИИ
ДНЕВНИКОВОГО ЖАНРА
В ЭМИГРАНТСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ)¹**

Аннотация

Статья предлагает новый подход к жанру дневника в литературе русской эмиграции. Дневники, которые многие эмигранты начали создавать в годы Гражданской войны и писали на протяжении всей жизни, рассматриваются как летописание нового времени, рядом характеристик сближающееся с древнерусским летописанием. Проведена параллель с особым биографическим жанром, занявшим в литературе русской эмиграции исключительное место, – житийной биографией, позаимствовавшей ряд структурных черт у древнего жития. В качестве иллюстрации предложен дневник В.Н. Муромцевой-Буниной, который писался регулярно с 1918 г. (возможно, дневник был начат раньше, но записи за более ранние годы почти не сохранились) и до смерти в 1961 г. В этом дневнике отразились политические перемены жизни эмиграции, историко-культурные взаимосвязи эмигрантской элиты, частная жизнь семьи Буниных. На фоне масштабных исторических перемен разворачиваются истории жизни их друзей и знакомых, историко-литературные сближения и разрывы. На примере этого дневника автор доказывает свои теоретические положения: важнейшие характеристики этого текста – постоянный политический фон, осмысление настоящего и моделирование будущего, чувство постистории, библейская апокалиптика. Это не обычный дневник, а дневник, созданный с оглядкой на вечность, стремящийся зафиксировать события последних десятилетий русской культуры. Таким образом, эмигрантский дневник представляет собой особый вид дневниковой прозы, не укладывающийся ни в один тип привычной типологии дневников.

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФ (проект № 24–18–00425 «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец Серебряного века и русской эмиграции»).

Ключевые слова

Вера Николаевна Бунина; Муромцева-Бунина; дневник; революция; Гражданская война; летописание; анализ жанра.

E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)

**CHRONICLE OF RUSSIAN EMIGRATION:
TRANSFORMATIONS OF THE DIARY GENRE IN EMIGRANT
CULTURE (ON THE EXAMPLE OF THE LITERARY HERITAGE OF
V.N. MUROMTSEVA-BUNINA)¹**

Abstract

The article offers a new approach to the diary genre in the literature of Russian emigration. The diaries, which many emigrants began writing during the Civil War and wrote throughout their lives, are considered as a chronicle (*letopis'*) of a new time, with a number of characteristics similar to the ancient Russian chronicle. A parallel is drawn with a special biographical genre that occupied an exceptional place in the literature of Russian emigration: hagiographic biography, which borrowed a number of structural features from ancient hagiography. As an illustration, the diary of V.N. Muromtseva-Bunina is offered. She wrote diary regularly from 1918 (perhaps the diary was started earlier, but almost no entries for earlier years have survived) until her death in 1961. This diary reflected the political changes in the life of the emigration, the historical and cultural relationships of the emigrant elite, and the private life of the Bunin family. Against the backdrop of large-scale historical changes, the life stories of their friends and acquaintances, historical and literary connections and ruptures unfold. Using this diary as an example, the author proves his theoretical positions: the most important characteristics of this text are a constant political background, comprehension of the present and modeling of the future, a sense of post-history, biblical apocalypticism. This is not an ordinary diary, but a diary created with an eye to eternity, seeking to record the events of the last decades of Russian culture. Thus, the emigrant diary is a special type of diary prose that does not fit into any type of the usual typology of diaries.

Key words

Vera Nikolaevna Bunina; Muromtseva-Bunina; diary; revolution; Civil War; chronicle writing; *letopis'*; genre analysis.

Литература русской эмиграции, с середины 1920-х гг. считавшая основной своей задачей в плане феноменальном – сохранение для потомков и мира погибающей (погибшей) русской культуры, а в плане ноуменальном – предстояние пред Господом за общую русскую судьбу, не могла не пережить в той или иной форме возрождение летописного жанра. Обращение к древним культурным кодам и придание собственной жизни (или жизни великих близких – последних из русских «могикан») исключительного значения, которое требует фиксации каждого собственного (их) деяния, самым существенным образом сказалось на литературном процессе эмиграции.

¹Acknowledgments: The reported study was undertaken at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was funded by RSF, project no. 24-18-00425 “Vera N. Muromtseva-Bunina as the Chronicler of the “Silver Age” and Russian Emigration”.

Некоторое время назад автором этой статьи был выделен один из центральных жанров литературы русской эмиграции (просуществовавший с середины 1920-х гг. до эпохи 1950-х гг.) – жанр житийной биографии [Пономарев 2004]. Этот жанр соединил современный (на тот момент) биографический нарратив с культурными кодами и структурными элементами древнего жития. Если Б.М. Эйхенбаум видел «рецидивы» летописного стиля в прозе и дневниковых записях А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого [Эйхенбаум 1958], то в случае русской эмиграции речь идет не о рецидивах, а о сущностной трансформации биографического жанра. В своем последнем (как это выделось эмигрантам), заключительном изводе русская литература возвращалась к истокам, замыкая национальное словесное искусство в кольцо.

Жанр дневниковых записей, в котором (наряду с романом) Эйхенбаум тоже увидел летописные рецидивы, – еще один трансформирующийся в том же направлении жанр литературы русской эмиграции. Традиционная типология дневников различает дневник личный, интимный, с одной стороны, и дневник, фиксирующий внешние, исторические события, с другой; допускаются и смешанные формы [Gusdorf 1990, 250]. Однако русская эмиграция создает дневник иного рода: интимный дневник не столько на фоне исторических событий, сколько на фоне вечности и апокалиптики. И. Паперно отмечает, что, с точки зрения генезиса, дневниковый жанр сближается с хрониками и анналами [Paperno 2004, 562]. Для эмигрантских дневников это не генезис, а живая сущность жанра. Дневники эмигрантов демонстрируют не просто рецидивы древнерусского летописания, а функциональное изменение жанра: это последовательная фиксация последних десятилетий русской истории, протекающей уже вне исторической России. Дневники, которые пишутся десятилетиями как серийное произведение для публикации после смерти автора, становятся основным делом жизни.

Толчком для осмысления дневника как исторического документа и одновременно художественного текста *non-fiction*, по сути – летописного материала (в древнерусской литературе, как известно, летопись была одним из основных литературных жанров) стали потрясения революции и Гражданской войны. Таковы дневники И.А. Бунина, преобразованные в произведение «Окаянные дни» в три этапа: в 1925 г. были трансформированы в очерковую форму дневниковые записи нескольких месяцев 1919 г., прожитых Буниным в красной Одессе, в 1927 г. – московские записи первых месяцев 1918 г., а в 1935 г. оба цикла очерков были вторично «переформатированы» (на сей раз в книгу) в X томе Собрания сочинений. Таков и дневник З.Н. Гиппиус революционных лет, публикация которого была начата автором в 1921 г. (в журнале «Русская мысль» (София), газете «Последние новости» (Ревель) и коллективном сборнике «Царство Антихриста» [см. подр.: Павлова 2022, 167–168] и продолжена в 1929 г. отдельной книгой, изданной в Белграде [Гиппиус 1929]).

Исключительность описываемых событий, ценность свидетельств и подлинность впечатлений – в отсутствие привычных форм фиксации текущей истории (газеты, заполненные пропагандистскими материалами, фиксировали события крайне выборочно и снабжали их неперменным пропагандистским комментарием) – заставили воспринимать дневниковую прозу комплексно, в единстве исторических и художественных

смыслов: не только как точную фиксацию случившегося для сведения будущих поколений (в том числе и как протокол преступлений для возможного в будущем обвинительного процесса), но и как особое моральное отношение к описываемым событиям, всеобъемлющую скорбь о «погибели Русской земли». Дневники революционных лет, таким образом, в силу комплексности своих исторических смыслов приблизились к древним формам летописного повествования.

В дальнейшем в эмиграции дневниковый жанр развивался на основе этого литературного опыта. Русское рассеяние (судьбы многочисленных русских эмигрантов) представляли собой столь же исключительное и скорбное явление, как и Гражданская война. Привычные формы фиксации исторических событий сошли на нет (в некоторых европейских городах издавались русские газеты, но во многих местах проживания русских эмигрантов на это не было средств); в этих условиях дневник оставался единственной доступной формой фиксации повседневной жизни. Но и там, где существовали обширные русские диаспоры, имевшие русскоязычные газеты (Рига, Прага, Белград, Берлин, Париж, Харбин), представление об их политической ангажированности сохранялось (крупные газеты, как правило, были партийными: кадетскими, монархическими, эсеровскими). Кроме того, интерес к повседневной жизни (частным встречам, разговорам о политике и культуре, отдельным мнениям знаменитостей – одним словом, всему тому, о чем не пишут в газетах) у многих членов диаспоры перевешивал интерес к газетной политике и культуре. По всем этим причинам жанр дневника-летописи продолжил свое существование и активно развивался после Гражданской войны.

В качестве ярчайшей иллюстрации этого процесса следует рассмотреть творчество Веры Николаевны Муромцевой-Буниной. Став женой И.А. Бунина (фактически в 1907 г., официально зарегистрировать брак и обвенчаться им удалось только в 1922 г. в Париже), она задумалась о том, как жить рядом с мужем, не мешая ему в его работе, – и выбрала стезю переводчика: можно работать в одной и той же комнате, каждый занимается своим делом. Судя по позднейшим воспоминаниям Муромцевой-Буниной «Беседы с памятью», это была инициатива Бунина:

Когда стали вставать из-за стола, Иван Алексеевич тихо сказал мне:

– Я придумал, нужно заняться переводами, тогда будет приятно вместе и жить и путешествовать, – у каждого свое дело, и нам не будет скучно, не будем мешать друг другу... [Муромцева-Бунина 1989, 286].

До 1917 г. ею были переведены и изданы на русском языке несколько книг известных французских писателей. Однако после революции и во время Гражданской войны Вера Николаевна переменяла форму литературной работы. Литературным делом жизни стал для нее дневник, который она вела вплоть до 1961 г., фиксируя как собственные мысли и переживания, так и все, что касалось биографии мужа, а также исторические события, происходившие вокруг нее.

Тот толчок, который стимулировал формирование дневниковой прозы у писателей первого ряда, безусловно повлиял и на В.Н. Бунину. Мы достоверно не знаем, насколько регулярно вела Вера Муромцева дневник в годы девичества (до нас дошли лишь отдельные дневниковые записи за октябрь 1905 г., посвященные революционным событиям в Москве), а также в первое десятилетие жизни с Буниным. Впрочем, по нескольким сохранившимся записям за конец 1913 г. (по юлианскому календарю – начало 1914 г.) с подробным описанием заграничного путешествия, можно судить, что летопись жизни Бунина была уже ею начата. Разумеется, заграничное путешествие – это особое событие биографии; возможно, подробность записей вызвана именно этим соображением. Единственная сохранившаяся запись из привычного быта – от 4 февраля 1915 г., о приезде в деревню – значительно менее подробна и дана «в общем» (приезд к знакомым Оболенским, перемены в детях, которых давно не видела).

Но совсем не случайным кажется тот факт, что последовательные и обстоятельные дневниковые записи В.Н. Буниной сохранились с 25 мая / 7 июня 1918 г., с отъезда из Москвы. Собственно, 1918 г. и послужил тем толчком, который сформировал у нее новый тип дневниковой прозы – летописный. Все сохранившиеся дневники В.Н. Буниной хранятся в Русском архиве в Лидсе (Великобритания; далее РАЛ). Но лишь записи революционных лет представлены в нескольких вариантах: помимо первоначального рукописного, есть несколько машинописных, в которых раскрыты отдельные имена (домашние прозвища заменены реальными именами), сокращения даны полностью и пр. По-видимому, планировалась публикация записей за эти годы, о начале работы над такой публикацией сказано в самом дневнике (запись от 15 / 28 апреля 1920 г.: «Немного отдохнула, пора приниматься за дело: надо собрать все, что записано о большевиках, привести в порядок то, что видела и пережила с момента оставления Одессы. Думаю это сделать в форме писем, что гораздо свободнее, и можно собрать интересный материал» [Бунина 1920]).

Попытка представить записи этих лет как женский взгляд на «окаянные дни» уже предпринималась [Коростелев 2018]. Заметим, правда, что бунинские «Окаянные дни» были задуманы и появились позднее. Позволим себе предположить, почему публикация дневника не состоялась. Вероятнее всего, замысел был расширен: В.Н. Бунина чуть позднее задумала книгу выписок из писем родственников, друзей и знакомых, оставшихся в Советской России, которую формировала более пяти лет под заглавием «Скорбная книга, составленная из документов людей, живших под игом большевиков от 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923 гг.». Она и поглотила мысль об издании дневника революционных лет. Идея «Скорбной книги» имела иной масштаб: она, сохраняя индивидуальности авторов, расширяла индивидуальный уровень восприятия исторических событий до уровня «общественного».

Эпистолярный жанр, в некотором аспекте, близок дневнику: дневник в определенном плане можно осмыслить и как письмо самому себе и как письмо потомкам. Отметим также и индивидуальное свойство дневника Буниной: нередко она переписывала в дневник важные, с ее точки зрения, письма. Таким образом, публикация выдержек из интересных писем, адресованных ей, – это, в некотором роде, и публикация дневника. Отношение

В.Н. Буниной к собственным письмам тоже особое: нередко в процессе написания их она сознает, что пишет сейчас историю эмиграции [Пономарев 2014].

«Скорбная книга» – заполненная фрагментарно, с большим количеством чистых страниц – хранится в РАЛ (MS 1067/8503). По-видимому, с расширением замысла Вера Николаевна не справилась, да и, живя интересами мужа, она была существенно ограничена во времени. Эта публикация могла бы стать ее литературным дебютом (ранее она публиковала только переводы), но не стала. Литературный дебют случился позднее – в 1927 г., небольшим очерком-некрологом в газете «Возрождение» [Бунина 1927].

Тем не менее, вся эта история указывает на особое восприятие дневникового жанра у только что приехавших во Францию эмигрантов. И дневник и «Скорбная книга» осмысляются автором как записи летописного характера, в том числе претендующие на роль обвинительного документа, если когда-нибудь состоится процесс над большевиками. К слову, записи древней летописи, повествующие о преступлениях власть предержащих, тоже имеют функцию обвинительного документа – но не для «суда мирского», а для суда потомков и «Божьего суда». Этот древний смысл актуализируют и эмигрантские дневники.

Дневник-летопись первой половины XX в. многослоен и глубок: в каждой записи вперемиш, несистематизировано идут друг за другом события личной жизни, быт, политика, искусство и творчество, опять быт. Автор записывает все подряд, поскольку не может знать, что из наблюдаемых фактов станет наиболее важным для потомства. Эта микшированность событий создает, ощущение живой жизни и одновременно философское ее переживание: существенное и несущественное протекает мимо; любая мелочь оказывается достойной фиксации.

Летописность значений формируется, во-первых, постоянным политическим фоном, который сопровождает все события и разговоры: германская оккупация Белоруссии – немецкие мундиры и немецкие порядки (после переезда границы в Орше; запись от 8 июня 1918 г.), убийство Мирбаха (запись от 9 июля 1918 г.), расстрел императорской семьи (запись от 21 июля 1918 г.), большевистские репрессии в Ельце (запись от 17 августа 1918 г.), красный террор в Москве (запись от 11 сентября 1918 г.). Разговоры о культуре и искусстве (разница между эпохой Гете и эпохой Верлена, запись от 25 июля 1918 г.; может ли художник сказать, что служит правде и справедливости – по поводу речи В.Г. Короленко, запись от 9 августа 1918 г.), которые ведутся на этом фоне, обретают от этого политическое звучание и дополнительные подтекстовые смыслы. Бытовые дела, накладывающиеся на политические события, переходят в надбытовое измерение. Иногда в прямом смысле слова – быт становится политически значимым. Например, в записи от 27 июля 1918 г.:

Иметь прислугу теперь это мука, как она распустилась, как Смердяков, поняла, что все позволено. У Мани, нашей кухарки, в кухне живет, скрывается ее любовник, большевик, матрос, и мы ничего не можем сделать. Если же принять серьезные меры, то может кончиться вся эта история и серьезными последствиями [Бунина 1918].

Во-вторых, летописность формируется за счет тематических бесед (так, разговор о мужиках и мужицкой литературе становится в под-

текстуальном плане разговором о природе революции; та же запись от 27 июля 1918 г.) и идеологических прозрений (обличения интеллигенции за болтовню и полнейшее непонимание происходящего; запись от 8 июля 1918 г.; чтение прозорливых произведений Герцена, запись от 19 июля 1918 г.). Эти умозрительные рассуждения осмысляются как историческое действие, объяснение происходящего и модель будущего.

В-третьих, древнерусским летописным кодам соответствует апокалиптическое ощущение постистории, когда становится возможным то, что раньше было невозможным. Люди из прошлого как бы сняли маски и перестали играть роли – например, в записи от 21 августа 1918 г.:

Вчера у нас был генерал Шебеко, московский градоначальник, привез от Ивановых лекарство и письмо.

Странно было сидеть и разговаривать с ним. Какой переворот совершился в нашей психике, когда нам всем кажется так естественно, что Шебеко принес нам письмо и запросто сидит с нами за обедом, и мы приятно беседуем! [Бунина 1918].

Чувство постистории вызывает и острое ощущение, что все прежнее никогда не вернется – как в записи от 7 сентября 1918 г.: «Но интересных разговоров не бывает, как иногда бывало на Капри... Боже, как это теперь далеко. Навсегда кануло в вечность...» [Бунина 1918]. Несколько зим, проведенных на Капри в начале этого десятилетия (пять-семь лет назад), автор дневника воспринимает как давнее прошлое, прошлую жизнь.

В дальнейшем, когда Гражданская война придет в Одессу, дневник В.Н. Буниной приобретет эпические ноты. К примеру, дневник за первые месяцы 1920 г. (это были последние месяцы, проведенные Буниными на территории прежней Российской империи) пестрит историческими комментариями. Например, характеристики генералов Добровольческой армии, данные журналистом Калининским (запись от 19 января 1920 г.), разговоры о том, как лучше «эвакуироваться» из Одессы, сведения о беженцах из Новороссийска, приплывших морем в Одессу и ищущих возможности попасть в Европу (запись от 26 января 1920 г.):

В Новороссийск столько навалилось беженцев, что и представить невозможно. Это уже библейские картины. Проявление подлинной Руси, а то все были одни лишь разговоры, расшаркивание. <...> А добровольцы бежали целыми полками, приходили поезда, переполненные и большими, и труппами, и людьми с отмороженными конечностями. Времена поистине страшные. <...> На “Херсоне” [название парохода, на котором новороссийские беженцы прибыли в Одессу. – Е.П.], на котором было 6 000 чел<овек>, были картины положительно из дантовского ада: по ночам в кают-компаниях люди, позабывши о всяком стыде, мужчины, женщины, раздевались догола и искали на себе насекомых <...> [Бунина 1920].

Характерно, что факты текущей истории (характеристики белых генералов, на глазах у автора проигрывающих войну) сменяются «библей-

скими картинами» всеобщего одичания и всеобщей гибели. Соединение истории и вечности постоянно ощущается в древней летописи. Точно те же культурные коды актуализирует дневник.

Оказавшись в эмиграции, В.Н. Бунина продолжает свое летописание. На первый взгляд, в дневниках 1921–1923 гг. становится меньше истории и значительно больше быта. С возвращением в нормальную жизнь быт перестает быть политически значимым (хотя в первые годы эмиграции Вера Николаевна иногда записывает разговоры политической проблематики, в некоторых решаются вопросы, которые тогда казались прямым политическим действием. См., напр., запись от 30 декабря 1920 г. / 12 января 1921 г.: «Говорили о будущем России, о том, что фактически ее поделят под видом крайних государств, где будет протекторат то англичан, то французов» [Бунина 1921]). Но одновременно с тем быт русской диаспоры в Париже обретает историко-культурное значение. Каждый поступок и каждая фраза, сказанная в разговорах между крупнейшими писателями, философами, культурными деятелями России (и Европы, в тех редких случаях, когда в разговорах участвуют представители французской культурной элиты: например, А. Жид) осмысляются как исторический документ. В.Н. Бунина тщательно записывает все разговоры мужа, при которых присутствует. Чаще всего по горячим следам.

Показательно, что и в литературе (литературной журналистике) эмиграция пытается найти жанровые формы, ориентированные на дневник. См. запись от 10 / 23 января 1921 г.: «Говорили и о журнале, о дневнике писателей, где каждый писал все, что вздумается, свобода полная, хоть только выругайся» [Бунина 1921]. Разговор ведут Бунин, З.Н. Гиппиус и В.А. Злобин. Пользуясь литературным термином Ф.М. Достоевского, они пытаются моделировать актуальный, интересный широкой публике жанр. Дневник в этом контексте осмысляется как жанровый образец, объединяющий «живую жизнь» и литературу, беллетристику и журналистику, газету и книгу.

В эмигрантском дневнике – так же, как и в дневнике революционных лет – сильное подтекстуальное влияние оказывает чувство постистории. Например, запись от 27 декабря / 9 января 1921 г.: «Ландау рассказывал, что у Толстых Ольденбургский сказал: “Вот если бы был бы здесь Коля, то и он с удовольствием бы посидел в нашей компании. Он очень любил это”. – Кто это? “Да покойный государь. Он вовсе не был тираном, а очень милым человеком...”» [Бунина 1921]. Бунин в 1931 г. использует этот разговор в мемуарном очерке о П.А. Ольденбургском. Там он комментируется иначе и играет иную роль. С точки же зрения постистории, важно само допущение, что покойный государь может приятно провести вечер в кругу эсеров.

Собственно, любая мелочь эмигрантского быта, записанная в дневник, осмыляется в духе летописного зачина романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «Вещи и дела, еще не написанные бывают, тьмою покрываются и грубо беспамятуства предаются, написанные же яко одушевленные...» [Бунин 1952, 7]. Это отношение к событиям эмигрантской жизни усиливается с каждым новым годом, проведенным в эмиграции.

Таким образом, в широком контексте ретро-трансформации традиционных литературных и околотрадиционных жанров, протекавших в

литературе русской эмиграции, дневник В.Н. Буниной (как и некоторые другие «большие» эмигрантские дневники) допустимо рассматривать не только как важнейший исторический документ, но и как литературный факт.

Из дневниковой прозы вырастает собственное литературное творчество В.Н. Буниной: сначала неудачный опыт издания дневника революционных лет как публицистического произведения нового типа, затем, на рубеже 1920–1930-х гг., удачный опыт публикации серии необычных мемуарных очерков [см.: Пономарев 2024]. Очерки эти посвящены людям, которые, во-первых, были близки и дороги ей самой, а во-вторых, в ее понимании, формируют собой пантеон российской культуры. В обоих случаях дневник становится основой для создания летописи в той или иной форме. При этом дневник осмысливается ею именно как летописное произведение – длиною в жизнь, а публикации небольших частей дневника – как некий препринт; актуальные кусочки, которые в будущем, после смерти автора, займут свое место в общем замысле дневника.

Полагаем, что несмотря на сокращения, скетчевость, неотделанность (характерные черты традиционного дневника, осмыслявшегося ранее как околотитулярный, «рабочий» жанр, наподобие записной книжки писателя), позволительно говорить о поэтике дневника В.Н. Муромцевой-Буниной, которая, с одной стороны, менялась в течение многих лет и десятилетий работы, с другой стороны, имела определенную неизменную основу. Конечно, это особая поэтика – с учетом специфики жанра (non-fiction) и особенностей создания произведения (иногда Вера Николаевна записывала спор, сидя рядом со спорящими, иногда излагала впечатления от поездки в поезде «на коленке» и т.д.). Все небрежности, которые неминуемо попадали в текст, в дальнейшем редко исправлялись. Методы анализа этой поэтики должны учитывать все эти особенности. А также особое эмигрантское мировидение, придававшее исключительное значение даже мимолетным впечатлениям. Именно это мировидение и превращает интимный жанр XVIII–XIX вв. в особую форму литературно-исторического повествования. Вероятно, для анализа такой поэтики следует привлекать сложившийся инструментарий анализа древнерусской литературы, а также инструментарий, использующийся для современной non-fiction.

Настоящая статья ограничивается формулировкой проблемы. Примеры анализа такого рода планируется продемонстрировать в дальнейшем – в ходе реализации проекта ИМЛИ РАН «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец Серебряного века и русской эмиграции», реализуемого при поддержке РФФ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Юность. Первое полное издание. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952. 388 с.
2. Бунина В.Н. Дневник 1918 г. // Русский архив в Лидсе. MS 1067/355.
3. Бунина В.Н. Дневник 1920 г. // Русский архив в Лидсе. MS 1067/367.
4. Бунина В.Н. Дневник 1921 г. // Русский архив в Лидсе. MS 1067/371.
5. Бунина В.Н. Памяти С. А. Иванова // Возрождение. 1927. 19 февраля. № 627. С. 3.
6. Гиппиус З.Н. Синяя книга. Петербургский дневник. 1914–1918. Белград: тип. Раденковича, 1929. 234 с.

7. Коростелев О.А. «Окаянные дни» В.Н. Буниной (по материалам дневников революционных лет) // Литература и революция. Век двадцатый / ред. О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачев. М.: Литфакт, 2018. С. 24–34.
8. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / сост., предисл., примеч. А.К. Бабореко. М.: Советский писатель, 1989. 512 с.
9. Павлова М.М. Новые материалы к биографии А.Н. Гиппиус: первые годы эмиграции (1920–1924). Статья 1 // Русская литература. 2022. № 3. С. 162–182.
10. Пономарев Е.Р. Значение источника // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. 3: «Когда переписываются близкие люди...». Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун / сост., подгот. текста, научный аппарат Е.Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводит. статьи Е.Р. Пономарева. М.: Русский путь, 2014. С. 5–9.
11. Пономарев Е.Р. Раннее творчество В.Н. Муромцевой-Буниной: Жанровый генезис и поэтика // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91 (в печати).
12. Пономарев Е.Р. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111.
13. Эйхенбаум Б.М. Черты летописного стиля в литературе XIX в. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 14. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1958. С. 545–550.
14. GUSDORF G. Lignes de vie 1. Les écritures du moi. Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1990. 430 p.
15. Paperno I. What Can Be Done with Diaries? // Russian Review. 2004. No. 4. Vol. 63. P. 561–573.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Paperno I. What Can Be Done with Diaries? *Russian Review*, 2004, no. 4, vol. 63, pp. 561–573. (In Russian).
2. Pavlova M.M. Novyye materialy k biografii A.N. Gippius: pervyye gody emigratsii (1920–1924). Stat'ya 1 [The New Material to the Biography of A.N. Gippius: the First Years of Emigration (1920–1924). Article 1]. *Russkaya literatura*, 2022, no. 3, pp. 162–182. (In Russian).
3. Ponomarev E.R. Ranneye tvorchestvo V.N. Muromtsevoy-Buninoy: Zhanrovyy genезis i poetika [The Early Works of V.N. Muromtseva-Bunina: The Genre Genesis and Poetics]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Philologiya*, 2024, no. 91. (in print) (In Russian).
4. Ponomarev E.R. Rossiya, rastvorennaya v vechnosti. Zhanr zhitiynoy biografii v literature russkoy emigratsii [Russia, Dissolved in Eternity. The Genre of Saint's Biography in the Literature of Russian Emigration]. *Voprosy literatury*, 2004, no. 1, pp. 84–111. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Eikhbaum B.M. Cherty letopisnogo stilya v literature XIX v. [The Features of the Chronicle Style in the Literature of the XIXth Century]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury. T. 14*. [The Reports of the Department of Old Russian Literature. Vol. 14]. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1958, pp. 545–550. (In Russian).
6. Korostelev O.A. “Okayannyye dni” V.N. Buninoy (po materialam dnevnikov revoliutsionnykh let) [“The Cursed Days” by V.N. Bunina (on the Materials of the Diaries of the Revolutionary Years). Panova O.Yu., Popova V.Yu., Tolmachev V.M. (Eds.). *Literatura i revoliutsiya. Vek dvadtsatyy* [Literature and Revolution. The 20th century]. Moscow, Litfakt Publ., 2018, pp. 24–34. (In Russian).

7. Ponomarev E.R. Znacheniyе istochnika [The Significance of the Source]. Ponomarev E.R., Davis R. (Eds.). *I.A. Bunin. Novye materialy. Vyp. III. "Kogda perepisyvayutsya blizkiye lyudi": Pis'ma I.A. Bunina, V.N. Buninoy, L.F. Zurova k G.N. Kuzhetsovoy i M.A. Stepun. 1934–1961* [I.A. Bunin. New Materials. Iss. III. "Close Friends Writing to Each Other": the Letters from I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov to G.N. Kuzhetsova and M.A. Stepun. 1934–1961]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2010, pp. 5–9. (In Russian).

(Monographs)

8. Gusdorf G. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1990. 430 p. (In French).

Пonomарев Евгений Рудольфович,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

Доктор филологических наук, профессор.

Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX в., история преподавания литературы.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Evgeny R. Ponomarev,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow), F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg).

Doctor of Philology, Professor.

Research interests: Russian literature, activity of Ivan Bunin, literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the XXth century, history of teaching literature.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

А.В. Швец (Москва)

**СУПРУГИ БУНИНЫ ЧИТАЮТ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА
В 1940-Е ГГ.: ФУНКЦИИ РЕЦЕПТИВНОГО ОПЫТА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВ И.А. БУНИНА
И В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ ЗА 1941 Г.)¹**

Аннотация

В статье рассматривается рецепция Флобера (его произведений и эпистолярного наследия) супругами Буниными – Верой Николаевной Муромцевой-Буниной и Иваном Алексеевичем Буниным. Вера Николаевна и Иван Алексеевич читают письма Флобера летом и осенью 1941 г., параллельно узнавая о начале войны Германии и СССР и слушая сводки с фронта по радио. Военные события в дневнике почти не упомянуты, и контекст боевых действий в источнике отсутствует – разве что на уровне описания «общего потрясения». Хронология одновременного прочтения писем Флобера (июнь 1941 г.) реконструирована с опорой на параллельное сопоставление дневников И.А. Бунина (публикация в серии «Литературное наследство») и В.Н. Муромцевой-Буниной (Русский архив в Лидсе). Флобер получает положительную оценку обоих супругов. Восстановлена предыстория рецепции Флобера в 1941 г. Восхищение стилем Флобера и высокая оценка его творчества и Верой Николаевной, и Иваном Алексеевичем – «литературный факт», который обоснован с опорой на мемуары В.Н. Муромцевой-Буниной, интервью И.А. Бунина. В.Н. Муромцева-Бунина переводила Флобера в 1910-е гг., в то время как И.А. Бунин считал Флобера одним из образцов для подражания как в плане стиля, так и в плане разработки художественного образа. Творчество Флобера обсуждалось в семейном кругу Буниных, о пристрастном отношении к Флоберу Бунин заявлял корреспондентам, бравшим у него интервью после получения Нобелевской премии в 1933 г. В 1941 г. супруги обращаются к письмам Флобера, и этот рецептивный опыт обладает несколькими функциями. Среди доминантных функций – эскапистская, ностальгическая, диалогическая, рекреационная, творческая функции чтения писем Флобера. Несмотря

¹Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ), проект № 24–18–00425, «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец русской эмиграции»).

на общность выделенных функций чтения текстов Флобера, также очевидна разница рецептивных откликов. В то время как Иван Алексеевич видит во Флобере в первую очередь желанное отражение себя (художник, творящий для вечности; художник, страдающий поневоле в казарме дома и лазарете), Вера Николаевна воспринимает Флобера именно как собеседника и друга, человека, прожившего схожий, понятный, вызывающий эмоции, но глубоко не идентичный на разных уровнях опыт – религиозный и творческий.

Ключевые слова

В.Н. Бунина; И.А. Бунин; Г. Флобер; изучение рецепции; круг чтения И.А. Бунина; круг чтения В.Н. Буниной.

A. V. Shvets (Moscow)

**THE BUNINS READING GUSTAVE FLAUBERT IN 1940S:
FUNCTIONS OF THE RECEPTIVE EXPERIENCE
(BASED ON I.A. BUNIN'S AND V.N. MUROMTSEVA-
BUNINA'S DIARIES CIRCA 1941)¹**

Abstract

The paper examines the reception of Flaubert (his works and epistolary legacy) by the Bunin spouses – Vera Nikolaevna Muromtseva-Bunina and Ivan Alekseevich Bunin. Vera Nikolaevna and Ivan Alekseevich read Flaubert's letters in the summer and autumn of 1941, simultaneously learning about the beginning of the war between Germany and the USSR and listening to front-line reports on the radio. Military events are scarcely mentioned in the diary, and the context of combat operations is not present in the source – if only at the level of describing “general upheaval”. The chronology of their simultaneous (June 1941) reading of Flaubert's letters is reconstructed based on the parallel comparison of the diaries of I.A. Bunin (published in the collection “Literaturnoye Nasledstvo”, “Literary Legacy”) and V.N. Muromtseva-Bunina (Russian Archive in Leeds). Flaubert receives a positive assessment from both spouses. The prehistory of the reception of Flaubert in 1941 is reconstructed. The admiration for Flaubert's style and the high evaluation of his work by both Vera Nikolaevna and Ivan Alekseevich is considered a “literary fact”, substantiated by references to V.N. Muromtseva-Bunina's memoirs and I.A. Bunin's interviews. V.N. Muromtseva-Bunina translated Flaubert in the 1910s, while I.A. Bunin regarded Flaubert as one of the exemplars to emulate in terms of style and artistic image development. Flaubert's work was discussed within the Bunin family circle, and Bunin's partiality to Flaubert was expressed to correspondents who interviewed him following his 1933 Nobel Prize award. In 1941, the spouses turned to Flaubert's letters, and this receptive experience had several functions. Among the dominant functions are escapist, nostalgic, dialogical, recreational, and creative functions of reading Flaubert's letters. Despite the commonality of the identified functions of reading Flaubert's texts, the differences in recep-

¹The work was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 24-18-00425, “V.N. Muromtseva-Bunina – Chronieler of Russian Emigration”).

tive responses are also evident. While Ivan Alekseevich primarily sees in Flaubert a desirable reflection of himself (an artist creating for eternity; an artist suffering involuntarily in the barracks of home and the hospital), Vera Nikolaevna perceives Flaubert as a conversational partner and friend, a person who lived a similar, understandable, and emotionally evocative, but profoundly non-identical experience on various levels – religious and creative.

Key words

V.N. Bunina; I.A. Bunin; G. Flaubert; reception studies; I.A. Bunin's range of reading; V.N. Bunina's range of reading.

Дневники «почти всегда не полно освещают жизнь и личность того, кто их ведет» [Бунина 1944] (Русский архив в Лидсе; MS.1067/416 – здесь и далее для [Бунина 1944] – *А.Ш.*), – замечала В.Н. Муромцева-Бунина в дневниковой записи 7 августа 1944 г. Раз не каждый «способен передать своей внутренней жизни» [Бунина 1944], «правильнее <...> делать заметки, сообщения, выписки – вообще все, что хочется “удержать” в бытии» [Бунина 1944]. Среди «удержанного в бытии» в дневниках В.Н. Муромцевой-Буниной и И.А. Бунина выделяются записи в жанре читательского дневника – о впечатлении от книги и контекст(ах) ее чтения. Приобщая читателя к «внутренней жизни» Буниных, эти заметки указывают на совместно читаемые / обсуждаемые книги, позволяют сделать / подтвердить выводы о значимости отдельных авторов для каждого из супругов.

Один из совместно читаемых супругами автор – Гюстав Флобер. К нему супруги одновременно обращаются летом и осенью 1941 г., до начала и во время Великой Отечественной войны (следует отметить, что контекст военных действий в дневниках фигурирует косвенно – на уровне эпизодических упоминаний радиосводок новостей и факта их прослушивания). Вводимый в оборот источник сведений о чтении Флобера – дневник В.Н. Муромцевой-Буниной 1941 г. (Русский архив в Лидсе; MS. 1067/410, 413). Параллельно тексты французского писателя перечитывает и Иван Алексеевич – упоминания можно обнаружить в опубликованных отрывках (отрывки публиковались в издании «Устами Буниных», а в серии «Литературное наследство», т. 110, впервые опубликованы все сохранившиеся дневниковые записи И.А. Бунина – *А.Ш.*) дневника Бунина 1941 г. [Устами Буниных 2005; Литературное наследство, 2022].

Выписки о чтении французского писателя в дневниках супругов 1941 г. примечательны в силу трех обстоятельств. Во-первых, имя Флобера и его произведения упоминаются несколько раз в *обоих* дневниках, иногда – почти одновременно. Во-вторых, в обоих дневниках приведен не только факт чтения Флобера, но и *оценка* прочитанного. В-третьих, французский классик удостоен положительной оценки со стороны и Веры Николаевны, и Ивана Алексеевича.

В дневнике Веры Николаевны за 1941 г. имя Флобера упомянуто явно или косвенно шесть раз (явно: 3.06.1941 г.; 24.07.1941 г.; 18.08.1941 г.; 28.09.1941 г.; 8.10.1941 г.; косвенно – без упоминания имени, с отсылкой к повести «Простая душа», – 11.08.1941 г.) [Бунина 1941]. В дневнике Ивана Алексеевича за 1941 г. мы находим три упоминания французского писателя (22.06.1941 г.; 24.07.1941 г.; 1.08.1941 г.). «Флоберовский

период» Веры Николаевны в 1941 г. длился около 5 месяцев, а у Ивана Алексеевича – чуть меньше 1,5. Пик совместного чтения (и, возможно, обсуждения) Флобера приходится на июнь и июль 1941 г., – первые месяцы Великой Отечественной войны.

Предыстория чтения Флобера: высокая оценка классика

До 1941 г. Гюстав Флобер – значимая фигура в читательской и писательской биографиях супругов Буниных: Вера Николаевна переводила с французского произведения Флобера в 1900–1910-е гг., а Иван Алексеевич считал Флобера мастером художественного изображения.

В.Н. Муромцева-Бунина переводила роман Флобера «L'Éducation sentimentale» (1869) в 1911 г. (дав ему название – вслед первому переводу А. Энгельгардт 1870 г. – «Сентиментальное воспитание»). Перевод вышел в 1915 г. в издательстве «Шиповник» в составе полного собрания сочинений Флобера при активном участии Ивана Алексеевича [см. Усова 2017, 67]. Вера Николаевна также переводила драму Флобера «Искушение святого Антония» для издательства «Польза» [Муромцева-Бунина 1989, 159], однако перевод не был опубликован; рукопись с правкой И.А. Бунина хранится в музее в Орле [Из переписки с А.С. Черемновым 1974, 655; также см. Модина 2009 [https](https://)].

По словам Г.В. Адамовича, Бунин «[и]з писателей XIX века особенно ценил Флобера» [И.А. Бунин. Новые материалы... 2004, 361]. В «Беседах с памятью» имя французского писателя фигурирует неоднократно. В 1907 г. в Глотове (Васильевском) во время прогулок Веры Николаевны с Иваном Алексеевичем и его молодыми племянниками – Д.А. и Н.А. Пушешниковыми – компания ведет оживленные споры о литературе; «особенно много времени уделялось литературе, и больше всего Толстому, Флоберу... Ян (И.А. Бунин – А.Ш.) указывал на уменье Льва Николаевича даже о переписи писать интересно и самую мелкую черту превращать в незабываемый образ» [Муромцева-Бунина 1989, 380]. Флобер упоминается рядом с Толстым – автором, чей дар, в характеристике Бунина, заключается в умении создать увлекательное описание и обогатить образ выразительной деталью. Можно предположить, что похожие качества в диалоге могли приписываться и Флоберу.

В агоне между Толстым и Флобером, который разыгрывался в семейном кругу Буниных, зачитывались драматические, кульминационные эпизоды произведений писателей [Муромцева-Бунина 1989, 415]. Насыщенный эстетический опыт устойчиво ассоциируется и с именем Флобера, и с именем Толстого: опыт чтения произведений французского классика для четы Буниных был особенным, запоминающимся переживанием. «Мы в те годы увлекались Флобером. Много о нем говорил Ян, восхищаясь его образами, языком, художественностью» [Муромцева-Бунина 1989, 480]. Представляется, что Флобер значим для И.А. Бунина как писатель, схватывающий фрагменты повседневности в емкие, яркие образы, мастер стиля.

Сохранились и публичные отзывы И.А. Бунина о Флобере. Это – отзывы-интервью, взятые французскими журналистами после того, как Бунин получил Нобелевскую премию в 1933 г. [см. Строев 2020; Марченко 2011]. Несколько публикаций 1933 г. (Ж. Дестье, М. Семенов)

воспроизводят комплиментарные реплики нобелевского лауреата в адрес французского писателя.

Ж. Дестье приводит положительный отзыв русского писателя о Флобере в заметке «Ночная беседа с Иваном Буниным» в газете «Notre temps», 16 ноября 1933 г. При этом, язвительно замечает журналист, Флобером знание французской литературы по большому счету и ограничивается: «[с]овременную французскую литературу он [И.А. Бунин] знает довольно поверхностно: однако, Флобер и Мирбо произвели на него большое впечатление» [Строев 2020, 217].

Похожий вектор – превознесение Флобера – прослеживается в заметке Марка Семенова в газете «Le Jour» 29 ноября 1933 г. Бунин так описывает отношение к французским авторам: в молодости его «покорил» Мопассан, «увлек... великим мастерством, поэзией фраз», поскольку Мопассан «создал мир новых чувств», в которых «читаешь любовь к земле, страсть к жизни и грусть, боль земного бытия» [Строев 2020, 224]. После «любимым писателем стал Флобер» [Строев 2020, 224] – также увлечение юности, наравне с Мопассаном. Как и в случае с Мопассаном, стилию Флобера также присущи «поэзия фраз» и попытки отобразить «мир новых чувств» (в т.ч. «боль земного бытия»).

Супруги Бунины читают Флобера: функции рецептивного опыта

К чтению текстов Флобера – и размышлениям о Флобере – супруги Бунины возвращаются летом 1941 г. Читательские впечатления с самого первого дня «романа с Флобером» обоих супругов обсуждались совместно на вилле в Грассе. Галина Кузнецова в «Грасском дневнике» оставила свидетельства о практике совместного чтения в доме Буниных: домохозяйка и близкие могли читать «рождественские номера» и журналы «вместе в кабинете И.А., потом отдельно в своих комнатах» [Кузнецова 1995, 53] (запись 26.12.1927 г.).

Первое упоминание Флобера – в дневнике В.Н. Муромцевой-Буниной – запись 3.06.1941 г.:

Читаю письма Флобера. И влюбляюсь в него. До чего очаровательный человек, и до чего хороши его письма. Что за нежный сын. Что за тонкий любовник! Что за друг! Чудо, как хорош [Бунина 1941].

Паралитературная, документально-фактологическая природа источника (писем) задает отношение переводчицы к автору: Вера Николаевна оценивает не стиль или мастерство художественного изображения, а личность писателя. С автобиографическим образом писателя, проявленным в письмах, устанавливается эмоциональная связь. Флобер становится заочным собеседником и другом Муромцевой-Буниной и ее близких.

Письма Флобера спустя несколько недель перечитывает и Иван Алексеевич – 22.06.1941 г., в день объявления войны Германией СССР:

После завтрака <...> лег продолжать читать письма Флобера (письмо из Рима к матери от 8 апр<еля> 1851 г.), как вдруг крик Зурова: «И.А., Герм<ания> объявила войну России!» [Литературное наследство 2022, 315].

Возможно, что муж и жена читали одновременно письма Флобера о путешествиях по средиземноморскому побережью и Востоку с Максимом Дюканом. Письмо от 8.04.1851 г. к матери Флобера вероятнее всего, читалось в дореволюционном переводе С. Франка 1916 г.: «Мы (Флобер с Дюканом – А.Ш.) не выходим из музеев... всецело поглощены Ватиканом и Капитолием» [Флобер 1916, 176]. Ближе к концу Флобер пишет о фреске Микеланджело «Страшный суд»:

...размышление состоит в том, что на свете нет ничего более низменного, чем плохой художник <...> Заниматься искусством, чтобы добывать деньги, льстить публике, сбывать благодушные или мрачные выдумки ради шума, есть самая позорная из профессий, именно потому, что художник кажется мне учителем людей. Я предпочел бы написать Сикстинскую капеллу, чем выиграть битву <...> Это имеет более длительное значение и, быть может, труднее выполнить [Флобер 1916, 176–177].

Изложенная в письме Флобера идеология «искусства для искусства» могла занимать размышления Бунина в роковой июньский день и трагически контрастировала с повседневностью. В то время как Флобер предается эскапизму и рассуждает о вневременном, морально-просветительском характере эстетической ценности, дочащадцы Бунина не имеют возможности к этой ценности прикоснуться, будучи поглощены сиюминутными сводками новостей по радио (также следует отметить, что в дневниках упомянут только факт объявления войны и общее потрясение). Потому одна из функций чтения писем и прочих текстов Флобера – **эскапистская**.

Письмами Флобера супруги продолжают зачитываться – отчасти для того, чтобы отвлечься от забот повседневности. 24.06.1941 г. простудившийся Бунин пишет в дневнике:

Письма Флобера из Египта (1850 г.) превосходны. Вообще, совершенно замечательный был человек.

Весь день лежу и читаю. 37 и 2 [Литературное наследство 2022, 315].

Примечательно, что и в дневнике Веры Николаевны, и в дневнике Ивана Алексеевича приведена одна и та же характеристика Флобера – почти дословно: «очаровательный человек» у жены (3.06.1941) и «замечательный человек» (24.06.1941) – у мужа. Это может свидетельствовать о совместном – одновременном – чтении писем. Важная функция чтения этих писем – **ностальгическая**. Возможно, Иван Алексеевич вспоминает безвозвратно ушедший период 1908–1909 гг. – путешествие с Верой Николаевной по Востоку, воспоминания о котором навевают египетское путешествие Флобера.

Перечитывают Флобера супруги и на фоне жизненного потрясения конца июня 1941 г. 30.06.1941 г. Французское государство (т.е. вишистский режим) разрывает «дипломатические» отношения с Россией» [Литературное наследство 2022, 317], о чем супруги узнают по радио

в 14 ч. дня; в 12 ч. к ним уже приходила французская полиция с «[о]просом на счет <...> (И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова и А.В. Бахраха – А.Ш.) ...какие именно мы русские» [Литературное наследство 2022, 317]. Русские мужчины в Грассе были арестованы французскими властями на сутки и сопровождаемы в загородные казармы «под охраной жандармов» [Литературное наследство 2022, 318] до выяснения обстоятельств, кроме освобожденного по болезни Бунина. На следующий день Вера Николаевна поехала в казармы на автобусе передать «узникам» [Литературное наследство 2022, 318] еды (запись от 6.07.1941):

Купила персиков, томат и огурец, хлеба для Али (А.В. Бахрах – А.Ш.). Была в диспансере – нужно было свидетельство от доктора для Лени (Зурова – А.Ш.) <...> Г<аля> (Кузнецова – А.Ш.) заходила к Рустану (полицейский, проводивший арест – А.Ш.) <...> Я просила разрешить мне пойти в казармы [Бунина 1941].

На следующий день узников французская полиция отпустила; пока Вера Николаевна отсутствует, ее муж 1.07.1941 г. вновь предпринимает попытки забываться в чтении писем Флобера:

Вера бегала в город покупать кое-что для наших узников, потом была в казарме <...> Видела З<урова> и Б<ахраха>. Они ночевали на полу, в повалку со множеством прочих. <...> Наши все еще в казарме. <...> Как нарочно, читаю самые горькие письма Флобера (1870 г., осень, и начало 1871 г.) [Литературное наследство 2022, 318].

«Горькие» письма 1870–1871 гг. – о начале Франко-прусской войны. Эдмону де Гонкуру в начале сентября 1870 г. Флобер сообщает:

...приехали наши несчастные родственники из Ножа-на, и под моим кровом ютится теперь шестнадцать человек.

Я пошел санитаром в Руанский госпиталь в ожидании, когда понадобится защищать Лютецию, если начнется осада <...> Это поганая жизнь наша сказывается. Ах, бедный друг мой, счастливы те, кого мы оплакиваем! [Флобер 1956, 313].

Как и Флобер, супруги вовлечены в жизнь родственной им общины (в казармах и госпитале). Кажется, что вслед за Флобером Бунин мог повторить фразу «счастливы те, кого мы оплакиваем!» – русский писатель выбирает иную формулировку: «Да, опять “Окаянные дни”!» [Литературное наследство 2022, 318]. Так, еще одна функция чтения текстов Флобера – **диалогическая**: письма и другие произведения суть комментарий актуальной повседневности.

К чтению Флобера 24.07.1941 г. обратится и Вера Николаевна:

Читаю о Флобере и вся во власти своих воспоминаний, когда я переводила «Сентиментальное воспитание». Он не меньше Толстого брал из своей жизни.

Что за человек Флобер! Какое очарование. И как он близок мне! Недаром Павлик (брат В.Н. Муромцевой-Буниной – А.Ш.) дразнил меня, когда мы прочитывали мой перевод: «Фредерик в юбке» [Бунина 1941].

Как и муж, В.Н. Муромцева-Бунина находит утешение в чтении «о Флобере», чтобы ностальгировать о довоенных и дореволюционных временах. Ностальгически значимы воспоминания о переводе «Сентиментального воспитания». Здесь реализованы **эскапистская и ностальгическая** функция чтения Флобера.

8.08.1941 г. Флобер предстает собеседником в диалоге русской мемуаристики и французского классика – реализована **диалогическая** функция:

Последнее время проводила с Флобером и все время испытывала восхищение и от его писем, и от произведений. И как ему, не христианину, удалось написать святую – «Простое сердце». Вот настоящее органическое смирение! Что он написал Юлиана Милостивого – это неудивительно при его таланте, эрудиции, высоком душевном строе. В основе этого произведения легенда. А «Простое сердце» он создал сам из себя. Поняв главное – что есть святость... Конечно, душа его была христианской, и отталкивалась она лишь от католического формализма. Мне кажется, что православие в чистом виде ему было бы ближе. И как он понял две главных добродетели христианства – смирение и любовь. Ведь простое сердце – святое сердце полно было истинной смиренной любви. Жила такая любовь и в самом Флобере – проявлялась она к матери, племяннице, Жорж-Занд, к Луи-Буйе и многим другим. А как хороша его Любовь к Шлезингер «*ma tendress*». Не в ту эпоху мне следовало бы жить. Груба, неприятна, тяжка ноша! [Бунина 1941].

Вера Николаевна вновь видит во Флобере родственную душу – того, кто способен разделить, вместить и отразить глубоко интимные переживания религиозного опыта. Воображаемый диалог с Флобером по-новому подсвечивает удручающую повседневность, обостряя контраст между желаемым и актуальным.

Ностальгически-эскапистский вектор прослеживается в записи 18.08.1941 г.:

Вчера опять провела день в полном одиночестве. Стало нравиться. Опять слушала Моцарта, Гайдна. Читала письма Флобера. Два раза сводка по радио (вести с фронта – А.Ш.). Спала. Уложила серебро. Разогрела суп. Приготовила завтрак на сегодня. <...> Господи! Что же это такое! [Бунина 1941].

Флобер становится постоянным компаньоном Веры Николаевны – чтение его текстов помогает отвлечься от сиюминутных новостей, как помогали письма Флобера об искусстве отвлечься И.А. Бунину. Чтение Флобера становится частью домашней рутины, выполняется наравне с другими обязанностями, так что можно говорить и о его **рекреационной** функции.

Роман Веры Николаевны с Флобером заканчивается осенью 1941 г., о чем читаем в записи от 28.09.1941 г.:

Начала писать Капри. Что-то выйдет. Пишу медленно, по-флоберовски. Сегодня кончила чтение писем Флобера. Грустно с ним расставаться. Прочла начало «Капри» Яну (И.А. Бунину – А.Ш.). Он благословил продолжать [Бунина 1941].

Мемуарный очерк о посещении острова Капри вдохновлен отчасти ностальгическим опытом перечитывания Флобера – до такой степени, что В.Н. Муромцева-Бунина начинает подражать стилю заочного собеседника. Воспоминания о счастливой дореволюционной жизни преломляются через опыт восприятия языка и стиля дорогого сердцу писателя. Здесь можно выделить еще одну функцию чтения текстов Флобера – **созидательно-творческую**.

Завершающим аккордом в прощании с Флобером осенью становится запись от 8.10.1941:

Меньше недели до моей зимы. Какая она будет?<...>
Самые большие драмы – в старости, даже трагедии, и они никого не интересуют <...>А какие тонкие чувства испытывает человек в свою зимнюю пору. И какое понимание своей ненужности, своего одиночества <...> малым дано понять, что такое дружба, то есть внимание к душе человека <...>А ведь сила над другим человеком только именно в том внимании, когда оно действительно по-настоящему пытливо и напряжено <...> Понимал (это – А.Ш.) и Флобер [Бунина 1941].

Вера Николаевна обобщает **эскапистские, ностальгические, рекреационные и творческие переживания** от чтения Флобера, а также переживание глубоко внутреннего диалога с писателем под знаменателем «внимания к душе, к внутренней жизни», силе «пытливого и напряженного» внимания, которая дает доступ к внутренней жизни другого человека. Этот эстетический опыт рифмуется с размышлениями о новой поре жизни – наступившем 60-летии, когда остро переживается «понимание своей ненужности, своего одиночества» и ощутима нужда в понимающем собеседнике.

Таким собеседником и становится для Веры Николаевны и Ивана Алексеевича Гюстав Флобер. Читая его тексты супруги обращают ностальгический взгляд на уже прошедшие этапы жизни и осознают их как эстетически целостные и ценные; пытаются отвлечься от страшной повседневности войны; видят в тексте отражение реальности, обобщающей их собственные переживания; рутинно читают классика, чтобы вер-

нуться в мир отрезвляюще повседневных дел; вдохновившись текстами, пишут сами.

Несмотря на общность функций чтения текстов Флобера (эскапистская, ностальгическая, диалогическая, рекреационная, творческая), налицо и разница рецептивных откликов. В то время как Иван Алексеевич видит во Флобере желанное отражение себя (художник, творящий для вечности; художник, страдающий поневоле в казарме дома и лазарете), Вера Николаевна воспринимает Флобера как собеседника и друга, человека, прожившего схожий, понятный, но глубоко не идентичный на разных уровнях опыт – религиозный и творческий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунина В.Н. Дневниковые записи 1941 г. // Русский архив в Лидсе. MS.1067/410, 413.
2. Бунина В.Н. Дневниковые записи 1944 г. // Русский архив в Лидсе. MS.1067/416–421.
3. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I / сост. О. Коростелев, Р. Дэвис. М.: Русский путь, 2004. 584 с.
4. Из переписки с А.С. Черемновым. 1912–1917 / публ. Л.Ф. Афонина, Л.К. Кувановой; предисл. Л.К. Кувановой // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. М.: Наука, 1974. С. 639–658.
5. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М.: Московский рабочий, 1995. 409 с.
6. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 2 / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 992 с.
7. Марченко Т.В. «Венок лауреата ему точно в пору»: Французская пресса о Нобелевской премии Бунина // От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: К юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям: Международная научная конференция: Москва, 16–19 ноября 2009 г. / сост. Т.В. Марченко; вступ. слово Н.Д. Солженицыной. М.: Русский путь, 2011. С. 131–151.
8. Марченко Т.В. «Рассказать по-своему известную историю»: «Сын» И.А.Бунина и его криминально-литературный контекст // *Revue des études slaves*. 2022. No. 4. Vol. XCIII. P. 615–634.
9. Модина Г.И. Мотив искушений в драме Флобера «Искушение святого Антония» // *Flaubert, Mythes & Religions*. 2009. [Электронный источник] URL: <http://journals.openedition.org/flaubert/622> [дата обращения 27.07.2024]
10. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / сост., предисл., примеч. А.К. Бабореко. М.: Советский писатель, 1989. 507 с.
11. Пономарев Е.Р. Летопись русской эмиграции: трансформации дневникового жанра в эмигрантской культуре (на примере наследия В.Н. Муромцевой-Буниной) // *Новый филологический вестник*. 2024. № 3. (в печати).
12. Сапунова И.П. Литературная тематика дневниковых записей В.Н. Муромцевой-Буниной // *Новый филологический вестник*. 2024. № 3 (в печати).
13. Строев А.Ф. К вопросу о восприятии И.А. Бунина во Франции в 1933 г. // *Литературный факт*. 2020. № 2. Т. 16. С. 200–228.
14. Усова А.А. Гюстав Флобер в русской рецепции («Воспитание чувств»): опыт безличного повествования: дис. ... магистра филологии. Санкт-Петербург, 2017. 92 с.
15. Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др. арх. материалы / под ред. М. Грин. В 2 т. Т. 2. Frankfurt am Main: Посев, 2005. 318 с.

16. Флобер Г. Избранные места из писем Флобера / пер. С. Франка // Русская Мысль. Ежемесячное литературное-политическое издание. Кн. I–II. М.: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1916. С. 131–178.

17. Флобер Г. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Письма. М.: Правда, 1956. 506 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Marchenko T.V. “Rasskazat’ po-svoyemu izvestnyuyu istoriyu”: “Syn” I.A. Bunina i yego kriminal’no-literaturnyy kontekst [“To Tell a Well-Known Story in One’s Own Way”: I.A. Bunin’s “Son” and Its Criminal-Literary Context]. *Revue des études slaves*, 2022, no. 4, vol. XCIII, pp. 615–634. (In Russian).

2. Ponomarev E.R. Letopis’ russkoy emigratsii: transformatsii dnevnikovogo zhanra v emigrantskoy kult’ure (na primere naslediya V.N. Muromtseyoy-Buninoy) [The Chronicle of Russian Emigration: Transformations of the Diary Genre in Emigrant Culture (Based on the Legacy of V.N. Muromtseva-Bunina)]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2024, no. 3 (in print) (In Russian).

3. Sapunova I.P. Literaturnaya tematika dnevnikovyykh zapisey V.N. Muromtseyoy-Buninoy [The Literary Themes in the Diary Entries of V.N. Muromtseva-Bunina]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2024, no. 3 (in print) (In Russian).

4. Stroyev A.F. K voprosu o vospriyatii I.A. Bunina vo Frantsii v 1933 g. [On the Perception of I.A. Bunin in France in 1933]. *Literaturnyy fakt*, 2020, no. 2, vol. 16, pp. 200–228. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Marchenko T.V. “Venok laureata yemu tochno v poru”: Frantsuzskaya pressa o Nobelevskoy premii Bunina [“A Laureate’s Wreath Suits Him Perfectly”: The French Press on Bunin’s Nobel Prize]. Marchenko T.V. (comp.). *Ot Bunina do Pasternaka: Russkaya literatura v zarubezhnom vospriyatii: K yubileyam prisuzhdeniya Nobelevskoy premii russkim pisatelyam: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya: Moskva, 16–19 noyabrya 2009 g.* [From Bunin to Pasternak: Russian Literature in Foreign Reception: On the Anniversaries of Nobel Prizes Awarded to Russian Writers: International Scientific Conference: Moscow, November 16–19, 2009]. Moscow, Russky pyt’ Publ., 2011, pp. 131–151. (In Russian).

(Monographs)

6. Korostelyov O., Davis R. (Eds.). *I.A. Bunin. Novyye materialy. Vyp. I* [I.A. Bunin. New Materials. Issue I]. Moscow, Russky pyt’ Publ., 2004. 584 p. (In Russian).

7. Korostelyov O., Morozov S. (Eds.). *Literaturnoye Nasledstvo. T. 110. I.A. Bunin. Novyye materialy i issledovaniya: v 4 kn. Kn. 2* [Literary Legacy. Vol. 110. I.A. Bunin. New Materials and Studies: in 4 books. Book 2]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2022. 992 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Usova A.A. *Gyustav Flober v russkoy retseptsii (“Vospitaniye chuvstv”): opyt bezlichnogo povestvovaniya* [Gustave Flaubert in Russian Reception (“Sentimental Education”): An Experience of Impersonal Narration]. Master’s Thesis. Saint-Petersburg, 2017. 92 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Modina G.I. *Motiv iskushehnyy v drame Flobera "Iskushehniye svyatogo Antoniya"* [The Motif of Temptations in Flaubert's Play "Saint Antony's Temptation"]. Flaubert, Mythes & Religions. 2009. [Electronic Source]. URL: <http://journals.openedition.org/flaubert/622> [accessed 27.07.2024] (In Russian).

Швец Анна Валерьевна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова;
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ; старший научный сотрудник отдела русской литературы рубежа XIX–XX вв. ИМЛИ РАН.

Научные интересы: теория литературы, русская литература XX в., медиология, автофикциональное письмо в дневниках.

E-mail: shvetsanval@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

Anna V. Shvets,

Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior lecturer at the Department of Discourse and Communication, Philological Faculty, MSU; Senior Researcher at the Department of Russian Literature at the Turn of 19th–20th Centuries, IWL RAS.

Research interests: theory of literature, Russian literature of the 20th century, mediology, autofictional writing in diaries.

E-mail: shvetsanval@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

О.А. Богданова (Москва)

**«КРИПТОУСАДЕБНАЯ МИФОЛОГИЯ»
В ПОВЕСТИ А.П. ГАЙДАРА «НА ГРАФСКИХ РАЗВАЛИНАХ»**

Аннотация

Усадебная мифология в повести А.П. Гайдара «На графских развалинах» (1928) анализируется с помощью нового теоретического инструментария, релевантного «усадебному тексту» русской литературы советского периода, по ряду признаков отличному от эпохи Серебряного века. Выдвинут новый термин «криптоусадебная мифология», суть которого – в имплицитном присутствии в произведении положительного «усадебного мифа» рубежа XIX–XX вв. под покровом советской неомифологии как мечты о справедливом социальном строе и новом человеке, с одной стороны, и как отрицания помещичьей усадьбы из-за пороков и эксплуататорской сущности ее хозяев – с другой. Доказывается, что, несмотря на критику дореволюционных порядков, повесть Гайдара является органической частью «усадебного текста» русской литературы XIX – начала XX в. как в ее «готическом модусе», так и в аспекте утверждения идеала «рая на земле», присущего и традиционной «усадебной культуре», и новому советскому строю. Благодаря обнаружению в повести «криптоусадебной мифологии» сделан вывод о том, что истинными наследниками непреходящих ценностей вековой «усадебной культуры» становятся не графские, не помещичьи дети, предавшие высокие идеалы своих предков, а советские школьники конца 1920-х гг. из простых крестьянских семей, для которых бывшая владельческая усадьба превращается в общественное, народное достояние. Исследование выполнено с использованием элементов тезаурусного, контекстуального и мифопоэтического подходов в рамках исторической поэтики, а также с обращением к биографическому методу.

Ключевые слова

Литературная усадьба; советская литература; А.П. Гайдар; «усадебный миф»; «готический модус»; «криптоусадебная мифология».

O.A. Bogdanova (Moscow)

**“CRYPTO-ESTATE MYTHOLOGY” IN THE STORY
BY ARCADY P. GAIDAR “ON THE COUNT’S RUINS”**

Abstract

The article analyzes the estate mythology in the story by Arcady P. Gaidar “On the Count’s Ruins” (1928) with the help of new theoretical tools relevant to the “estate text” in Russian literature of the Soviet period, which differs from the era of the Silver Age in a number of ways. A new term “crypto-estate mythology” has been put forward, the essence of which is the implicit presence in the work of a positive “estate myth” of the turn of the 19th – 20th centuries under the cover of Soviet neo-mythology as dreams of a just social system and the upbringing of a new person, on the one hand, or as the denial of a landowner’s estate because of the vices and exploitative nature of its owners – on the other. It is proved that, despite the criticism of pre-revolutionary orders, Gaidar’s story is an organic part of the “estate text” of Russian literature of the 19th – early 20th century both in its “Gothic mode” and in the aspect of affirming the ideal of “paradise on earth” inherent in both the traditional “estate culture” and the new Soviet system. Thanks to the discovery of “crypt-estate mythology” in the story, it is concluded that the true heirs of the enduring values of the age-old “estate culture” are not the count’s, landowner’s children who betrayed the high ideals of their ancestors, but Soviet schoolchildren of the late 1920s from simple peasant families, for whom the former owner’s estate becomes a public, national treasure. The research was carried out using elements of thesaurus, contextual and mythopoetic approaches within the framework of historical poetics, as well as with reference to the biographical method.

Key words

Literary estate; Soviet literature; Arcady P. Gaidar; “estate myth”; “Gothic mode”; “crypt-estate mythology”.

В современных литературно-усадебных исследованиях важную роль играет теоретико-методологическое направление. Его главная задача – создать по возможности полную и непротиворечивую систему терминов и категорий для изучения феноменов литературной усадьбы и дачи в разные исторические эпохи с XVIII по XXI в., которая могла бы устранить разноречивость в понимании уже существующей терминологии и включить в себя новую, релевантную впервые привлекаемому материалу. В самом деле, соответствующие произведения 1920–1980-х гг., относящиеся к литературе СССР, никогда раньше не рассматривались в рамках «усадебного текста». Очевидно, что для их осмысления в аспекте усадебно-дачной топики и мифопоэтики настоятельно требуется новый научный язык, одну из единиц которого мы и хотим далее представить в практическом применении.

В послереволюционной советской действительности прежние владельческие усадьбы постепенно исчезали – как в результате физического разрушения (разорения, уничтожения в революционном порыве), так и в процессе переформатирования в общественные заведения: учреждения, школы, клубы, музеи, санатории, дома отдыха и проч. Поэтому теперь

в знакомый нам «усадебный текст» XVIII – начала XX в., непосредственно обращенный к тематике традиционной русской усадьбы, стали вплетаться произведения, в которых усадьба как предмет изображения фактически отсутствует или присутствует в руинированно-переформатированном виде, внешне приобретая другие социокультурные функции. Думается, что те ментальные паттерны, которые напрямую не связаны ни с пребыванием в традиционной усадьбе, ни с личными воспоминаниями о ней автора или персонажа, могут быть выявлены, осознаны и обозначены с помощью новых терминов, релевантных тому особому качеству «усадебного текста» русской литературы, которое возникло и стало усиливаться с момента реально-эмпирического разрушения владельческих усадеб Серебряного века. Как показывают исследования, в нем отчетливо различаются художественные черты, которые можно обозначить новыми терминами «усадебный габитус» [см.: Богданова 2019, 11–12], «усадебность» [см.: Богданова 2024] и «криптоусадебная мифология». Остановимся на последнем.

Предварительно заметим, что мифология усадьбы не оставалась неизменной на протяжении XX в. Обращение к литературе советской эпохи показывает, что переформатированная усадьба зачастую наполняется здесь неомифами о творческом коллективном труде, о воспитании нового человека, о построении бесклассового общества и т.п. (в ряде текстов К.Г. Паустовского, М.М. Пришвина, А.С. Макаренко и др.), заставляющими идилично-элегический «усадебный миф» Серебряного века, восходящий к Золотому веку русской культуры (подробнее см.: [Богданова 2019, 16–18]). Одновременно в советской литературе складывался и односторонний отрицательный неомиф усадьбы как места эксплуатации человека человеком, «гнезда» насилия и разврата (в прозе Ф.И. Панферова, Г.И. Серебряковой, Г.И. Чулкова 1920–1930-х гг. и др.). При этом прежний положительный «усадебный миф» зачастую имплицитно присутствовал и пробивался к читателю сквозь более поздние напластования.

«Криптоусадебная мифология» – явление, пока совсем неизученное (кроме единственной статьи, где она была впервые кратко представлена [см.: Богданова 2023]). Она возникает в советский период вокруг переформатированных усадеб, внешне отделенных от пушкинского, онегино-ларинского ореола ретроспективного «усадебного мифа» Серебряного века и окруженных атмосферой новой советской мифологии, связанной, с одной стороны, с отвержением дворянско-буржуазного, «эксплуататорского» по отношению к людям и «хищнического» по отношению к окружающей природе усадебного прошлого, и с проективной утопией строительства «светлого будущего» и воспитания «нового человека» – с другой. «Криптоусадебная мифология» присутствует как в произведениях, где непосредственно изображается переформатированная усадьба (например, в «Повести о лесах» (1948) К.Г. Паустовского), так и там, где усадьба эмпирически отсутствует (например, в «Пушкинском доме» (1964–1971) А.Г. Битова и «Туманных аллеях» (2019) А.И. Слаповского).

Особая роль – у произведений детской литературы 1920–1950-х гг., на первый взгляд дезавуирующих «усадебный миф» Серебряного века и наделяющих изображение усадьбы мифологическими коннотаци-

ями, связанными с новой, советской картиной мира. Таковы, например, известные повести А.П. Гайдара «На графских развалинах» (1928) и А.Н. Рыбакова «Бронзовая птица» (1956). В первой из них усадебное «сокровище» символически отторгается от прежних владельцев (формального наследника, графского сына, связанного с преступной бандой) в пользу подростков – представителей трудового народа, истинных наследников благородного этического кодекса «усадебной культуры». Прямо провозгласить этот тезис в период официального отказа от «эксплуататорского» усадебного наследия Гайдар не мог – вспомним ликвидацию первого Общества изучения русской усадьбы в 1930 г. и арест его председателя А.Н. Греча, а также общую переориентацию усадеб-музеев на классовое обличение «чуждого» советским идеалам дворянско-помещичьего строя: «В середине 1920-х гг. в государственной политике относительно музеев намечается резкий поворот в сторону идеологизации музейной работы. Полезность музеев оценивается с точки зрения их идеологической целесообразности, а не историко-культурной значимости. Музейная экспозиция должна была воспитывать будущих строителей социализма, прививать им основы классового сознания» [Малясова 2008, 77]. Поэтому неудивительно, что в этом произведении «усадебный миф» Серебряного века присутствует прикровенно, под слоем новой советской мифоидеологии строительства справедливой социальности и формирования советского человека. Возможно, просвечивающее в этой ранней повести сочувствие русской «усадебной культуре» стало причиной того, что в идеологически непримиримые 1930-е гг. Гайдар не решился включить ее в том своих избранных произведений [см.: Гайдар 1986, 445]. Как уже говорилось в прежней работе автора настоящей статьи, указанный палимпсест и является манифестацией «криптоусадебной мифологии» [см.: Богданова 2023, 232]. По сути тот же внутренний сюжет – в написанной почти на 30 лет позже повести Рыбакова «Бронзовая птица»: клад графов Карагаевых из личной собственности становится общенародным достоянием, а бывшая владельческая усадьба заселяется советскими пионерами. На той же неоромантической волне послевоенного интереса к дореволюционной культуре, к литературной усадьбе русской классики, режиссер В.Н. Скуйбин снял в 1958 г. по полузабытой к тому времени гайдаровской повести «На графских развалинах» одноименный кинофильм, до сих пор имеющий зрительский успех.

Остановимся на ней подробнее, предварительно отметив, что в литературоведении мы не обнаружили ни отдельных работ об этом произведении, ни каких-либо суждений об «усадебном тексте» в творчестве Гайдара. Таким образом, заявленный нами аспект художественного мира советского писателя практически впервые освещается в настоящей статье. Действие рассматриваемой повести происходит в конце 1920-х гг. в небольшом сельском местечке на юге России, через которое пролегает железная дорога и где находятся руины когда-то большой и богатой помещичьей усадьбы. Главными героями повести становятся три подростка 12-ти лет: местные крестьянские мальчики Яшка и Валька и пришлый беспризорник Дергач (Митя Ёлкин). Основной сюжет разворачивается вокруг заброшенной графской усадьбы.

Е.В. Глухова уже отметила плодотворность литературной готической традиции для «усадебного текста» русской литературы начиная

с Н. М. Карамзина («Остров Борнгольм», 1794) и А. А. Бестужева-Марлинского («Замок Венден», 1821) и заканчивая А. П. Чеховым («Черный монах», 1893) и Федором Сологубом («Творимая легенда», 1905–1912). Более того, по мнению исследовательницы, «элементы готического модуса усадебной прозы сохраняются в образе усадьбы писателей-эмигрантов, а в советский период наблюдается жанровая трансформация усадебной готики в детективное повествование» [Глухова 2020, 26], в частности в повести Рыбакова «Бронзовая птица». Добавим к этому примеру и повесть Гайдара.

В самом деле, считает Глухова, «при условии соседства в тексте нескольких характеристик можно говорить о том, что в нем реализуется готический нарратив: наличие специфического хронотопа; характерное вступление, отсылающее к средневековью; экзотичность места действия (замок, заброшенный дом, мрачное поместье); страшная тайна как сюжетообразующее событие; участие потусторонних сил в развитии сюжета; установка на достоверность; <...> мотив продажи души дьяволу; мотивы страха, ужаса» [Глухова 2020, 27]; а также рациональная мотивация таинственного сюжета. Практически все указанные черты обнаруживаются в повести «На графских развалинах». Во-первых, здесь представлен хронотоп разрушенной, насильственно разоренной, прошедшей через катастрофические испытания усадьбы. Кроме того, перифраз «надмгильный памятник старому режиму» [Гайдар 1973, 187] в глухом месте, вдалеке от дорог, над глубоким оврагом – отсылает к невозвратному, психологически отдаленному прошлому, хотя со времени революции и оставления усадьбы хозяевами прошло всего 10 лет. Также не подлежит сомнению экзотичность места действия: «Была уже ночь. Красной дугою выглядывал из-за леса край огромной луны. И, озаренные ее слабым сиянием, развалины графской усадьбы казались <...> величественным, крепко спящим замком» [Гайдар 1973, 216]. Особенно впечатляет зловещей необычностью «охотничий домик» в 7-ми верстах от усадьбы, где разыгрывается последний акт запутанного действия: «Выстроенный когда-то по прихоти графа вдали от проезжих дорог, на краю огромного болота, он оставался почти нетронутым и по сию пору <...> сложенный из валявшихся в изобилии глыб серого камня, <...> зарос[ший] сорной травой да сырым мхом. <...> Не заходили сюда и бабы за грибами, потому что росли здесь одни молочно-белые скрипицы да огненно-красные мухоморы» [Гайдар 1973, 238].

Сюжет повести Гайдара организован как раскрытие тройной тайны: первая – когда ребята до суда между деревенскими семьями Бабушкиных и Сурковых прячут в полуподвале главного усадебного дома собаку Волка, якобы задушившую трех кур, – дана в юмористическом ключе, вторая – социальная – передает драматизм судьбы загадочно-страшного для местных обитателей беспризорника Дергача; третья – настоящая, трагическая, обусловленная историческим переломом мирового масштаба, – связана с поиском опасными бандитами-убийцами клада, зарытого графом-помещиком под оранжерейной пальмой перед окончательным отъездом из усадьбы во время революции.

Хотя потусторонних сил в советской повести для детей быть не могло, тем не менее в описаниях усадьбы отчетливо различаются мистические нотки: «Уж какой *странный* и *причудливый* ночью замок! (Здесь

и далее в цитатах курсив мой. – О.Б.) Огромные *липы* спокойными вершинами чуть-чуть не касаются *луны*. Серый камень развалин не везде отличишь от ночного *тумана*. А черный заросший *пруд*, в котором отражаются *звезды*, кажется глубокой пропастью с *светлячками*, *рассытанными по дну*» [Гайдар 1973, 225]. Пусть и без лексических маркеров из символистского словаря, сходство с ночными пейзажами из откровенно мистических произведений известного писателя-символиста Г.И. Чулкова здесь очевидно. Так, герою-повествователю рассказа «Сестра» (1909) усадебный пруд казался «при *звездном* блеске *серебристо-зеркальной чаши*, торжественной и священной» [Чулков 1911, 209]. Другой ночью в его усадебном парке «*луна* стояла высоко в небе, и *завороженные деревья*, казалось, пели славу холодному свету нашей небесной спутницы. Над прудом висела непонятная серебряная сеть – должно быть, *волокна тумана*, осиянные месяцем» [Чулков 1911, 211].

Установка на достоверность реализуется у Гайдара благодаря натуралистическим деталям, жизнеподобным картинам деревенского быта Яшкиной семьи – показу огорода, двора, кухни, избы и т.п. Во взаимоотношениях матерого бандита Хряща, полностью лишённого человеческих черт, и примкнувшего к нему в корыстных целях младшего сына графа, бывшего владельца усадьбы, можно найти редуцированные признаки продажи души дьяволу: так, Хрящ явно доминирует в паре с молодым графом, отдавая тому приказания, браня его отца, сам же бывший благородный дворянин ведёт себя как отпетый уголовник. Мотивы страха и ужаса постоянно сопровождают юных героев повести: Яшку и Вальку при встрече с Дергачом, самого Дергача при встрече с Хрящем в усадьбе, а затем в «охотничьем домике». Также присутствует и рациональная мотивация таинственного сюжета, причем на трех уровнях: загадочная пропажа каструли с борщом у матери Яшки – для корма собаке, спрятанной в разрушенной усадьбе; «разбойничья» природа Дергача – воровство еды – обусловлена тем, что мальчик во время недавнего голода в стране потерялся и, не зная адреса своих родителей, стал добычей бандитов-налетчиков, заставлявших его участвовать в грабежах; наконец, скрытный приезд выросшего графского сына в свою прежнюю усадьбу, ночные огни в окнах второго этажа, поиск старой фотокарточки с пальмой в оранжерее и проч. объясняются прагматичной жаждой наживы, стремлением заполучить в личное пользование спрятанный клад. Как видим, повесть Гайдара вполне вписывается в «готический модус русской усадебной прозы» XVIII – начала XX в. [Глухова 2020, 35].

Более того, от внимательного читателя повести не ускользнут и отчетливые черты «усадебного мифа» Серебряного века: по всему тексту разбросаны штрихи и детали, в совокупности составляющие привлекательный и вдохновляющий образ дореволюционного поместья. «Картинка – что снаружи, то и внутри, – свидетельствует бывший графский садовник Нефедыч, отец Яшки. – Одни оранжереи чего стоили. И чего там только не было – и орхидеи, и тюльпаны, и розы, и земляника к Рождеству... Пальма даже была огромная, больше двух сажен. Специально с Кавказа, из-под Батума, выписали» [Гайдар 1973, 198]. Также дается описание уцелевших и руинированных частей усадебного дома, воссоздающих в воображении утраченное целое: рухнувшей колонны, каменной ограды, комнаты второго этажа с видом на речку и дорогу

в село, балкона, кладовой-полуподвала с узкими окнами на пруд [см.: Гайдар 1973, 200–201], 60-ти комнат в главном доме, каждая со своим назначением (спальня, столовая, гостиная, танцевальная и т.п.) [см.: Гайдар 1973, 202–203]. Нефедыч объясняет бандиту Хрящу, выдавшему себя за ученого-исследователя, что усадьба была построена за 100 лет до него (т.е. в начале XIX в., а значит, в стиле «пушкинского» классицизма или ампира, в Серебряном веке возведенного «в ранг национального идеала» [см.: Нащокина 2007, 116]), оранжереи и парк были под его наблюдением как садовника [см.: Гайдар 1973, 227–228].

Немаловажно, что Хрящ и графский сын выдают себя за членов «какого-то общества по изучению русской старины», т.е. будто бы исследуют «разные старые постройки, усадьбы и церкви. Какой архитектор сработал, в каком году да в каком стиле. И вот заинтересовались они графским имением» [Гайдар 1973, 227]. Очевидно, что автор имеет в виду первое Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ), основанное в 1922 г. и закрытое в 1930 г. [подробнее см.: Злочевский 2011], и представляет его с положительной коннотацией. Так, мальчик Яшка корит себя за страх перед увиденными ночью в усадьбе незнакомцами: «Эх, и ду-ураки мы! <...> Эх, и трусы! И чего испугались? Мирные люди усадьбу обследуют. Да еще добрые, отцу пять рублей обещались. Нам бы вместо чем бежать, надо бы наверх к ним выбраться. Может быть, пособили бы в чем-нибудь <...>» [Гайдар 1973, 228]. В свете таких высказываний неудивительной кажется и несобственно-прямая речь юного героя в начале повести, по-видимому передающая общее сельское мнение: «В революцию граф с семьей убежал. Усадьбу старинную мужики *сгоряча* разграбили. Невдомек было, видно, что *усадьба-то пригодиться может*. В суматохе кто-то то ли нарочно, то ли *нечаянно* запалил ее. И выгорело у каменной усадьбы все деревянное нутро. Одни только стены сейчас торчат <...>» [Гайдар 1973, 186].

Но и в таком виде усадьба представляет несомненную ценность, символом которой становится зарытый под оранжерейной пальмой клад – несгораемый ящик, «где много всякого добра было» [Гайдар 1973, 255]. Именно за ним охотятся бандит Хрящ и выросший графский сын. Думается, не случайно содержимое клада не конкретизировано автором повести – для людей из народа, для новой советской власти это не поддающееся измерению, по сути нематериальное богатство: как можно посчитать духовную значимость «усадебной культуры»? Еще в начале повести было отмечено, что физическое имущество усадьбы крестьяне уничтожили «сгоряча» – тем острее ощущается необходимость сохранить незримое культурное наследие, разлитое в воспоминаниях, традициях, книгах, архитектурных и садово-парковых очертаниях, уцелевших артефактах... В итоге захватывающих сюжетных перипетий клад конфискован у грабителей и символическое усадебное «сокровище» становится достоянием юного советского поколения – недаром оказавшийся в больнице после спасения от бандитов Дергач впервые ощущает окружающую обстановку как *рай*: «Было спокойно, тепло и тихо, а главное – все кругом такое белое, чистое», врач и медсестра удивительно добры к нему, ласковы и заботливы [см.: Гайдар 1973, 254–255]. Если вспомнить, что традиционная русская усадьба осознанно устраивалась как «рай на земле», то преемственность очевидна. Ведь «представления о русской

усадьбе уже начиная с XVIII в. постоянно балансируют между смежными понятиями Золотого века, рая-Эдема-Элизиума, Аркадии <...>. Особая роль усадьбы в это время связывается с тем, что среди порока, в целом господствующего в обществе, она мыслится как спасительный оазис, некое прибежище от земных невзгод» [Дмитриева, Купцова 2008, 150–151]. Таким образом, пленительный «усадебный миф» Серебряного века отнюдь не отрицается в новой советской действительности, он становится ее субстратом, хотя открыто и не декларируется.

Симптоматично, что в повести Гайдара нет прямых указаний на социальное неравенство в дореволюционной усадьбе, на классовое угнетение и несправедливость (наоборот, садовник Нефедыч практически на равных беседует с графом об устройстве оранжереи, высадке пальмы на грунт, а также пользуется щедростью владельца), однако младший графский сын по сути предаёт высокие идеалы «усадебной культуры»: честь, достоинство, милосердие, самоотверженное служение Отечеству, обостренное чувство прекрасного, – связавшись с бандитом Хрящом и очевидно собираясь увести усадебное «сокровище» за границу. Интересно, что молодому графу в революционный год разорения усадьбы было 12 лет, как и главным героям повести на момент происходящего в ней действия. Эта деталь, по-видимому, не случайна и призывает к контрастному сопоставлению графского сына и советских детей, которые оказываются истинными наследниками усадебных ценностей: Яшка и Дергач, рискуя жизнью, не позволяют налетчикам вывезти национальное достояние за рубеж, воспользоваться им сугубо в личных целях. Молодой же граф в изображении советского писателя становится не только бандитом-грабителем, но и предателем родины, и подлым убийцей, пытавшимся ради денег застрелить в «охотничьем домике» ребенка, мальчика Дергача, которого грубо назвал «змеенышем» [Гайдар 1973, 242].

В заключение отметим и биографический факт. Будучи убежденным сторонником и защитником социалистических идеалов в сознательном возрасте, тем не менее как личность Аркадий Петрович Гайдар (1904–1941) во многом сформировался в дореволюционное время и успел приобщиться к культурным ценностям своей матери, вышедшей из старинной дворянской семьи Сальковых. «По отцовской линии Голиковы (Настоящая фамилия писателя. – О.Б.) происходили из крестьян: пахали землю, служили по четверть века в солдатах, занимались популярным, искусным, но малоприбыльным щепным промыслом. Мать будущего писателя, Наталья Аркадьевна Салькова, была из дворянской семьи. Первый упоминаемый в русских летописях предок ее был Захарий Сальков. Первые сведения о нем относятся к 1600 году. Жил он в городе Парфеньева, что в Костромской губернии, и отвечал за сохранность и боеспособность городской крепости. Проявив храбрость и воинское мастерство во время осады Парфеньева, Захарий Сальков был пожалован помещьем, чуть позже ему была вручена грамота о даровании дворянского звания» [Камов 2011, 83]. Более того, Сальковы находились в дальнем родстве с великим поэтом М.Ю. Лермонтовым, боевым офицером и одним из ярких создателей «усадебного текста» русской литературы. Б.Н. Камов обоснованно предполагает, что будущий советский писатель с детства знал о своей кровной принадлежности к отечественной «усадебной культуре» [см.: Камов 2011, 84]. Добавим, что в честь деда по

матери ему было дано изысканное «усаддебное» имя: «В русской литературе тема усаддебной Аркадии (усаддебного рая) является, можно сказать, почти константой, начиная с середины XVIII века и вплоть до середины XX века, уже в эмигрантской прозе» [Дмитриева, Купцова 2008, 156]. Можно обнаружить целую галерею героев-Аркадиев, утверждающих или корректирующих усаддебный идеал: *Аркадий* Кирсанов у И. С. Тургенева («Отцы и дети», 1862), *Аркадий* Счастливцев у А. Н. Островского («Лес», 1870), *Аркадий* Долгорукий у Ф. М. Достоевского («Подросток», 1875), Анна и Степан *Аркадьевичи* у Л. Н. Толстого («Анна Каренина», 1877), крепостной парикмахер-виртуоз *Аркадий* Ильин у Н. С. Лескова («Тупейный художник», 1883), Ирина *Аркадина* у А. П. Чехова («Чайка», 1896) и т. д.

Итак, в повести Гайдара с помощью «криптоусаддебной мифологии» отражен переход русской усаддбы с ее богатейшей вековой культурой из личного и семейно-владельческого – в общественное, народное, национальное достояние. В итоге истинными наследниками непреходящих усаддебных ценностей становятся не помещицы, не графские дети, а советские школьники из простых крестьянских семей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О. А. Невидимые звенья «усаддебного свертхтекста» // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 224–236.
2. Богданова О. А. Усаддба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усаддба в мировом контексте». Вып. 1).
3. Богданова О. А. Феномен «усаддебности» и контекстуальный подход к литературной усаддбе начала XXI в. // Ученые записки Орловского государственного университета. 2024. № 3 (104). (В печати).
4. Гайдар А. П. На графских развалинах: повесть // Гайдар А. П. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: Детская литература, 1973. С. 183–256.
5. Гайдар А. П. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Правда, 1986. 448 с.
6. Глухова Е. В. Готический модус «усаддебного текста» русского модернизма // Русская словесность. 2020. № 6. С. 26–36.
7. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усаддебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008. 528 с.
8. Злочевский Г. Д. Общество изучения русской усаддбы: его деятельность и руководители (1920-е годы). М.: Институт Наследия, 2011. 368 с.
9. Камов Б. Н. Аркадий Гайдар. Мишень для газетных киллеров. 330 с. URL https://vk.com/doc514215276_665183868?hash=Rvz3lYhzFBepLABnBYQJEDMXvxlpLmqTtCELf9hLXqk&dl=PmCDe95XSy6a9KkNd2XE5YokM8YkWBw4xXst9jZuLso (дата обращения 10.06.2024).
10. Малясова Г. В. Подмосковные музеи-усаддбы во второй половине 1920-х гг. // Русская усаддба: сборник ОИРУ. Вып. 13-14 (29-30). М.: Улей, 2008. С. 74–83.
11. Нащокина М. В. Русская усаддба Серебряного века. М.: Улей, 2007. 631 с.
12. Чулков Г. И. Сочинения. Т. 1. Рассказы. СПб.: Шиповник, [1911]. 222 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O. A. Fenomen “usaddebnosti” i kontekstual’nyy podkhod k literaturnoy usad’be nachala XXI v. [The Phenomenon of “Estateness” and the Contextual

Approach to the Literary Estate of the Early 21st Century]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2024, no. 3 (104). (In Print). (In Russian).

2. Bogdanova O.A. Nevidimye zven'ya "usadbnogo sverkhsteksta" [The Invisible Links of the "Estate Overtext"]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2023, vol. 69, pp. 224–236. (In Russian).

3. Glukhova E.V. Goticheskiy modus "usadbnogo teksta" russkogo modernizma [The Gothic Mode of the "Estate Text" of Russian Modernism]. *Russkaya slovesnost'*, 2020, no. 6, pp. 26–36. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Malyasova G.V. Podmoskovnye muzei-usad'by vo vtoroy polovine 1920-kh gg. [Estate Museums Near Moscow in the Second Half of the 1920s]. *Russkaya usad'ba: sbornik OIRU* [Russian Estate: Collection of the Society for the Study of the Russian Estate]. Issue 13–14 (29–30). Moscow, Uley Publ., 2008, pp. 74–83. (In Russian).

(Monographs)

5. Bogdanova O.A. *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th – 21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (In Russian).

6. Dmitriyeva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadbnogo mifa: utrachennyi i obretennyi ray* [The Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Found]. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russian).

7. Nashchokina M.V. *Russkaya usad'ba Serebryanogo veka* [Russian Estate of the Silver Age]. Moscow, Uley Publ., 2007. 631 p. (In Russian).

8. Zlochevskiy G.D. *Obshchestvo izucheniya russkoy usad'by: ego deyatelnost' i rukovoditeli (1920-e gody)* [The Society for the Study of the Russian Estate: Its Activities and Leaders (1920s)]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2011. 368 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Kamov B.N. *Arkadiy Gaydar. Mishen' dlya gazetnykh killerov* [Arkady Gaidar. A Target for Newspaper Killers]. 330 p. Available at: https://vk.com/doc514215276_665183868?hash=Rvz3lYhzFBEplABnBYQJEDMXvxlpLn-qTtCElf9hLXqk&dl=PmCDe95XSY6a9KkNd2XE5YokM8YkWBw4xXst9jZuLso (accessed 10.06.2024). (In Russian).

Богданова Ольга Алимовна,

Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник (ИМЛИ РАН); профессор (ПСТГУ). Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф. М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Olga A. Bogdanova,

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science; St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities.

Doctor of Philology, Leading researcher (IWL); Professor (STOUH). Research interests: fiction prose of the turn of 19th – 20th centuries; F. M. Dostoevsky's works and biography, reception of the heritage of the writer in the late 19th – early 20th centuries; history of Dostoevskian Studies; Russian prose of the turn 19th – 20th centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Т.А. Загидулина (Красноярск)

ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОВЕТСКОГО АВИАЦИОННОГО МИФА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ «ОТТЕПЕЛИ»¹

Аннотация

В статье рассматривается трансформация образов и мотивов советской литературы, объединенных темой авиации, в произведениях периода «оттепели». Соцреалистическая эстетика, сформировавшаяся в 1930-е – 1950-е гг. подвергается молодыми авторами критической рефлексии: ортодоксальная система советского мировоззрения становится плодородной почвой для переосмысления различных аспектов уже традиционной мифологии. Материалом исследования послужила повесть В.П. Аксёнова «Стальная птица», воплощающая тенденции, обозначившиеся в литературе указанного периода: гротеск и иносказательность в данном случае являются инструментами деконструкции соцреалистических культурных кодов. Авиационный миф, один из ключевых в структуре советской эстетики, претерпевает серьезные изменения: безусловно позитивная оценка близости властного и авиационного нарративов нивелируется, созидательный пафос сменяется разрушительным, функции вестничества (передачи истины – воли государства – гражданам посредством агитационных материалов, в раннесоветской литературе данная функция маркирована позитивно), защиты (охрана «спокойствия наших границ» от любого внешнего врага) обретают обратную знаковость: главный герой организует распространение поддельных старофранцузских гобеленов, что указывает на подлог, фальсификацию истинных ценностей, сам начинает всячески притеснять жильцов дома, куда он вселился, не имея на то никаких прав, а потом и вовсе обретает полную власть над собственными соседями, так, в тексте актуализируются мотивы надзора и наказания. Отдельно обозначены интенции метафорически воплощенной в образе Стальной птицы советской власти относительно использования мировой культуры для собственной легитимации в рамках концепции «Москва – третий Рим». В этом контексте актуализируется мотив «ткачества», метафоры текстопорождения, и пропаганды – то-

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ (проект № 23-18-00408); <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

тального распространения «текстов»-гобеленов, что позволяет говорить о деконструкции одной из ключевых функций ортодоксального авиатора – вестничества – и профанировании дискурса в целом. Таким образом, авторская стратегия В. П. Аксёнова обнажает тенденцию к разрушению соцреалистического канона и в частности – авиационного мифа.

Ключевые слова

Соцреализм; гротеск; мифопоэтика; авиационный миф; литература «оттепели».

T.A. Zagidulina (Krasnoyarsk)

DECONSTRUCTION OF THE TRADITIONAL SOVIET AVIATION MYTH IN THE FICTION OF THE “THAW” (BASED ON THE STORY BY V.P. AKSENOV “THE STEEL BIRD”)¹

Abstract

The article examines the transformation of images and motifs of Soviet literature, united by the theme of aviation, in the works of the “thaw” period. The socialist realist aesthetics formed in the 1930s – 1950s is subjected to critical reflection by young authors: the orthodox system of the Soviet worldview becomes fertile ground for rethinking various aspects of traditional mythology. The research material was the story of V.P. Aksenova’s “Steel Bird” embodies the trends outlined in the literature of the specified period: grotesque and allegorical in this case are tools for deconstructing socialist realist cultural codes. The aviation myth, one of the key ones in the structure of Soviet aesthetics, is undergoing serious changes: the undoubtedly positive assessment of the proximity of the power and aviation narratives is leveled, creative pathos is replaced by destructive, the functions of heralding (transmitting the truth – the will of the state – citizens through propaganda materials, in early Soviet literature this function is marked positively), protection (protection of the “tranquility of our borders” from any external enemy) acquire reverse signification: the main character organizes the distribution of fake Old French tapestries, which indicates forgery, falsification of true values, he begins in every possible way to oppress the residents of the house where he moved in, not having no rights to do so, and then completely acquires full power over his own neighbors, so the motives of supervision and punishment are actualized in the text. The intentions of the Soviet government, metaphorically embodied in the image of a Steel Bird, regarding the use of world culture for its own legitimization within the framework of the concept of “Moscow – the Third Rome” are separately indicated. In this context, the motive of “weaving”, the metaphor of text generation, and propaganda – the total dissemination of “texts”-tapestries – is actualized, which allows us to talk about the deconstruction of one of the key functions of the orthodox aviator – heraldism – and the profanation of discourse in general. Thus, the author’s strategy V.P. Aksenova exposes the tendency to destroy the socialist realist canon and, in particular, the aviation myth.

¹The study was carried out with the financial support of the Russian Scientific Fund (project No. 23-18-00408); <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky.

Key words

Socialist realism; grotesque; mythopoetics; aviation myth; literature of the “thaw”.

Постановка проблемы. Цель настоящей статьи – рассмотрение процесса деконструкции традиционного соцреалистического авиационного мифа в литературе эпохи «оттепели» на материале повести В.П. Аксёнова «Стальная птица»: анализ трансформации функций авиационных образов в художественном тексте, а также эволюции взаимоотношений властного и авиационного нарративов в рамках исследуемой проблематики.

Авиационный дискурс в русской, а позже советской литературе начал складываться до революции («Аэро-пророчество» В. Каменского, «Авиатор» А. Блока, «Полет» Л. Андреева, «Позолоченные пилули» А. Аверченко, «Одесса» И. Бабеля, «Уточкин» А. Куприна, «Авиатор» В. Ходасевича и др.), однако четкие формы приобрел в 30-е гг. XX в. в рамках культуры соцреализма. С авиацией связаны выстраивание ментальной карты молодого Советского государства, репрезентация новых моделей социального взаимодействия, а также формирование канонической системы персонажей. В рамках дискурса, понимаемого нами как «совокупность тематически соотнесенных текстов: тексты, объединяемые в дискурс, обращены так или иначе к одной общей теме», при этом содержание дискурса выявляется интертекстуально [Чернявская 2006, 176], раскрывается советский авиационный миф, подвергающийся трансформации вместе с соцреалистическим каноном. Летчик – центральная фигура авиационного дискурса.

Авиатор органично встроился в ортодоксальную мифологию («Небо и земля» В. Саянова, «Советские соколы» И. Ольховского, «Сказ о полярных летчиках» М. Голубковой, «Былина о героях» В. Адамова, «Поколен-борода и ясные соколы» М. Крюковой, «Сказка про белую ведьму и Шмидтову бороду» Д. Кедрина, «Первые перелеты через ледовитый океан» Г. Байдукова, «Завоевание Северного полюса» Ю. Фучика и др.), занял свое место на вершине идеологической иерархии, наряду с другими героями советского «эпоса». По Х. Гюнтеру, сталинская эпоха знает четыре категории героев: герой социалистического труда (к этой группе относятся летчики, полярники, ученые, стахановцы), герой-воин (революционеры, герои Гражданской войны), герой-политический деятель, герой-жертва [Гюнтер 2000а, 746]. С 1930-х гг. герой выкристаллизовавшегося канона – плоть от плоти порождение культуры 2 (в терминологии В. Паперного), которую «как бы переполняет здоровая физиологическая радость, бодрость – во всяком случае, она видит себя именно такой» [Паперный 2011, 165], культура 2 в этом смысле противопоставляется культуре 1, где фигура летчика сближается с образом артиста, циркача, жизнь которого может оборваться внезапно и бессмысленно, примеры мы находим в текстах Л. Андреева («Полет»), А. Блока («Авиатор»), где присутствует мотив отречения / освобождения от собственного тела, итогом которого является физическая смерть, важно отметить, что цель полетов – выступление перед публикой. Однако уже в 1930-е гг. летчик – фигура, ассоциирующаяся с волей государства рабочих и крестьян и существующая для того, чтобы эту волю воплощать,

это продемонстрировано в текстах, посвященных рекордным перелетам («Записки штурмана» М. Расковой, «Первые перелеты через ледовитый океан» Г. Байдуков и др.), спасению челюскинцев («Как мы спасали челюскинцев», куда вошли очерки А. Ляпидевского, С. Леваневского, М. Слепнева, В. Молокова, Н. Каманина, М. Водопьянова, И. Дорони-на, «Записки летчика» М. Бабушкина и др.), а также в неканонических произведениях, например, в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева», где акцентируется внимание на полной подчиненности авиатора Дарагана государству. Летчик – в некотором смысле эталон, стать которым, однако, может каждый гражданин большой страны [Сидорчук 2022]. Так, совершенно неслучайна номинация «сталинские соколы», подчеркивающая идеи персонификации власти. Симптоматично, что с сентября 1941 г. по декабрь 1956 г. издавалась газета «Сталинский сокол», после она была переименована в «Советскую авиацию», а в 1960 г. – закрыта.

Кроме того, образ авиатора в рамках соцреалистического дискурса характеризуется лиминальностью, а также избранностью. Способность находиться в пограничном состоянии – между небом и землей – дает летчикам особый статус, они уже не совсем люди, но советские сверхлюди. В текстах периода становления канона авиатор совмещает в себе функции вестничества – распространяет государственную идеологию в физическом смысле – развозит агитационную литературу, знакомит рабочих и крестьян с волей власти и актуальной политической повесткой (К. Минаев «Летуны», 1926; М. Зошенко «Агитатор», 1926 и др.); защиты границ молодого советского государства от любых попыток проникновения внутрь чуждой идеологии (П. Герман «Авиамарш», 1923; М. Крюкова «Сказание о Ленине», 1939 и др.); освоения / присвоения новых территорий (Д. Кедрин «Сказка про белую ведмедь и Шмидтову бороду», 1937; Ю. Фучик «Завоевание северного полюса», 1937 и др.). Вестничество к середине 1930-х гг. отходит на второй план. Защитная функция актуализируется в текстах, посвященных Великой Отечественной войне (С. Михалков «Советские бомбовозы», 1941; М. Чечнева «Самолеты уходят в ночь», 1961 и др.).

К 1960-м гг. авиация становится совершенно обыденным явлением – уже в конце 1950-х гг. регулярные рейсы осуществлялись в 14 стран, в крупных и не только городах СССР были аэропорты. Тогда же претерпевает трансформацию властный дискурс. Соответственно, изменяется статус летчика в общественном сознании, начинают транслироваться иные модели образов; эстетические и идеологические основания, заложенные в раннесоветской культуре, подвергаются критике.

В настоящем исследовании речь пойдет о репрезентации авиационного мифа в литературе периода «оттепели». Осуждение культа личности, репрессий повлекло за собой общественный резонанс, на который отозвались молодые писатели. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий вписывают этот период в историко-литературный этап протяженностью в четыре десятилетия – от 50-х гг. до конца XX в., характеризующийся наличием общей тенденции к расширению кризиса соцреалистического эстетического сознания и поиску векторов трансформации соцреализма.

Литературоведы выделяют две стороны феномена «оттепельной» культуры – просветительский пафос и «эзопов» язык, способствовавшие «разработке изощренных художественных ходов, усложнению языка,

восстановлению связи с традициями условных “отстраненных” форм...» [Лейдерман, Липовецкий 2003, 94]. Иносказательность и гротеск в полной мере воплотились в повести В. Аксёнова «Стальная птица», что обусловило жанровое своеобразие текста. Кроме того, сам писатель отмечал сатирическую направленность произведения: «Пишу сейчас сатиру, повесть о человеке, который превращается в “стальную птицу”. Кажется, я тебе немного рассказывал об этом – лифт, вестибюль и т.д.» [Аксёнов 2015, 123].

В центре сюжета повести В. Аксёнова «Стальная птица» фигура Попенкова – Стальной птицы, которая появляется в доме по Фонарному переулку в 1948 г. По его словам, ранее он жил в котловане Дворца Советов, одного из наиболее ярких образцов культуры 2, который должен был быть построен на месте взорванного в 1931 г. Храма Христа Спасителя, однако дальше ямы строительство мощного символа торжества ленинских идей дело не пошло: помешала война. Символически же обозначился контраст между воображаемой вертикалью дворца, увенчанной памятником Ленину, и возникшим на этом месте котлованом, впоследствии ставшим бассейном.

Сам топос котлована чрезвычайно насыщен смыслами – это метафорическое чрево, порождающее Стальную птицу – Попенкова. Образ котлована, ямы, рва сопряжен с мотивами смерти, загробного мира, ада, вместе с тем он является своего рода пограничьем, пространством безвременья: «Вот уже год <...> то есть, простите, вот уже неделю я живу в котловане Дворца Советов» [Аксёнов 2014, 23].

Так, Попенков получает статус существа хтонического и вместе с тем лиминального: «лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию» [Тернер 1983, 169]. «Пороговость» образа Попенкова неоднократно обыгрывается в тексте: он все время находится в переходных пространствах – котловане, подъезде, лифте, а затем и вовсе селится в парадном.

Маркером пограничного статуса персонажа является также амбивалентность его природы – человек – стальная птица, что связано с мотивами трансформации человеческого тела, актуализировавшимися еще на первых этапах существования советской культуры. В 1920–1930-е гг. подобные метафоры (образ Попенкова – буквализация метафоры «стальная птица») могли означать своеобразный «захват партией тела авиатора»: «Социализм преодолевает фрустрацию отчуждения путем механизации физической оболочки человека» [Загидулина 2019, 165]. Намечившаяся в 1930-е гг. тенденция к созданию тоталитарной утопии социальной гомогенизации [Липовецкий 2012, 820], реализовавшаяся в слиянии авиатора и самолета в 1930-х гг. [Загидулина 2019, 152], в 1960-е гг. доводится до абсурда: человека в этой системе не остается. Стальная Птица не служит власти, она сама есть власть, а власть есть Стальная Птица, что наиболее отчетливо считывается при анализе персонажной системы: пары Сталин – Попенков. Герои-двойники, тесно связанные на сюжетном и аллюзивном уровнях, воплощают в себе идею всеобъемлющего и всепроникающего владычества. Если птица – овеществленная сила, то Сталин – мифологизированная сущность, персонификация Отца в высшем смысле: «Не смейте упоминать имя Генералиссимуса Сталина всуе!» [Аксёнов 2014, 18].

Генеральный секретарь становится героем внутренних монологов управдома, импровизирующего в народном стиле на корнете: «Не пиши ты Сталину, милая Мария, не мешай несчастному думать и творить. Пожалей, голубушка, знаменосца мира, милого, родимого сына и отца» [Аксёнов 2014, 20]. Использование автором техники фэйклора – имитации текстовой практики фольклора при помощи готовых формул устного народного творчества с целью легитимации нового властного дискурса посредством его связывания со старым, традиционным [Юстус 2000, 77] – подразумевает погружение в мифический и мистический контекст, в полной мере реализующийся в повести и способствующий конструированию как гротескной фигуры главного героя, так и мирообраза в целом.

Стальная Птица, существо из ниоткуда, занимает господствующее положение, тонко чувствуя (и недвусмысленно обозначая) собственную связь с отцом народов: «– Тема вождя у вас великолепна <...>. – Что? Что вы сказали? – воскликнул Николай Николаевич»; «А то, что вы играли о Сталине, это вот здесь, – он указал подбородком на область сердца» [Аксёнов 2014, 21].

На интертекстуальном уровне трагическим пафосом отмечено осуществление «Аэропророчества» футуриста В. Каменского: «Через 500 лет. Аэропланы совершенно исчезнут, на земле воцарится своеобразная, красивая полная чудесной поэзии жизнь. Все люди переродятся в человеко-птиц...» [Каменский 2017, 14]. «Стальная птица» становится рефлексией на предсказанную поэтом идею становления летающего человека и одновременно реакцией на уже устоявшуюся и начавшую деградировать советскую систему мировоззрения.

Стоит, однако, отметить, что *механизованная* Стальная птица противопоставлена «*биологическим*» гражданам – жителям дома. Данная оппозиция обнажает контраст между эстетикой соцреализма с его типами героев и традиционной культурой, наследующей нарратив золотого века русской литературы (тип маленького человека).

Образ Стальной птицы, кроме того, сконструирован в рамках игровой стратегии. Попенков имитирует модели поведения *голого человека*, это традиционный для русской литературы типа униженного, поставленного в предельную ситуацию человека, который не имеет ничего, актуализировавшийся в лагерной прозе [Ковтун 2019], связь героя с голым человеком подчеркивается подозрением управдома, что Попенков отбывал наказание в лагере. Стальная птица совершает попытку обмануть собеседника, вписать себя в парадигму представителей данного типа: у него ничего нет, ему негде жить, он готов поселиться в парадном или лифте, при себе имеет только две авоськи: «Это мясо, – он поднял правую руку, – а это рыба, – он поднял левую руку. – *Ornna mea mesum porto*» [Аксёнов 2014, 11]. Трюк Попенкова подчеркивает парадоксальный характер захватнического поведения персонажа. По-настоящему голым и маленьким перед лицом Стальной птицы оказывается сам управдом: «– Вы из заключения? – спросил Николай Николаевич. <...> – Нет, – ответил Попенков, – с врагами народа никаких, даже родственных связей не имею. Николай Николаевич почувствовал себя раздавленным, жалким, *почти голым, почти рабом*» [Аксёнов 2014, 22]. Человек, испытавший

животный страх, ужас перед властью, ничего не может противопоставить новому жильцу.

Неприкаянность Попенкова оказывается мнимой, и на сюжетном уровне он превращает подъезд в большую квартиру, которая обрастает вещами; занимает общее пространство, «забирает» жену у замминистра З. И даже мысли других людей для него не остаются тайной, он чувствует их страхи и умело манипулирует: «Третьего дня вы мне дали лекарство от ушей, а отреагировала печень. Простите, но я давно замечаю некоторые странности <...>. Вы не можете мне объяснить? <...> – Да, понимаю, – ответил я, – извините, больше это не повторится» [Аксёнов 2014, 52]. Высказанные подозрения персонажа толкают его собеседника на признание собственной вины, он соглашается с тем, что лечение неэффективно и обещает впредь не назначать подобных бесполезных (лишь по мнению Попенкова) препаратов. Явно считываемая аллюзия на неоднократно упоминаемое в текстах В.П. Аксёнова дело врачей, является еще одной точкой сближения вождя и получеловека-полусамолета.

Воплощенная в Стальной птице власть характеризуется тотальностью. Она вторгается в частную жизнь людей, этот мотив частотен в текстах автора («Скажи изюм», «Остров Крым» и др.), но здесь власть воплощается не в образе сотрудника КГБ или, собственно, Сталина, а в форме человекоподобного существа, сочетающего в себе инфернальное и механическое.

Учитывая сформированные связи авиационного и властного нарративов, невозможно оставить без внимания механизмы взаимодействия Стальной птицы и культуры. К. Кларк пишет: «В СССР также особая роль придавалась культурному доминированию. Культура означала власть» [Кларк 2018, 22]. Сближение фигуры получеловека с образом Сталина подчеркнуто художественной деталью: «окурок я докурю, “Герцеговина Флор” на полу не валяется. Ясно теперь, кто здесь хозяин?» [Аксёнов 2014, 30]. Папиросы «Герцеговина Флор» имели статус культовых, их курил Сталин. Слияние происходит в тот момент, когда Попенков осуществляет захват вестибюля, примечательного своим «культурным» разнообразием: «овальное помещение, т.н. парадное, площадью примерно 178,3 кв. метра. <...> С потолка свисает на металлическом шнуре люстра-плафон в виде древнегреческой амфоры с ручками (консультация в Музее им. А.С. Пушкина). <...> элементы древнегреческой мифологии (консультация в журнале «Октябрь»). <...> Окна правой стороны *отражают средневековый франко-германский сюжет* <...> (консультация Общества советско-французской дружбы)» [Аксёнов 2014, 30]. Язык самих описаний интерьера формализован, что демонстрирует некоторую несообразность артефактов и действительности, в которой они оказались, актуализируя иронический пафос повествования.

Культурные коды иных цивилизаций, нашедшие отражение в интерьере вестибюля, свидетельствуют о попытке репрезентации в тексте В.П. Аксёнова интенций легитимации собственной власти Советского государства 1930-х гг., действовавшего, по мнению К. Кларк, в рамках доктрины «Москва – третий Рим» [Кларк 2018, 35].

Стоит отдельно обозначить линию, связанную с гобеленами, которые ткут по указанию Попенкова Самопаловы. Здесь появляется мотив тотальности: «...ведь родственники Вениамина Федосеевича <...> распро-

страняли старофранцузские гобелены *на Дальнем Востоке и в Сибири, на Украине, в республиках Закавказья и Средней Азии*» [Аксёнов 2014, 61]; «Они все у меня будут ткать гобелены, все эти *Самопаловы, Зельдовичи, Николаевы, Фучиняны, Проглотилины, Аксиомовы, Цветковы...*» [Аксёнов 2014, 66]. Символичен и мотив ткачества, лингвистически связанный с созданием текста (текст от лат. Textus – ткань; сплетение, сочетание), так, казалось бы, бессмысленное занятие обретает полноту значения, учитывая литератуоцентричность русской культуры в целом, распространяются отнюдь не подделки старофранцузских гобеленов, а санкционированные властью тексты, замаскированные под образцы европейского искусства. Таким образом, критически переосмыслиется функция вестничества, теперь это не государственная пропаганда, а частное дело конкретного существа неясной природы. Тотальность проявляется и географически, и демографически.

Подобная всеохватность сопряжена с идеей паноптизма, описанной М. Фуко: «...основная цель паноптикона: привести заключенного в состояние сознаваемой и постоянной видимости, которая обеспечивает автоматическое функционирование власти» [Фуко 1999, 294]. Всевидение и всезнание Попенкова подсвечивается топосами лифта и вестибюля, миновать которые невозможно. В этом смысле будущее пристанище жителей старого дома наследует принцип паноптизма: «дом восьмизэтажный, весь почти стеклянный» [Аксёнов 2014, 90], только наблюдение теперь будет производиться не изнутри, а извне: новый надзиратель изменит точку обзора, старый останется на обломках старого здания.

Выводы. Итак, «оттепельная» литература, рефлекслируя по поводу соцреалистического канона, дискутирует с ним, что способствует появлению авиационных образов, прямо противопоставленных традиционным, дискурс подвергается деконструкции, означаящее перестает быть равным означаемому. Авиатора-человека (или даже авиатора-сверхчеловека) больше нет, образ уходит в сферу гротеска, сверхчеловечность в тексте inferнальна – она не результат прогресса, а побочный продукт строительства социализма. Разложение канона в 1960-е гг., здесь стоит уточнить, что имеется в виду фаза деканонизации, описанная Х. Гюнтером в работе «Жизненные фазы соцреалистического канона» [Гюнтер 2000b, 286], которая подразумевает не упразднение, а «ревизию соцреализма», что, разумеется, никак не противоречит функционированию канона, например, в очерках, посвященных военной тематике («Боевые подруги мои» М. Чечневой), влечет за собой изменение угла зрения на взаимоотношения общества и государства. Авиационный нарратив сливается с властным: само государство выступает уже не в роли великого зодчего, а как всепоглощающая человекообразная машина. Впрочем, условно оптимистичный финал повести вполне соответствует духу эпохи – «оттепели», однако и в нем чувствуется некоторая настороженность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов В.П. «Ловите голубиную почту...»: Письма: [1940–1990 гг.]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной. 2015. 459 с.
2. Аксёнов В. Стальная птица. М.: Эксмо, 2014. 320 с.
3. (а) Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.

4. (b) Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 282–287.

5. Загидулина Т.А. Ни выше, ни свыше: авиационный дискурс в русской литературе 20–30-х годов XX века. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2019. 208 с.

6. Каменский В. Аэропророчество // Каменский В. Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. С. 10–15.

7. Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. 520 с.

8. Ковтун Н.В. «Голый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы». Pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2. С. 157–167.

9. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студентов высших учебных заведений: в 2 т. Т. 1: 1953–1968. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 413 с.

10. Липовецкий М. Советские и постсоветские трансформации сюжета внутренней колонизации // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России / под ред. А. Этгинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 809–845.

11. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.

12. Сидорчук И.В. «Мы ведь должны и будем летать выше, дальше и быстрее всех»: авиация в советском кинематографе 1920–1930-х гг. // Россия в глобальном мире. 2022. № 25(48). С. 148–170.

13. Тернер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

14. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.

15. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия: учебное пособие. М.: Флинта, 2006. 136 с.

16. Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 70–86.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kovtun N.V. “Golyy chelovek” A. Solzhenitsyna na fone “novoy lagernoy prozy”. Pro et contra [The Naked Man by A. Solzhenitsyn against the Background of the “New Camp Prose”. Pro et Contra]. *Filologicheskij klass*, 2019, no. 2. pp. 157–167. (In Russian).

2. Sidorchuk I.V. “My ved’ dolzhny i budem letat’ vyshе, dal’she i bystreye vsekh”: aviatsiya v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh gg. [“After All, We Must and Will Fly Higher, Further and Faster than Everyone Else”: Aviation in Soviet Cinema of the 1920s and 1930s]. *Rossiya v global’nom mire*, 2022, no. 25(48), pp. 148–170. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gyunter Kh. Zhiznennyye fazy sotsrealisticheskogo kanona [The Life Phases of the Socialist Realism Canon]. *Sotsrealisticheskij kanon* [The Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskij proyekt Publ., 2000, pp. 282–287. (In Russian).

4. Gyunter Kh. Arkhetipy sovetskoy kul’tury [Archetypes of Soviet Culture]. *Sotsrealisticheskij kanon* [The Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskij proyekt Publ., 2000, pp. 743–784. (In Russian).

5. Lipovetskij M. Sovetskiye i postsovetskiye transformatsii syuzheta vnutrenney kolonizatsii [Soviet and Post-Soviet Transformations of the Plot of Internal Coloniza-

tion]. *Tam, vnutri: Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii* [There, Inside: The Practices of Internal Colonization in the Cultural History of Russia]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012, pp. 809–845. (In Russian).

6. Yustus U. Vozvrashcheniye v ray: sotsrealizm i fol'klor [Return to Paradise: Social Realism and Folklore]. *Sotsrealisticheskiy kanon* [The Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2000, pp. 70–86. (In Russian).

(Monographs)

7. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdeniye tyur'my* [To Supervise and Punish. The Birth of the Prison]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 479 p. (In Russian).

7. Klark K *Moskva, chetvertyi Rim: stalinizm, kosmopolitizm i evolyutsiya sovetskoy kul'tury (1931–1941)* [Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture (1931–1941)]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2018. 520 p. (In Russian).

8. Papernyy V. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. 408 p. (In Russian).

9. Terner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva “Nauka” Publ., 1983. 277 p. (In Russian).

10. Zagidulina T.A. *Ni vvyis', ni svyshe: aviatsionnyy diskurs v russkoy literature 20–30-kh godov XX veka* [Neither Up nor Over: Aviation Discourse in Russian Literature of the 1920–1930s]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev Publ., 2019. 208 p. (In Russian).

Загидулина Татьяна Андреевна,

Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории методики начального образования, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания (КГПУ им. В.П. Астафьева), исполнитель проектов (РХГА им. Ф.М. Достоевского).

Научные интересы: история русской и советской литературы XX–XXI вв., эстетика соцреализма, эстетика и поэтика постмодернизма.

E-mail: zagi9@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-1747-0837

Tatyana A. Zagidulina,

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Primary Education Methodology, Associate Professor at the Department of World Literature and Methods of Teaching (KSPU), project executor (RCAH).

Research interests: the history of Russian and Soviet literature of the 20th–21st centuries, aesthetics of socialist realism, aesthetics and poetics of postmodernism.

E-mail: zagi9@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-1747-0837

Ю.В. Доманский (Москва)

**ДВА МОМЕНТА ИЗ ПРОЗЫ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ:
К ПРОБЛЕМЕ КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ**

Аннотация

В статье рассматриваются фрагменты из двух прозаических произведений Елены Шварц «Площадь мальтийских рыцарей» и «Сербский монастырь», оба они входят в автофикциональный цикл «Литературные гастроли». Для соотнесения со шварцевскими фрагментами берутся похожие моменты из нескольких произведений – из пьесы «Вишневый сад» Антона Чехова, из песни «Сказка о несчастных сказочных персонажах» Владимира Высоцкого, из романа «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса, из песни «Ты дарила мне розы» Дианы Арбениной. Соотнесение сегментов из текстов Елены Шварц со схожими сегментами из названных текстов позволяет в итоге сформировать такие контексты, в пределах которых актуализируются смыслы, в рассматриваемых фрагментах присутствующие, но глубоко спрятанные, а потому отнюдь не всегда бросающиеся в глаза; это смыслы, связанные с пониманием положения человека в мире как трагического, с пониманием мира как средоточия трагизма и для каждого отдельного человека, и для человечества, наконец, с ощущением неизбежного конца – и мира, и человека. Такого рода эсхатологические смыслы, во многом присущие и лирической поэзии Елены Шварц, реализуясь в ее лирической прозе, могут считаться определяющими для шварцевского художественного мира и транслирующими важные грани мироощущения автора. Общим же итогом рассмотрения обозначенных контекстов следует признать актуализацию в сформированных на основании схожести контекстах смыслов, которые вне этих контекстов оказываются скрыты; в результате тексты-участники такого рода контекстов в смысловом плане взаимообогащают друг друга.

Ключевые слова

Контекст; смысл; лирическая проза; Елена Шварц; Антон Чехов; Владимир Высоцкий; Габриэль Гарсиа Маркес; Диана Арбенина.

Yu. V. Domanski (Moscow)

**TWO MOMENTS FROM ELENA SHVARTZ'S PROSE:
ON THE PROBLEM OF CONTEXTUAL MEANINGS**

Abstract

The article examines fragments from two prose works by Elena Schwartz, "Square of the Knights of Malta" and "Serbian Monastery", both of which are included in the autofictional cycle "Literary Tours". To correlate with Shvartsev's fragments, similar moments are taken from several works – from the play "The Cherry Orchard" by Anton Chekhov, from the song "The Tale of Unfortunate Fairy-Tale Characters" by Vladimir Vysotsky, from the novel "One Hundred Years of Solitude" by Gabriel Garcia Marquez, from the song "You Gave Me Roses" by Diana Arbenina. Correlating segments from the texts of Elena Schwartz with similar segments from the named texts allows us to ultimately form contexts within which meanings are actualized that are present in the fragments under consideration, but deeply hidden, and therefore not always striking; these are meanings associated with the understanding of man's position in the world as tragic, with the understanding of the world as the focus of tragedy both for each individual person and for humanity, and finally, with the feeling of the inevitable end – both of the world and of man. These kinds of eschatological meanings, largely inherent in the lyrical poetry of Elena Schwartz, realized in her lyrical prose, can be considered decisive for Shvartsev's artistic world and convey important facets of the author's worldview. The general result of the consideration of the designated contexts should be the actualization in contexts formed on the basis of similarity of meanings that are hidden outside these contexts. As a result, texts participating in such contexts mutually enrich each other in terms of meaning.

Key words

Context; meaning; lyrical prose; Elena Schwartz; Anton Chekhov; Vladimir Vysotsky; Gabriel Garcia Marquez; Diana Arbenina.

К поэзии Елены Шварц филологи обращаются довольно часто (вот лишь некоторые работы недавнего времени: [Воронцова 2012; Воронцова 2013; Джамалова 2023; Дубаков, Го 2022; Зотеев 2011; Марков 2020a; Марков 2020b, Романов 2020a; Романов 2020b; Романов 2021; Пронин 2024; Самойленко 2020; Суханова 2019]), тогда как ее проза остается пока что вне пристального исследовательского внимания. А между тем и проза Елены Шварц участвует в формировании неповторимого художественного мира автора, будучи при этом не менее интересна, чем шварцевская поэзия.

Наша задача в данной статье довольно скромная – посмотреть с точки зрения смыслов, порождаемых взаимодействием с «чужими» текстами, на два момента из цикла Елены Шварц «Литературные гастроли» (сам цикл являет собой серию небольших текстов, которые можно определить как автофикциональные травелогои). Первый из заинтересовавших нас моментов расположен в тексте «Площадь мальтийских рыцарей», второй – в тексте «Сербский монастырь».

«Площадь мальтийский рыцарей» завершается следующим образом:

Площадь на вершине холма – это не видно, но чувствуется (потому, наверно, что от ближней церкви св. Алексея открывается вид на Тибр и Рим), за забором, где капитул и куда никто не входит и не выходит (вроде бы), по ночам начинает кричать птица, не то выпь, не то филин. Но не мальтийский сокол. И мне казалось, когда я ночами бродила по периметру прямоугольной площади, что этот вскрикивающий тревожно, заходящийся, рыдающий над Городом голос и есть зов и клич Великого Гроссмейстера [Шварц 2023, 340].

Мы обратим внимание на атрибуцию птичьего крика в данном фрагменте – «не то выпь, не то филин». Обычная деталь из области орнитологической соносферы, где в числе прочего актуализируется этимология происхождения названия птиц («выпь» от «выть», а «филин», изначально звавшийся «квилин» – от общеславянского глагола «квилити» то есть «плакать»), может быть осмыслена через контекстуальные аналоги, одним из которых является фрагмент из песни Владимира Высоцкого «Сказка о несчастных сказочных персонажах», а уже через эту песню можно подключить и фрагмент из чеховского «Вишневого сада» (оговорим только, что взаимодействие этих двух текстов с текстом Елены Шварц носит, возможно, и контактный характер, но скорее речь идет о типологическом сходстве, не обусловленном прямым воздействием). В песне Высоцкого видим тождественную шварцевской пару птиц, через которых, как и у Елены Шварц, атрибутируется один и тот же звук:

То ли выпь захохотала,
То ли филин заикал, –
На душе тоскливо стало
У Ивана-дурака [Высоцкий 1991, 190].

В пьесе Чехова почти такая же пара, как у Елены Шварц и у Высоцкого, включена в реакцию двух персонажей на знаменитый звук лопнувшей струны во втором действии:

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.
Трофимов. Или филин... [Чехов 1975, 224].

Оговорив, что выпь – птица семейства цаплевых, заметим следующее: и у Чехова, и у Высоцкого атрибуции звука через птиц оказались объединены мотивом несчастья. Напомним в этой связи финал эпизода с лопнувшей струной из второго действия «Вишневого сада»:

Любовь Андреевна (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.
Пауза.
Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.
Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.
Пауза [Чехов 1975, 224].

И у Высоцкого результат в плане реакции персонажа на услышанное сходный: «На душе тоскливо стало // У Ивана-дурака»; не забудем и про развертывания названия песни Высоцкого в текст – все сказочные персонажи, участвующие в сюжете, декларативно несчастны. В итоге сформированный текстами Чехова и Высоцкого контекст способствует смысловому взаимообогащению каждого из этих текстов: текст Высоцкого драматизируется, текст Чехова приближается к авторскому жанровому определению, данному в подзаголовке «Вишневого сада»; при этом и песня, и пьеса, сохраняют исходные, «внеконтекстуальные» смыслы (подробнее см.: [Доманский 2024]).

Что же дает данный контекст из текстов Высоцкого и Чехова для осмысления содержащего указания на атрибуцию птичьего крика «не то выпь, не то филин» фрагмента из прозаической «Площади Мальтийских рыцарей» Елены Шварц? Как представляется, контекст системы из чеховского «Вишневого сада» и «Сказки...» Высоцкого способствует усилению в шварцевском тексте общего настроения тоски и экспликации мотива несчастья; но не столько в плане предвестья, сколько в плане проекции в прошлое: птичий крик не пророчит грядущие беды, а актуализирует беды, уже некогда случившиеся, но откликающиеся в настоящем моменте, напоминает о трагических событиях из истории рыцарского ордена.

В итоге можно сказать, что через атрибуцию птичьих криков все три текста складываются в контекст, взаимно обогащая друг друга в смысловом плане. Так, к текстам Чехова и Высоцкого «Площадь Мальтийских рыцарей» Елены Шварц добавляет универсально-исторические смыслы, связанные с историей (во многом легендарной) Мальтийского ордена, историей драматичной и даже трагичной. На основании этого можно говорить об усилении трагизма в соответствующих эпизодах «Вишневого сада» и «Сказки о несчастных сказочных персонажах». Однако в названном контексте трагизм усиливается и в тексте Елены Шварц, обретая при этом более личностное звучание; общим же знаменателем для всего контекста из трех текстов становится то, что можно назвать личностной эсхатологией, при которой реальность воспринимается и понимается как череда катастрофических откровений; и автофикциональная героиня Елены Шварц в данном плане, в плане ощущения конца света в отдельно взятом человеке для него самого, сближается с персонажами и Чехова, и Высоцкого. Тут стоит обратить внимание на то, что даже в прозе Елена Шварц остается лириком: прежде всего, в тексте оказывается важна эмоция, внешние события оказываются интересны не столько сами по себе, сколько в той степени, в какой они способны воплотить переживание субъекта, что и является собственно лирическим событием; экспликация же эмоции как события переживания происходит (конечно, в числе прочего) через атрибуцию птичьего крика, что особенно заметно с учетом названных текстов Чехова и Высоцкого, которые таким образом усиливают не только общую личностную эсхатологию, а и лирическую составляющую художественного мира и в тексте Шварц, и во всем сформированном контексте.

В завершении разговора о птичьем крике в тексте «Площадь мальтийский рыцарей» заметим, что выпь (правда, уже без филина) находит себя в стихотворении Елены Шварц о том же самом месте, про которое рассказывает в названном выше прозаическом тексте; это стихотворение «Площадь Мальтийских рыцарей в Риме» из цикла «Римская тетрадь», вот его финал:

А под обрывом в кипарисах
Выпь плачет громко, безутешно.
Как будто бы Магистр Великий
В подбитом горностаем платье
Все ропщет в этих столах долгих
О несмываемом проклятье [Шварц 2004, 52].

И пусть в прозаическом тексте крик птицы в сознании субъекта кажется зовом и кличем Великого Гроссмейстера, а в стихотворении плач выпы только сравнивается с роптаньем Магистра Великого, в обоих текстах событие из жизни героини, точнее – событие, переживаемое героиней, еще точнее – событие переживания героини, показано одно и то же – случившееся в одно и то же время в одном и том же месте. Тем сильнее бросается в глаза принципиальное отличие птичьей соносферы в лирическом стихотворении Шварц от птичьей соносферы в ее лирическом прозаическом тексте: в стихотворении источник звука указан точно – «выпь плачет горько, безутешно», тогда как в прозаическом травелоге упор сделан на вариативность (как это было и у Чехова, и Высоцкого) – «по ночам начинает кричать птица, не то выпь, не то филин»; такая разница может указывать на то, что лирическая поэзия в художественном мире Елены Шварц предпочитает более строгую конкретику, нежели лирическая проза, которая в свою очередь оказывается не столь однозначной, в ней субъект выступает более, если можно так выразиться, сомневающимся, не так сильно уверенным, как в лирической поэзии. Вполне вероятно, что отмеченное отличие – конкретика соносферы в лирической поэзии и вариативность соносферы в лирической прозе – может являться характерной особенностью творчества Елены Шварц, однако для подтверждения или опровержения этого требуется рассмотрение не одного, а целого ряда примеров.

И уже совсем под конец размышлений о первом заинтересовавшем нас сегменте из шварцевского прозаического наследия обратим внимание на то, что у Елены Шварц есть еще один текст, где упомянуто кладбище мальтийский рыцарей; это стихотворение «На прогулке» 1981 г. И в этом стихотворении, как и в названных выше текстах, тоже есть птица – большая чайка. Однако оставим этот текст и эту птицу для будущих исследований, а перейдем к другому фрагменту из лирической прозы Елены Шварц.

Второй момент, притягивающий к себе «чужие» тексты, находим в самом начале текста «Сербский монастырь»: «Во дворе древнего сербского монастыря недалеко от албанской границы поздние увядающие розы остро пахли астрами. За ними ухаживали пять немолодых монахинь. Кроме розовых кустов двор украшала квадратная колокольня» [Шварц 2023, 343].

И если момент предыдущий относился к области звуков, то этот момент уже из области запахов: «...поздние увядающие розы остро пахли астрами»; как видим, запах здесь не соответствует его источнику, цветы обладают, как им и положено, запахом, это запах цветочный, а не какой-то посторонний, но это запах *других* цветов. Учитывая же то, о каких именно цветах говорится, можно увидеть здесь нарочитое противоречие относительно того, что как непреложную истину констатирует шекспировская Джульетта: «Роза пахнет розой, // Хоть розой назови ее, хоть нет» [Шекспир 2018, 54]. В тексте Елены Шварц, как видим, розы названы розами, но вот пахли они не розами, а астрами. Такое разрушение привычного, ожидаемого обусловлено и объяснено тем, что розы эти – поздние, увядающие; но в меньшей степени – и расположением монастыря: монастырь «древний сербский», однако находится он «недалеко от албанской границы», что с полным правом можно считать если и не аномалией в чистом виде, то чем-то пограничным не только в географическом, а в общекультурном смысле. Обратим внимание и на характеристику запаха – «остро»; здесь, помимо чисто лексического усиления аномального запаха, формирующего обонятельный оксюморон, обращает на себя внимание фонетическое устройство шварцевской фразы – «розы оСТРо пахли аСТРами»: на уровне звучания тут создается особый уровень жесткости, даже резкости, а это в совокупности с лексическим значением слова «остро», с тем, что роза пахнет не розой, с тем, что сербский монастырь недалеко от албанской границы, формирует общее представление о суровой и даже в какой-то степени эсхатологической аномалии.

И это представление усиливается, даже словно обнажается через подключение к тексту Елены Шварц в качестве смыслового контекста фрагмента из романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества»: «...в эти дни в природе наблюдались какие-то непонятные явления: розы пахли полынью, зерна фасоли, высыпавшись из тыквенной плошки, которую уронила Санта София де ла Пьедад, сложились на полу в геометрически правильный рисунок морской звезды, а как-то раз ночью по небу пролетела вереница светящихся оранжевых дисков» [Гарсиа Маркес 2023, 445–446]. У Маркеса, как видим, розы тоже пахнут не розами, правда, не астрами, а другим растением – полынью, что неизбежно подключает вполне конкретный претекст – новозаветный («Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде “полынь”; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (Отк. 8: 10–11)), а через этот претекст и через систему с двумя другими аномалиями (зерна фасоли в виде морской звезды и вереница оранжевых дисков в небе) в маркесовском фрагменте формируется не просто патология, не просто отклонение от привычной нормы и устоявшегося хода вещей, а нарочитое указание на эсхатологичность происходящего, на предвосхищение и даже предчувствие конца мира. Близкие, хотя и отнюдь не тождественные, смыслы можно обнаружить в тексте песни Дианы Арбениной «Ты дарила мне розы» (альбом «Ночных снайперов» «Цунами» 2002 г.); в самом начале этой песни розы тоже пахнут не розами, а, как и у Маркеса, полынью:

Ты дарила мне розы
Розы пахли полынью
Знала все мои песни
Шевелила губами
Исчезала мгновенно
Не сидела в засаде
Никогда не дышала
Тихонько в трубу

Тут эсхатология носит характер личностный (что не так явно в маркесовском тексте), характеризует отношения между адресатом и субъектом, предвосхищая не всеобщий конец мира (хотя едва ли не любое художественное упоминание полыни провоцирует порождение универсальных эсхатологического смыслов), а личную драму, что в определенном ракурсе тоже вполне может пониматься как конец мира, только не мира вообще, а отдельно взятого мира конкретной личности. Таким образом, песня Дианы Арбениной, как и фрагмент из романа Маркеса, содержит эсхатологические смыслы, что связано во многом с конкретной атрибуцией запаха (розы в обоих случаях пахли полынью), а не только с тем, что розы пахнут не розами. У Елены Шварц розы пахли не полынью, а астрами, что, казалось бы, должно апокалипсические смыслы редуцировать, однако смыслы эти, как уже было сказано выше, все же присутствуют – и в том, что розы пахнут не розами, и в том, что запах острый, и в том, что розы поздние и увядающие, и в том, что сербский монастырь находится недалеко от албанской границы, да даже в том, что монахини – немолодые.

Настроение конца в некоторой степени эксплицируется и в атрибуции запаха роз; оставим в стороне то, что символизирует астра в разных культурах (значения там различны и многообразны), укажем только на, скажем так, бытовое, привычное значение этого цветка в повседневной жизни; это – осенний цветок, а потому мы можем говорить об астре, применяя к ней все привычные значения осени. Но для нас важно, что вся эта система обретает завершенную смысловую эсхатологичность тогда, когда мы подключаем к ней близкие по значению тексты Маркеса и Арбениной, в результате чего формируется контекст, в котором ведущей смысловой линией становится основанная на аномалии линия апокалипсическая. В этом контексте через текст Елены Шварц в смысловом плане обогащаются и тексты Маркеса и Арбениной; весь же данный контекст способен, как представляется, существенно редуцировать кажущиеся аксиомой приведенные выше слова Джульетты из трагедии Шекспира, а это, согласимся, обогатит в смысловом плане и шекспировский текст, актуализируя в нем патологические и даже личностно-эсхатологические смыслы.

Наконец, как и в случае с текстом «Площадь мальтийских рыцарей», к тексту «Сербский монастырь» существует в творчестве Елены Шварц, если можно так выразиться, стихотворная пара – это довольно объемное стихотворение «В монастыре близ албанской границы» 1991 г. Место действия тут то же самое, что и в прозаическом тексте; и как и в прозаическом тексте, в стихотворении тоже есть увядающие розы:

Здесь – православный монастырь,
Где розы, нежась, увядая,
Склоняются себе на грудь [Шварц 1999, 227].

Правда, речь не идет об их запахе, в стихотворении видим контексты иного плана к этим цветам – контексты мороза и песка:

И через сад иду в потемках
Чудесной среди роз дорогой.
Скользят монашки каждый день и час
В пещеру ледяную Бога,
Между камней развалин древних,
Вдоль одинокой колокольни,
Меж роз, белеющих чуть в алость.
Такая чистота и жалость,
О розы, раните вы больно!
В живом пронзающем морозе
И я колени преклоняла,
Молясь пречистой вышней Розе
Об увядающих и малых
<...>
Господи, я ведь люблю
Больше, чем я могу –
Гору эту в снегу,
Розу эту в песке,
Кровь свою на бегу,
Тебя в неизбывной тоске [Шварц 1999, 227–228].

В финале стихотворения мороз и песок сходятся в характеристике розы (выделим этот момент в цитате ниже):

Господи, я ведь люблю
Сильнее, чем я хочу,
Эту луну из-за гор,
Чужих людей, **заиндедевшую розу в песке**,
Пенье из старческих горл
На чужом, как в гареме сестра, языке,
Сильную гору в снегу,
Запах утренник звезд,
Сильный и в близости роз
И съедающий кожу мороз,
И мусульман за стеной,
И ангела здешних мест,
И Того, что везде со мной [Шварц 1999, 228].

Однако, как видим, именно здесь, в финале стихотворения, возникает запах; это, конечно, не запах роз, это *запах утренних звезд*, но как раз данная деталь (в числе прочего, разумеется) сближает стихотворение «В монастыре близ албанской границы» с прозаическим текстом «Сербский монастырь», где, напомним, «поздние увядающие розы остро

пахли астрами»; как тут не отметить, что одно из названий звезды по латыни – *astrum*; *astra* же – некоторые падежные формы множественного числа к слову «звезда». На основании этого можно заключить, что запах утренних звезд у Елены Шварц странным образом соотносится с розами, которые пахли астрами. Стихотворный текст Елены Шварц иначе относительно ее прозаического текста трактует розу, но между тем оба текста крайне интересно взаимодействуют, порождая любопытный контекст, который, хочется надеяться, еще будет проанализирован в будущем с привлечением «чужого» контекста из Маркеса и Дианы Арбениной.

Обобщая же результаты анализа по двум рассмотренным моментам из прозы Елены Шварц, заметим следующее: соотнесение этих сегментов со схожими сегментами из других текстов (Чехова и Высоцкого, Маркеса и Арбениной) позволило сформировать контексты, в которых оказались актуализированы смыслы, связанные с трагизмом бытия, с трагическим положением человека в мире, с ощущением неизбежного конца – и мира, и человека. Думается, эти смыслы, характерные для лирической поэзии Елены Шварц, реализованные в ее прозе – тоже, безусловно, лирической, передают важные грани мироощущения автора. А самое для нас важное в рассмотренных примерах – это очередное подтверждение того, что смыслы, глубоко запрятанные в текст, могут актуализироваться при обоснованном подключении к ним других текстов, в результате чего формируются контексты, в которых тексты-участники взаимообогащаются в смысловом плане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова К.В. Модели пространства в поэзии Елены Шварц: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2013. 25 с.
2. Воронцова К.В. Пространство русской литературы в поэзии Елены Шварц // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. № 6. С. 136–139.
3. Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. 639 с.
4. Гарсия Маркес Г. Сто лет одиночества / пер. с исп. В.С. Столбова, Н.Я. Бутыриной. М.: АСТ, 2023. 544 с.
5. Джамалова М.К. Полиmodalность поэтического текста Елены Шварц // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 1(127). URL: <https://research-journal.org/archive/1-127-2023-january/10.23670/IRJ.2023.127.154> (дата обращения: 25.07.2024).
6. Доманский Ю.В. Отзвук лопнувшей струны из чеховского «Вишневого сада» в «Сказке о несчастных сказочных персонажах» Владимира Высоцкого // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 2. С. 5–12.
7. Дубаков Л.В., Го В. Культурный образ лисы-оборотня в поэзии Елены Шварц // Мир русскоговорящих стран. 2022. № 3(13). С. 81–94.
8. Зотеев А.В. Лирический герой Елены Шварц и его трансформации в переводах на английский язык: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Самара, 2011. 19 с.
9. (а) Марков А.В. Закономерности христианской культуры в поздней поэзии Елены Шварц // Культурный код. 2020. № 3. С. 7–14.
10. (б) Марков А.В. Синергетический фатализм и ситуативный хронотоп архитектурных образов Елены Шварц // Творчество и современность. 2020. № 2(13). URL: <https://nsktvs.ru/node/266> (дата обращения: 25.07.2024).

11. Пронин М.В. О некоторых особенностях поэтического языка Елены Шварц // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2024. № 3. С. 129–136.
12. (а) Романов А.А. Временной код в лирике Елены Шварц // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 3. С. 332–337.
- 13.(b) Романов А.А. Оппозиции пространственного кода в лирике Елены Шварц // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 2. С. 218–222.
14. Романов А.А. Культурные коды в лирике Елены Шварц: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2021. 24 с.
15. Самойленко В.А. Жанровые особенности лирического цикла путешествий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 9. С. 43–48.
16. Суханова С.Ю. Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 134–145.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1975. 528 с.
18. Шварц Е. Истинные происшествия моей жизни. СПб.: Jaromir Hladik press, 2023. 392 с.
19. Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 512 с.
20. Шварц Е. Трость скорописца: Книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. 104 с.
21. Шекспир У. Ромео и Джульетта [трагедии] / [пер. с англ. Б. Пастернака]. М.: АСТ, 2018. 384 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Domanski Yu.V. Otvzruk lopnuvshey struny iz chekhovskogo “Vishnevoogo sada” v “Skazke o neschastnykh skazochnykh personazhakh” Vladimira Vysotskogo [The Echo of a Broken String from Chekhov’s “The Cherry Orchard” in “The Tale of Unfortunate Fairy-Tale Characters” by Vladimir Vysotsky]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*, 2024, issue 2, pp. 5–12. (In Russian).
2. Dubakov L.V., Go V. Kul’turnyy obraz lisy-oborotnya v poezii Yeleny Shvarts [The Cultural Image of a Were-fox in the Poetry of Elena Schwartz]. *Mir russkogo-vor-yashchikh stran*, 2022, no. 3(13), pp. 81–94. (In Russian).
3. Dzhamaalova M.K. Polimodal’nost’ poeticheskogo teksta Yeleny Shvarts [Polymodality of Elena Schwartz’s Poetic Text]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy zhurnal*, 2023, no. 1(127). Available at: <https://research-journal.org/archive/1-127-2023-january/10.23670/IRJ.2023.127.154> (accessed 25.07.2024).
4. (b) Markov A.V. Sinergeticheskiy fatalizm i situativnyy khronotop arkhitekturnykh obrazov Yeleny Shvarts [Synergetic Fatalism and Situational Chronotope of Architectural Images of Elena Schwartz]. *Tvorchestvo i sovremennost’*, 2020, no. 2(13). Available at: <https://nsktvs.ru/node/266> (accessed 25.07.2024).
5. (a) Markov A.V. Zakonomernosti khristianskoy kul’tury v pozdney poezii Yeleny Shvarts [Patterns of Christian Culture in the Late Poetry of Elena Schwartz]. *Kul’turnyy kod*, 2020, no. 3, pp. 7–14. (In Russian).
6. Pronin M.V. O nekotorykh osobennostyakh poeticheskogo yazyka Yeleny Shvarts [About Some Features of the Poetic Language of Elena Schwartz]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul’turologiya*, 2024, no. 3, pp. 129–136. (In Russian).
7. (b) Romanov A.A. Opozitsii prostranstvennogo koda v lirike Yeleny Shvarts

[Oppositions of the Spatial Code in the Lyrics of Elena Schwartz]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 2020, vol. 20, issue 2, pp. 218–222. (In Russian).

8. (a) Romanov A.A. Vremennoy kod v lirike Yeleny Shvarts [Time Code in Elena Schwartz's Lyrics]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 2020, vol. 20, issue 3, pp. 332–337. (In Russian).

9. Samoilenko V.A. Zhanrovyye osobennosti liricheskogo tsikla puteshestviy [Genre Features of the Lyrical Travel Cycle]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2020, vol. 13, issue 9, pp. 43–48. (In Russian).

10. Sukhanova S.Y. Interpretatsiya orficheskogo syuzheta v tvorchestve Yeleny Shvarts [Interpretation of the Orphic Plot in the Works of Elena Schwartz]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Kul'turologiya i iskusstvovedeniye*, 2019, no. 35, pp. 134–145. (In Russian).

11. Vorontsova K.V. Prostranstvo russkoy literatury v poezii Yeleny Shvarts [The Space of Russian Literature in the Poetry of Elena Schwartz]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2012, no. 6, pp. 136–139. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Romanov A.A. *Kul'turnyye kody v lirike Yeleny Shvarts* [Cultural Codes in the Lyrics of Elena Schwartz]. PhD Thesis Abstract. Saratov, 2021. 24 p. (In Russian).

13. Vorontsova K.V. *Modeli prostranstva v poezii Yeleny Shvarts* [Models of Space in the Poetry of Elena Schwartz]. PhD Thesis Abstract. Volgograd, 2013. 25 p. (In Russian).

14. Zoteyev A.V. *Liricheskiy geroy Yeleny Shvarts i yego transformatsii v perevodakh na angliyskiy yazyk* [The Lyrical Hero of Elena Schwartz and His Transformations in English Translations]. PhD Thesis Abstract. Samara, 2011. 19 p. (In Russian).

Доманский Юрий Викторович,

Российский государственный гуманитарный университет.

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

Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, актуальная словесность.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

Yuri V. Domanski,

Russian State University for the Humanities.

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

Research interests: poetics of text, rock poetry, poetics of drama, actual literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

З.Г. Станкович (Казань)

САМОРЕФЛЕКСИЯ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА В ЛИРИКЕ ЕГОРА ЛЕТОВА

Аннотация

Статья посвящена актуальной для современного литературоведения теме саморефлексии в художественном творчестве. Автор концентрирует свое внимание на саморефлексии творческого процесса и «конечного продукта» творчества. Материалом для исследования выступают лирические тексты русского рок-поэта Егора Летова. Специфика собственно творчества не является одной из центральных тем для этого автора, однако в виде маленьких фрагментов-вкраплений присутствует во многих его произведениях. Автор статьи приходит к выводу о том, что часто Летов, используя эпитеты, дает характеристики собственным текстам и словам, таким образом делая акцент на неподатливости языка, что проявляется в невозможности выразить высокие истины языка в человеческой поэтической речи. Ряд эпитетов, указывающих на незначительность и несовершенство собственных слов и песен, Летов заимствует из древнерусской житийной традиции самоуничужения автора. На основе этого можно говорить и о том, что лирический субъект постепенно учится слышать в мире Большое слово – Слово Бога, обладающее более совершенными характеристиками, нежели слово человеческое. При этом человек-творец получает привилегию по сравнению с другими людьми, обладая хоть каким-то даром высказать свои мысли и чувства, передать людям смыслы Больших слов. Фиксируя внимание на подчас прозаических обстоятельствах зарождения произведения, Летов указывает на неразрывную связь между личностью автора и процессом творчества, который эту личность формирует и без которого она не может не просто существовать, но и в полном смысле слова бытийствовать.

Ключевые слова

Е. Летов; саморефлексия; творческий процесс; житийная традиция; человек-текст; субъектно-объектные отношения.

Z.G. Stankovich (Kazan)

SELF-REFLECTION OF THE CREATIVE PROCESS IN YEGOR LETOV'S LYRICS

Abstract

The article is devoted to the topic of self-reflection in artistic creativity, which is relevant for modern literary criticism. The author of the article focuses on the self-reflection of the creative process and the "final product" of creativity. The material for the study are lyrical texts by Russian rock poet Yegor Letov. The specifics of his own work is not one of the central themes for this author. However, this theme is present in many of his works in the form of small fragments. The author of the article comes to the conclusion that Letov often uses epithets to characterize his own texts and words, thus emphasizing the intractability of language, the drama of the poet's relationship with language which manifests itself in the inability to express the high truths of language in human poetic speech. Letov borrows a number of epithets indicating the insignificance and imperfection of his own words and songs from the ancient Russian hagiographic tradition of author's self-deprecation. Based on this, we can also say that the lyrical subject is gradually learning to hear a Big word in the world – the Word of God, which has more perfect characteristics than the human word. At the same time, the creator receives a privilege compared to other people, because he has at least some gift to express his thoughts and feelings, to convey to people the meanings of Big words. Fixing attention on sometimes prosaic circumstances of work's genesis, Letov points out unbreakable link between the personality of the author and the creative process that forms this personality and without which it cannot not exist in the full sense of the word.

Key words

Ye. Letov; self-reflection; creative process; hagiographic tradition; man-text; subject-object relations.

Одной из ключевых характеристик современной литературы, как и всего неклассического искусства в целом, является неиссякаемая потребность в саморефлексии. Эта форма интеллектуальной и душевной практики направлена на осмысление собственной деятельности и жизни человека, творца, а значит, и культуры как возможной результирующей слагаемых такой деятельности. М.А. Хатямова, изучая явление саморефлексии в русской прозе первой трети XX в., указывает на то, что «как особое свойство эстетического сознания литературность, преодолевающая границы метода, оформляется в поэтике того или иного писателя как на уровне текста, так и на уровне художественной реальности, возникающей за ним, и представляет форму саморефлексии литературы – семиотического механизма сохранения идентичности и самоценности» [Хатямова 2008, 8].

Русская рок-поэзия конца XX – начала XXI в. демонстрирует множество вариантов саморефлексии. Одним из наиболее интересных авторов, периодически обнаруживающих своеобразные пути и формы саморефлексии, безусловно, является Егор Летов.

В работе «Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах» А. Корчинский высказывает следующий тезис: «Летов принадлежит к числу авторов, склонных к интенсивной мировоззренческой и творческой рефлексии. <...> На протяжении всей творческой жизни он подвергал реви-зии уже сделанное и стремился сформулировать текущие эстетические принципы» [Корчинский 2018, 52]. В той же работе исследователь называет такое явление тягой рок-поэта к саморефлексии. В данной работе рассмотрим вопросы о том, как оценивал рок-поэт свое творчество, обстоятельства создания текстов и творческий процесс в целом.

Тему собственного творчества нельзя назвать одной из магистральных в лирике Егора Летова, но в разных формах она нередко заявляет о себе с самых ранних произведений, созданных еще в 1983–1984 гг., вплоть до 2006 г.

Нередко оценка собственного творчества производится Летовым через подбор эпитетов к определенным словам. Чаще всего рок-поэт снабжает эпитетами собственно слова (или словеса), а также песни. В стихотворении «Новый футуризм» 1985 г. читаем: «И вот треплюсь то-роплюсь // И бездарно боюсь расплескать пулно блюдище // Блинных словес **одноразовых** – // Много уже расфонтанил спотыками» (выделено мной – *З.С.*) [Летов 2018, 108–109]. Слова здесь во многом приравниваются к еде или напиткам, отсюда проистекает их принципиальная недолговечность, одноразовость, а следовательно, Летов не воспринимает их как нечто принципиально нетленное, могущее стать основой поэтического памятника творцу. Годом позже в песне «Среди зараженного логикой мира» мы находим развитие этой мысли: «Я научился писать на воде // Я научился орать в пустоту» [Летов 2018, 194]. Ощущение недолговечности творчества дополняется настроением бессмысленности: то, что пишется на воде, не сбудется; если кричать в пустоту, никто не услышит. Лирический субъект овладел абсурдным умением, значит, для этого пришлось приложить определенные усилия. Почему же нужно было сознательно делать свои слова такими неустойчивыми? В песне «Как везли бревно на семи лошадях...» 1992 г. констатируется: «Все слова – п**деж» [Летов 2018, 315], что обесценивает не только слова автора, но и слово вообще. В интервью «200 лет одиночества», взятом Сергеей Домой в декабре 1990 г., Летов высказывает похожую мысль: «Надо сказать, что вообще все слова – говно. Скуден язык, Нищ, Жалок, и убог. <...> Слова недостойны НАСТОЯЩЕГО языка. Через них можно задать как бы вектор, образ, указочку. Но ведь все это... не самодостаточно. Все это – костыли. Дырочки. Веребочки. Я всегда испытывал крайнее неудобство, когда пытался посредством речи выразить что-либо <...>» [Домой 1990].

Создается впечатление, что поэт ведет *речь*, а слово «*настоящего языка*» ему не дается, но откуда поэт знает о своем несовершенстве? Это знание – результат рискованного действия – вглядывания в бездну совершенства, в бездну языка. Это противоречие между языком и речью, знакомое Л. Витгенштейну, М. Хайдеггеру, В. Рудневу, для Летова становится сложнейшей проблемой. Большое слово, которое было у Бога или которое было Бог, надо перевести в малое слово – в живую человеческую речь. Эту драму поэзии и схватывает Летов, говоря об ущербности, слабости своего слова.

Образ ушербного слова поддерживается Летовым в коротком стихотворении 1993 г.: «Слово мое захудалое // Родилось ты тут ни с того ни с сего // Словно пятая нога у хромой собачонки // В принципе-то понятно отчего // Однако все ж таки досадно // Не мне так другим, // Прихрамывающим» [Летов 2018, 345]. Здесь снова наблюдается соседство мотивов несовершенства слова и хромоты. Пятая нога в данном случае может служить своеобразным костылем. Она не заменит ту ногу, на которую хромает собачонка, но все-таки она лучше, чем ничего, иначе не было бы досадно другим прихрамывающим. Получается, что язык поэта и вообще человека беден, но все-таки лучше обладать хотя бы захудалым словом, с тенью смысла, нежели не обладать никаким.

Со временем для Летова слова приобретают дополнительное значение опасной стихии: «Вот и я не знаю что делать // Когда погружаюсь, ныряю, плыву, утопаю // в священных словесных помоях» [Летов 2018, 387] («Пропеллер», 1994 г.). Здесь Летов соединяет в одном словесном образе высокое и низкое, продолжая традицию пересоздания словесного мусора, «помоев» – в поэзию.

Чтобы проблема превратилась в драму, как у Летова, надо было почувствовать идеальность, «священность помоев», когда за самым захудалым словом могут открыться большие смыслы. Так когда-то Хайдеггер почувствовал значимость «болтовни», «толков» для... философии [Хайдеггер 1997]. Поражает превращение потока слов в разгул стихии, с которой, словно с потоком, невозможно совладать.

Слова не существуют изолированно, а собираются в произведения, песни или стихотворения. Своим песням автор дает определения несколько раз. Впервые – в песне «Западло» 1987 г.: «И все песни мои одинаковые // И похожи на гражданскую оборону» [Летов 2018, 222]. Примечательно, что словосочетание «гражданская оборона» не подается здесь как название группы а, скорее, предстает в своем прямом значении: «Гражданская оборона – это система мероприятий по подготовке к защите и по защите населения, материальных и культурных ценностей <...> от опасностей, возникающих при военных конфликтах <...>, а также при чрезвычайных ситуациях природного и техногенного характера» [Федеральный закон...]. На занятиях по гражданской обороне рассказывают об апокалиптических ситуациях, что рождает ощущение безысходности или подавленности. Возможно, именно эти настроения имел в виду автор. Принципиально и то, что он называет песни одинаковыми. Гражданская оборона – это оборона гражданами самих себя, и люди в этом смысле вполне одинаковы.

Семью годами позже Летов создает два стихотворения, близкие друг другу по духу: «Глаза болят от красот грешных...» и «Глаза воспалились разбухли набрякли...». В первом из них лирический субъект констатирует свое убожество и, вместе с тем, величие в нежелании становиться кем-то другим: «Глаза болят от красот грешных // Душа сатанеет от песен несбыточных <...> Алкоголь во мне плещется. Травы щекочат // Мои бесполезные скудные мощи // И кусты рукоплещут // Когда ковыляю я мимо // Такой неказистый тщедушный позорный // Такой никудышный // Такой настоящий» [Летов 2018, 382]. Здесь мы снова видим колоссальный разброс самооценок, достигающий максимальной остроты. И все же лирическому субъекту удается побороться за

свое место в жизни: он никудышный и позорный, но зато настоящий, неспособный к самовосхвалению и лицемерию. Во втором тексте Летов размышляет о тщете своего творчества: «И песни мои окаянные // Непотребные // Безоглядные // Просочились меж пальцев печальных рассеянных // Моего героически-безрассудного народа // Пролились на бездонную землю // И канули в ней» [Летов 2018, 389]. Песни названы Летовым несбыточными, окаянными, непотребными, безоглядными. Эти определения всегда стоят после определяемого слова, замыкая стих или вообще являясь отдельным коротким стихом. Особенно интересен в этом ряду архаизм «окаянные», нередко встречающийся в произведениях древнерусской литературы, например, в «Житии проропа Аввакума». Древнерусская житийная традиция строится на самоуничтожении пишущего. Е.А. Елифанова пишет: «Древнерусские книжники верили в божественность творческого вдохновения, в высокое назначение искусства. Они считали, что, взявшись за перо, следовало уповать на благодатную помощь свыше. Унижая собственные способности, автор показывал, сколь велика роль Бога в успешном завершении дела <...>» [Елифанова 2014, 42].

Вопрос об отношении Летова к Богу – отдельная тема, обратим внимание только на один момент. Д.О. Ступников, размышляя о понятиях «Навсегда / Ненавсегда», говорит, что «значение слова «навсегда» двойтся, указывая на тщетность человеческих усилий и всемогущество Бога» [Ступников 2017, 163].

Усилия лирического субъекта нельзя назвать полностью бесполезными, если учесть, что он все же владеет хоть каким-то даром слова, который отсутствует у других людей. Обратимся к стихотворению «Все смешалось, все сместилось...» 1996 г. Летов пишет: «Здравствуй русское поле // Я – твой тонкий колосок // В грязь лицом ударенный // Жестоко одаренный» [Летов 2018, 444]. Лирический субъект наделен способностью к творчеству, но дар этот жестокий. Жестокость проявляется или по отношению к самому субъекту, или к окружающим людям, а возможно, и то и другое. Знаменитый пушкинский Пророк в одноименном стихотворении проходит через мучительное преобразование, чтобы получить от посланника Бога свой дар. В случае с «я» в произведении Летова может происходить нечто подобное, хотя напрямую читателям не сообщается, кто именно дал герою необычные возможности. Однако мы точно знаем, что перед этим его ударили в грязь лицом. Обычно человек это делает сам, но тут в некоторой степени ломаются привычные субъектно-объектные отношения. Пройдя через мучительную «инициацию», персонаж обретает свою исключительность.

Одно из своих последних стихотворений «Кто в доме хозяин» 2006 г. Летов начинает так: «Бог говорит со мной посредством меня // Бог говорит со мной посредством собаки // лающей на меня // Бог говорит со мной посредством языка <...>» [Летов 2018, 524]. Лирический субъект будто все больше и больше учится слышать во всем слова Бога и в итоге приходит к пониманию роли самого себя в мире: «Мне кажется снова я тот кто Хозяин // Я снова поэт» [Летов 2018, 524].

Как происходит восприятие и частичная ретрансляция слова Бога? Летов неоднократно обращается к многоплановой теме творческого процесса. В песне «Малиновая скала» / «Рядом лица вдоль сторон...»

1983 г. автор фиксирует компилятивный характер своей деятельности: «Собираю по крупнице // И кладу себе в карман // Впечатленья и картинки, // Чтоб не канули в туман // Позабитых воплощений // И послешных заключений» [Летов 2018, 4]. Лирический субъект наделяет элементы, из которых впоследствии будут складываться произведения, характеристикой вещественности: их можно положить в карман, будто какие-нибудь мелкие предметы. Это помогает творцу не забыть о собранном материале, ведь на вещи, лежащие в кармане, мы периодически натываемся руками. Так лирический субъект спасает впечатления и картинки от забвения или неверного истолкования.

Годом позже, в стихотворении «Ванна наполняется водой...» автор создает уже более конкретную картину обстоятельств, в которых рождается творчество: «Ванна наполняется водой // Праздничный пар // Суетный я // Суетное все // Мама что-то выпекает на кухне // Что-то бушует по телевизору // Что-то вполголоса у меня // Все двери распахнуты // Вскочил побегал // Бросил ручку забыл // Прибежал поискал...» [Летов 2018, 28]. Поэтическому вдохновению находится место в бытовом, прозаическом окружении, рядом с ванной, кухней, телевизором, что никак не мешает лирическому субъекту творить. Более того, герой способен, словно в ванну, глубоко погружаться в мир своего воображения, теряя связь с реальностью: «Не реагируй не помни // Вода через край» [Летов 2018, 28]. Цель творчества здесь не фиксируется, зато передается ощущение процесса. Вновь вопрос о цели поднимается уже в песне «Кто сдохнет первым», написанной в 1987 г. Летов констатирует: «Придуманным миром удобней управлять». Герои пребывают в «бесконечной помойной яме» и чувствуют «Страх выходить за дверь // Страх выражать свой страх» [Летов 2018, 238]. Единственная возможность увидеть другой мир – это его придумать и стать там главным, меняя все по собственному желанию и ничего не опасаясь.

Довольно долго Летов не возвращался к вопросам творческого процесса, но в 2006 г. он пишет песню «Калейдоскоп», в которой дается сразу несколько определений тех эмоций, которые овладевают поэтом. Летов фиксирует состояние творца как «образный захлеб», «мысленный потоп» [Летов 2018, 520], при этом его сознание названо мглистым, он видит реальность лишь очень смутно. Вертящийся, смеркающийся, плавающий и беснующийся калейдоскоп становится метафорой хаотичного, причудливого сочетания различных элементов, ранее собранных по крупницам. Рефреном проходят слова «Кипучее движение игристого ума... остановка» [Летов 2018, 520]. Процесс творчества активен, силен. Он опьяняет, как игристое вино, но иногда в этом процессе происходит перерыв, остановка.

Вплотную к вопросу о характере творческого процесса примыкает другой – о самоопределении лирического субъекта. Летов не обращается к этой проблеме в ранних текстах. Впервые она возникает в стихотворении «Я родом из этих невежливых строчек...», написанном в 1994 г., где лирический субъект называет несколько источников своего происхождения. Некоторые из них связаны с жизнью природы: «Я родом из утра», «Я родом из леса зеленого теплого», «я родом из радуги» [Летов 2018, 374]. Другие можно отнести к лексико-семантической группе «война»: ярость, воинство, Победа. На первом месте оказывается все же образ

из мира литературы. Однако и «воинство Правды единой» извергает наряду с протуберанцами «поэмы и подвиги». В привычном понимании автор создает строчки произведения, а не они его. Летов же нарушает эту логику: его произведения как бы рождаются до него, определяя в дальнейшем все его существование. Возможно, именно так слышится голос Большого слова. Возможно, автор создает автобиографический миф на основе образов, которые он использует в творчестве (или которые используют его?), подгоняя себя под облик лирического героя. В любом случае, Летов не пытается идеализировать свой образ, указывая на невеличкость написанного.

Интересно решается вопрос о самоопределении автора в маленьком стихотворении 1996 г. «Собака измучилась, глядя...»: «Собака измучилась, глядя // Взирая, смотря // На ее месте я давно бы подох, зачеркнулся // Ибо снег тает, мягко говоря // И весна наступает, извиняюсь за выражение» [Летов 2018, 448]. Слово «зачеркнулся» грамматически неверно, зачеркнуть можно только объект, но не субъекта. Однако здесь автор производит это действие над собой. Зачеркнуть можно текст, строку, слово. Следовательно, у Летова возникает очень необычный лирический субъект – «человек-текст». Он не мыслит себя вне творчества, вот почему, в частности, подбирает целый ряд синонимов к слову «глядя». Даже свою возможную смерть он описывает именно в терминах бытования текста. По словам Д.М. Сегала, «самосознание литературы – это процесс не «внутрилитературный», а «внутриречевой», он относится не к литературному процессу (быту, факту), а к *миру*, литературой творимому, становясь, таким образом, парадигмой *миротворчества* в рамках текста» [Сегал 2006, 13].

Как мы можем видеть, в произведениях Летова саморефлексия творческого процесса представляется как достаточно сложное явление. Во-первых, автор выходит к проблеме несовершенства того языка, который находится у нас в услужении, для выражения всего спектра смыслов. Во-вторых, Летов фиксирует обстоятельства протекания творческого процесса. Он может разворачиваться в самых прозаических и бытовых условиях, на краешке кухонного стола (М. Булгаков). Поэт волен составлять образ из всего того, что дает ему Бог, но также имеет полное право подключать и свою фантазию. Автор при создании произведения является не только «продуктом» языка, но и полноправным субъектом. В-третьих, лирический субъект неотделим от процесса творчества, который формирует его личность, а потому мы можем говорить о нем, как о человеке-тексте. Таким образом, Егор Летов, соединяя в своем творчестве-жизни различные, иногда противоположные идеи авторства разных исторических эпох (от Средневековья до современности), создает свой неповторимый художественный мир, аналогов которому нет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Домой С. 200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым // Гражданская оборона. Официальный сайт группы. URL: <https://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html> (дата обращения: 27.01.2024).

2. Епифанова Е.А. Структура житийных предисловий в древнерусской агиографической традиции (XII в. – до рубежа XIV–XV вв.) // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 16(345): Филология. Искусствоведение. Вып. 91. С. 41–45.

3. Корчинский А. Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. М.: Bull Terrier Records, 2018. С. 52–65.

4. Летов Е. Стихи. М.: Выргород, 2018. 548 с.

5. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 11–49.

6. Ступников Д.О. От звездопада до прекрасного далека (пять заветных образов-символов сибирского экзистенциального панка) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 17. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный университет, 2017. С. 151–172.

7. Федеральный закон от 12.02.1998 г. № 28-ФЗ «О гражданской обороне» // Президент России. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/12007> (дата обращения: 27.01.2024).

8. Хайдеггер М. Толки // Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 167–170.

9. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Томск, 2008. 42 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Yepifanova Ye.A. Struktura zhitiynykh predisloviy v drevnerusskoy agiograficheskoy traditsii (XII v. – do rubezha XIV–XV vv.) [The Structure of Hagiographic Introductions in the Old Russian Hagiographic Tradition (12th century – the turn of the 14th–15th Centuries)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 16(345): Filologiya. Iskustvovedeniye, issue 91, pp. 41–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Heidegger M. Tolki [Talks]. Heidegger M. *Bytiye i vremya* [Being and Time]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, pp. 167–170. (In Russian).

3. Korchinskiy A. Kommentariy k mifu: Egor Letov o svoikh tekstakh [Commentary on the Myth: Yegor Letov about His Texts]. *Letovskiy seminar: Fenomen Egora Letova v nauchnom osveshchenii* [Letovsky Seminar: The Phenomenon of Yegor Letov in Scientific Coverage]. Moscow, Bull Terrier Records Publ., 2018, pp. 52–65. (In Russian).

4. Segal D.M. Literatura kak vtorichnaya modeliruyushchaya sistema [Literature as a Secondary Modeling System]. Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a Security Certificate]. Moscow, Vodoley Publishers, 2006, pp. 11–49. (In Russian).

5. Stupnikov D.O. Ot zvezdopada do prekrasnogo далека (pyat' zavetnykh obrazov-simvolov sibirskogo ekzistentsial'nogo pankа) [From Starfall to the Beautiful Far (Five Cherished Images-Symbols of Siberian Existential Punk)]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov* [Russian Rock Poetry: Text and Context. Collection of Scientific Papers]. Yekaterinburg, Tver, Ural State University, 2017, no. 17, pp. 151–172. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Khatyamova M.A. *Formy literaturnoy samorefleksii v russkoy proze pervoy treti XX veka* [Forms of Literary Self-reflection in Russian Prose of the First Third of the 20th Century]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Tomsk, 2008. 42 p. (In Russian).

Станкович Зинаида Григорьевна,

Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка предбакалаврской подготовки подготовительного факультета для иностранных учащихся.

Научные интересы: русская рок-поэзия; саморефлексия в литературе; преподавание русской литературы как иностранной.

E-mail: uky-onna@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5442-6475

Zinaida G. Stankovich,

Kazan (Volga Region) Federal University.

Candidate of Philology, Associate professor at Russian language pre-bachelor preparation department of Preparatory school for foreign students.

Research interests: Russian rock-poetry, self-reflection in literature, teaching Russian literature as foreign.

E-mail: uky-onna@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5442-6475

О.Р. Темиришина (Москва)

ЛИМИНАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЕВА: СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА

Аннотация

Работа посвящена анализу раннего стихотворения Башлачева «Разлюли-малина» в проекции на мотивно-образную систему зрелой лирики. В статье доказано, что шуточное студенческое стихотворение содержит важнейший для поздней поэзии Башлачева экзистенциальный сюжет, явленный в ключевых текстах поэта («Похороны шута», «Мельница», «Егоркина былина», «Ванюша» и проч.). В статье определен подкорпус текстов, где реализована данная сюжетная модель, вычленены ее мотивные компоненты, проанализированы принципы их распределения по текстам, выделено смысловое ядро сюжета и его «периферия». Показано, что в анализируемом подкорпусе текстов элементы сюжетного единства тяготеют к семантическому «склеиванию»: они повторяются как «мотивно-образные» кластеры, в рамках которых единичные мотивы связываются. Этот факт позволил выдвинуть предположение о том, что песни подкорпуса имеют свой структурный прототип в стихотворении «Разлюли-малина». Было доказано, что Башлачев, сохраняя структурную основу сюжета, в разных текстах дает ему различные аксиологические интерпретации, спектр которых варьируется от шуточно-пародийных (как в тексте «Разлюли-малина») до трагических (как в балладах «Егоркина былина» и «Ванюша»). Этот факт дал возможность по-новому взглянуть на специфику эволюции лирики Башлачева, которая предполагает *постоянство* сюжеттики при *динамическом изменении* авторской оценки. Таким образом, в выделенном множестве текстов фиксируется не эволюция сюжета, но эволюция авторского отношения к тому, что изображает сюжет. Семантическое ядро анализируемого сюжетного единства позволило идентифицировать анализируемый сюжет как лиминальный. Было показано, что семантический комплекс лиминальности реализуется во всех текстах подкорпуса, затрагивая как пространственный, так и субъектный уровни.

Ключевые слова

Лиминальный сюжет; рок-поэзия; структура лирического сюжета; авторский миф.

O.R. *Temirshina* (Moscow)LIMINAL PLOT IN ALEXANDER BASHLACHEV'S LYRICS:
STRUCTURE AND SEMANTICS

Abstract

The work is devoted to the analysis of Bashlachev's early poem "Razlyuli-raspberry" in projection onto the motive-figurative system of mature works. The article proves that the humorous student poem contains an existential plot that is most important for Bashlachev's later poetry, revealed in the poet's key texts ("Funeral of the Jester", "The Mill", "Egorkin's epic", "Vanyusha", etc.). The article identifies the subcorpus of texts where this plot is implemented, identifies its motive components, analyzes the principles of their distribution across texts, and identifies the semantic core of the plot and its "periphery". It is shown that in the analyzed subcorpus of texts elements of plot unity gravitate towards semantic "gluing": they are repeated as "motif-shaped" clusters, within which individual motives are connected. This fact made it possible to put forward the assumption that the songs of the subcorpus have their structural prototype in the poem "Razlyuli-raspberry". It was proven that Bashlachev, while maintaining the structural basis of the plot, in different texts gives it different axiological interpretations, the spectrum of which varies from comic-parody (as in the text "Razlyuli-raspberry") to tragic (as in the ballads "Egorkina epic" and "Vanyusha"). This fact made it possible to take a fresh look at the specifics of the evolution of Bashlachev's lyrics, which presupposes the constancy of the plot with a dynamic change in the author's assessment. Thus, in the selected set of texts, it is not the evolution of the plot that is recorded, but the evolution of the author's attitude to what the plot reflects. The semantic core of the analyzed plot unity made it possible to identify the analyzed plot as liminal. It was shown that the semantic complex of liminality is implemented in all texts of the subcorpus, affecting both spatial and subjective levels.

Key words

Liminal plot; rock poetry; structure of the lyrical plot; author's myth.

Постановка проблемы

Поэтический корпус текстов Александра Башлачева отличается высокой степенью семантической связности, что ставит вопрос не только о различных подходах к периодизации лирики Башлачева (см. об этом: [Гавриков 2019, 8–16]), но и о внутренней смысловой соотнесенности стихотворений, написанных в разные периоды творчества.

Тем не менее в поле зрения исследователей обычно попадают «сильные» тексты поэта, насыщенные аллюзиями, языковой игрой, сложными смыслами... К ранним, «неклассическим» произведениям обращаются значительно реже, хотя отдельные ранние стихотворения, по меткому замечанию А.С. Иванова, являются ««корневой системой» всего творчества Башлачева» [Иванов 2011, 47].

Объектом статьи стало стихотворение «Разлюли-малина (из жизни кунгурских художников)». Этот текст, датированный 1979 г, открывает сборник «Александр Башлачев: человек поющий». Лев Наумов охарактеризовал стихотворение как студенческий шуточный текст [Наумов 2017, 7]. Однако мы полагаем, что в этом иронико-сатирическом и «легком» произведении Башлачев

впервые обратился к мотивной конструкции, ставшей основой целого ряда более поздних, зрелых вещей, пронизанных трагическим пафосом.

Отсюда **цель** статьи – проанализировать семантическую структуру указанного стихотворения в проекции на мотивно-образную систему поздней лирики.

Руководящей методологической идеей работы стала мысль Б.М. Гаспарова о том, что анализ текста должен «следовать за теми смыслами и связями, которые индуцируются внутри текста, в разворачивающейся в нем неповторимым образом сетке связей, соположений и проекций различных его компонентов» [Гаспаров 1993, 284–285]. Именно поэтому в качестве основного аналитического метода был выбран метод семантического анализа. В лингвистической перспективе этот метод предполагает выявление смысловой связи текстов, базирующейся на соположении объектов-денотатов, находящихся в общем смысловом поле произведения.

Мотивно-образная структура стихотворения «Разлюли-малина»

А.С. Иванов в содержательной статье «Некоторые замечания о “неклассическом наследии” Александра Башлачева» показал, что стихотворение «Разлюли-малина» связывается со творческими исканиями поэта [Иванов 2011, 47]. Мы полагаем, что текст этого произведения не только предвещает стилистическую специфику позднего Башлачева, но и содержит ряд мотивно-образных структур, характерных для его самых известных песен.

Напомним, что «стихотворение написано в одну из поездок в Кунгур к Максиму Пермякову и Александру Смирнову, когда те учились в кунгурском художественном училище» [Наумов 2017, 8]. Этот биографический факт объясняет выбор ключевой темы: в тексте разворачивается сюжет заселения художников в построенное ими же общежитие.

Сюжет отчетливо делится на этапы. На начальном этапе строится само здание, затем, когда дом окончательно достроен, художники устраивают там настоящий алкогольный разгул; в финале праздник заканчивается, герои засыпают. Этот простой сюжет является «каркасом» смысловой структуры стихотворения, каждый его блок встраивается в определенное мотивно-образное поле. Перечислим и прокомментируем ключевые мотивы и образы (в тексте работы выделены полужирным), соотношенные с этим сюжетом.

Коллективным героем этого стихотворения является **сообщество художников**, что соответствует биографической канве.

Само возведение общежития связывается с мотивом **чертовщины**. Так, уже на начальном этапе построения этого воистину «утопического проекта» возникают зловещие знаки, которые содержат – пусть и в ироническом ключе – явные демонические коннотации:

Под стук молотков обезумели галки
Собаки выли, вороны взлетали и сум-
рачным карканьем гибель вещали
из хмурых
чуть-чуть удивленных небес
Крестились, из окон выглядывая жители
Художники строили
общежитие.
[Наумов 2017, 8]

(Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.)

Процесс заселения художников в построенный ими же дом также сопровождается inferнальными приметами, восходящими к классическим романтическим топосам ужасного:

<...> «Вселяйтесь, товарищи студенты и живите <...>»
Надрывно заплакал ребенок, в лесу
зловеще крикнул филин, а из пещеры
хлопая крыльями вылетела стая
летучих мышей (с. 9).

Общежитие художников, таким образом, предстает как некий антидом, наделенный семантикой хаоса и смерти. Однако во всех приведенных контекстах демонические мотивы осмысляются в иронично-игровом, пародийном регистре.

Демоническая семантика осложняется **мотивом хаоса, путаницы, нейтрализации всех оппозиций**. Общежитие – это то ли «пьяный сумасшедший дом» (с. 9), то ли «Гоморра и Содом» (с. 9), там звучит «разбойничий посвист» (с. 9), царит путаница («Туалеты “Мэ” и “Жэ” перепутаны уже» (с. 10), «сюсю-реализм», «Ван-Гоголь» (с. 11)), которая приводит к нейтрализации норм («И теперь в крошечной тьме / куда хочешь заходи ты» (с. 11)).

Следующий мотив, сопровождающий «артистический» разгул, – мотив **алкогольного опьянения**, в этой части текста он является доминирующим. Ср.: «“Экстра”, наливка, вермут, зубровка / портвейн, ликер, разливное, перцовка, / Белое, красное и крепленное...» (с. 9).

Семантика пьяного угара соотносится с мотивами **дыма** («Дым коромыслом» (с. 9)), **тьмы / слепоты**: разгульное действие происходит глубокой ночью, когда ничего не видно: «темные окна в пьяном угаре» (с. 9), «третий час ночи» (с. 9).

В отдельных фрагментах текста возникают **«частушечноподобные» вставки** с характерным ритмом: «Осчастливил кто-то справа – / Робко сел ей на плечо...» (с. 11).

На последнем этапе сюжета появляется **мотив сна и образ астрального тела**. Ср.: «Вскоре уснули, / Сном тяжелым забывшись / <...> А за окном хихикала / Глухая, пьяная в стельку / Луна» (с. 11–12).

Таким образом, вырисовывается следующая смысловая конструкция: **«образ художника – мотив чертовщины – мотив хаоса, путаницы, нейтрализации всех оппозиций – мотив алкогольного опьянения – мотив дыма – мотив тьмы / слепоты – «частушечноподобные» вставки – мотив сна, образ астрального тела»**.

Кажется, что сюжет этого стихотворения, взятый в семантической перспективе, соотносится с кабацким локусом [Гавриков, Кихней 2020]. Однако кабацкий сюжет, данный здесь как будто в максимально кристаллизованном виде, в более поздних произведениях Башлачева становится формой для отливки совершенно иных, подлинно экзистенциальных смыслов.

Так, мотивы, составляющие сюжет, обнаруживаются в следующих текстах:

«Подымите мне веки» (не позднее сентября 1984): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота»;

«Похороны шута» (сентябрь 1984): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота – алкогольное опьянение – образ художника – сон, астральное тело»;

«Дым коромыслом» (январь 1985): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота – дым»;

«Мельница» (март 1985): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота – дым – алкогольное опьянение»;

«Егоркина былина» (сентябрь 1985): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота – дым – алкогольное опьянение – астральное тело»;

«Ванюша» (декабрь 1985): «Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций – чертовщина – тьма / слепота – алкогольное опьянение – частушки – образ художника – астральное тело».

В таблице (см. Приложение 1) указанные тексты расположены в хронологическом порядке с обозначением мотивов и примеров. Отметим, что в поле нашего зрения попали только те произведения, где обнаруживается минимум три элемента из выявленного сюжетного единства. Это ограничение связано с тем, что мы ищем не отдельные повторяющиеся мотивы (мотив – по определению повторяющаяся единица), а блоки сюжета.

Анализ приведенных примеров позволяет сделать ряд суждений, которые касаются *структуры* выявленного метасюжета и его *содержательной интерпретации*.

Структура сюжета

(1) Наш материал позволяет сделать вывод о том, что раннее стихотворение «Разлюли-малина» *уже содержит* в себе сюжетную матрицу, которая проявляется в более поздних, знаменитых песнях поэта. В этой связи интересным представляется и тот факт, что к указанному мотивному комплексу Башлачев обращается спустя 6 лет (!) после написания «Разлюли-малины» – в сентябре 1984 г. Осень 1984 г. для Башлачева ознаменовалась творческим подъемом. Лев Наумов, биограф поэта, пишет, что «осень, а точнее сентябрь – и октябрь 1984 года стали, пожалуй, самым ярким творческим периодом Александра» [Наумов 2017, 293]. Именно в это время смысловая структура, заданная в стихотворении «Разлюли-малина», вдруг – неожиданно! – актуализировалась в ином творческом материале и на ином творческом этапе. Крайне показательно, что данный сюжет практически в *полном виде* возникает и в самых важных текстах Башлачева – «Егоркиной былине» и «Ванюше». Возвращение к сюжету в начале самого интенсивного творческого этапа и его разработка в ключевых текстах – все это свидетельствует о принципиальной важности найденной в раннем стихотворении темы.

(2) В свете сказанного любопытным кажется и распределение мотивов по текстам. Максимально концентрированно эти мотивы представлены в стихотворении «Разлюли-малина», затем сюжет как будто «разрезается», а в последнем тесте – песне «Ванюша» – снова «собирается». Крайне интересно, что в текстах, написанных после баллады «Ванюша», этого мотивного комплекса вовсе нет – ни в полном, ни в редуцированном виде. Как будто Башлачев «отработал» данную сюжетную модель и больше к ней не возвращался.

Здесь же необходимо указать на очевидную зависимость количества мотивов, присутствующих в том или ином тексте, от жанровой формы стихотворения. «Разлюли-малина», «Егоркина былина», «Ванюша» тяготеют к большой форме – лирической балладе, соответственно именно в этих текстах наиболее полно проявляется сюжет; в иных текстах даются как будто отдельные ракурсы / срезы исследуемого сюжетного единства.

(3) В указанных произведениях элементы сюжета повторяются не как отдельные мотивы-единицы, но как мотивные кластеры, в рамках которых единичные мотивы семантически сопрягаются, образуя своеобразные «молекулярные структуры» сразу из нескольких элементов. По-видимому, те песни, в которых обнаруживаются эти сюжетные структуры, генетически связаны со стихотворением «Разлюли-малина». Однако возможен и иной взгляд: и стихотворение «Разлюли-малина», и иные тексты, содержащие этот сюжет, вырастают из какого-то «инвариантного» прототипа (см. об этом ниже).

(4) Крайне любопытный факт заключается в том, что анализируемый сюжет не привязан к фиксированной авторской оценке. Так, этот сюжет у Башлачева может трактоваться и в ироническом регистре (как в «Разлюли-малине»), и в крайне серьезном (как в «Ванюше» и «Егоркиной былине»). Отсюда мы можем сделать вывод, что данное морфологическое единство, взятое в своем структурном изводе, является постоянной величиной, а оценка – переменной; авторская аксиология как бы надстраивается над сюжетом. Таким образом, в выделенном множестве текстов фиксируется не эволюция сюжета, но эволюция авторского отношения к тому, что отображает сюжет.

(5) Выявленная сюжетная структура организована как парадигматико-синтагматическое единство. Так, с одной стороны, в синтагматическом измерении она практически полностью разворачивается в «больших» текстах. С другой стороны, кажется, что на уровне совокупности текстов эту структуру можно трактовать как парадигму, из которой как будто берутся отдельные морфологические элементы для выстраивания сюжетоподобных структур в текстах меньшего объема.

Мы можем представить набор элементов, входящих в парадигму, как семантическое поле и выделить константные элементы (ядро) и переменные (периферия). Мотивные константы, присутствующие во всех текстах, следующие: **«мотив чертовщины – мотив хаоса, путаницы, нейтрализации всех оппозиций – мотив тьмы / слепоты».**

Совокупность этих трех элементов может включаться в начальный этап разворачивающегося сюжета (как в стихотворении «Разлюли-малина»), но может и играть самостоятельную семантическую роль (так, в песне «Подымите мне веки» фиксируется статичная «бессюжетная» лирическая ситуация, содержащая только эту мотивную триаду).

Семантика сюжета

Рассмотрев структурный аспект сюжета, обратимся к его семантике. Настойчивый повтор морфологической структуры, включающей в себя мотивы **«чертовщины – хаоса, путаницы, нейтрализации всех оппозиций – тьмы / слепоты»** во всех текстах, входящих в избранное подмножество, говорит о том, что именно они оказываются ключевыми в динамике рассматриваемого сюжета. Мы полагаем, что элементы этого морфологического единства связываются в единое целое через *семантику лиминальности*.

В мифе лиминальность – это пороговое состояние, соотносимое с ритуалами перехода. В общем виде идея пороговости связывается с семантикой кризиса, «разрыва» между разными онтологическими состояниями и вторжением хаоса, на время разрушающего упорядоченное бытие.

Не обращаясь к антропологическим и фольклорно-обрядовым деталям, скажем, что лиминальное пространство – это пространство **хаоса, путаницы, нейтрализации оппозиций**, оно связывается со временем перехода от одного состояния к другому и может быть соотнесено как с календарной обрядностью, где с помощью архаического ритуала моделируется преодоление хаоса и упорядочивание мира («праздник своей структурой воспроизводит порубежную ситуацию, когда из Хаоса возникает Космос <...> Соответственно строится и образ творения – ритуал» [Топоров 2010, 32]), так и с обрядами жизненного цикла, в рамках которых постулируется «неопределенное состояние главного персонажа ритуала» [Байбурин 1993, 121].

Лиминальная семантика хаоса чрезвычайно ярко проявляется в анализируемых текстах Башлачева. Тотальная неопределенность, онтологическое «qui pro quo» – все это приводит к разрушению оппозиций, ибо в условиях лиминальности любые логические структуры, предполагающие иерархическую упорядоченность бытия, теряют смысл. Ср. характерные примеры, содержащие подобные конструкции: «И теперь в крошечной тьме / куда хочешь заходи ты» (с. 11), «Я не знаю имен. Кто друзья, кто враги» (с. 63), «Я не вижу мастей. Ни червей, ни крестей» (с. 63), «Кто там – ангелы или призраки? / Мы берем еду из любой руки» (с. 92), «Да нету рая, нету ада. / Никуда теперь не надо» (с. 113), «Да не сестра, да не жена» (с. 115).

Семантика лиминальности через мотив хаоса притягивает к себе мотив **тьмы / слепоты**. В.А. Гавриков уже отмечал, что действие подавляющего числа стихотворений Башлачева происходит именно ночью [Гавриков 2021, 175] (наш подкорпус не стал исключением). Ночь у Башлачева – время онтологической путаницы – сопрягается с мотивом слепоты («третий час ночи» (с. 9), «Почему так темно» (с. 63), «Я, наверно, ослеп» (с. 63), «слепая старуха» (с. 77), «Музыкант по-прежнему слеп» (с. 92), «Да выжгли сдули / Святое пламя! / Какая темень!» (с. 115)). В связи с последней цитатой необходимо отметить, что Елена Башлачева, сестра поэта, сотрудник МАУК «Череповецкое музейное объединение» в личной беседе с автором указала, что вариант этой строки, представленный в сборнике Л. Наумова, не имеет текстологического «подтверждения», Башлачев всегда исполнял «да вы задули», этот вариант Л. Наумов указывает в сноске к тексту.

В мифологической перспективе связь тьмы и слепоты совершенно закономерна, она мотивируется «представлением о слепоте мертвых, что свою очередь соотносится с мотивом темноты загробного мира» [Байбурин 1993, 106] (см. об этом мотиве также: [Пропп 2000, 53–56]).

Чрезвычайно важен и субъектный аспект комплекса лиминальности. Пребывание в пороговом состоянии предполагает «выключенность» субъекта из социальных практик. Именно в рамках этого контекста, по-видимому, нужно трактовать образ **художника**. Так, уже в стихотворении «Разлюли-малина» художник противопоставлен людям труда (ср. этот мотив и в иных текстах: «Мы никому не нужны, <...> / У нас есть время поплевать в облака. / Есть время повалить дурака / Под пластинку “Роллинг стоунз”» (с. 63–64)).

Выпадение из социальных контекстов в состоянии лиминальности тем не менее предполагает горизонтальную включенность в сообщество подобных

субъекту неофитов, которые представляют собой однородную социальную среду. Так, В. Тёрнер полагает, что для лиминального феномена характерно «смешение приниженности и сакральности, гомогенности и товарищества» [Тэрнер 1983, 169], при этом «между собой неофиты стремятся установить отношения товарищества и равноправия» [Тэрнер 1983, 170].

Мотив персональной гомогенности и товарищества отчетливо проявляется в «Разлюли-малине»: и в самом деле сообщество художников «однородно», мы видим не лица, но, по Тернеру, – «коммунитас», некое коллективное «мы».

Лиминальный сюжет с точки зрения мифа и ритуала должен заканчиваться выходом на новый бытийный / социальный уровень. Нечто, напоминающее этот выход, находим только в «Мельнице», в других текстах чаемого перехода нет. Более того, в больших текстах («Разлюли-малина», «Похороны шута», «Егоркина былина», «Ванюша»), где исследуемый сюжет разворачивается максимально полно, символически обозначается *невозможность позитивного исхода*.

Важно, что финалы больших балладных текстов включают в себя повторяющиеся образные детали, связанные с последним блоком рассматриваемого сюжетного единства, – **сон / астральное тело**. Так, в стихотворении «Разлюли-малина» герои засыпают, за окном появляется луна (Вскоре уснули, / Сном тяжёлым забывшись / <...> А за окном хихикала / Глупая, пьяная в стельку / Луна» (с. 11–12)). В финале песни «Похороны шута» герои также засыпают (только главный герой бодрствует). В «Егоркиной былине» в предпоследней строфе возникает «звезда участковая» (с. 109), в «Ванюше» в предпоследней строфе мы видим «душу», которая отделившись от тела, гуляет по «лунному полю» (с. 117). В мифологической перспективе сон может выступать как коррелят смерти. Таким образом, *ночная темнота, луна, участковая звезда* – все эти мотивы и образы говорят о том, что выхода к свету нет, преодоление хаоса не состоялось.

В контексте незавершенности лиминального сюжета обращает на себя внимание один важный парадокс. Если в стихотворении «Разлюли-малина» все герои засыпают, то в «Похоронах шута» – ситуация иная. Второстепенные персонажи в финале погружаются в сон, однако главный герой, напротив, просыпается и его уводит смерть.

В этой связи следует заметить, что в первом стихотворении дается чистая коллективная субъектность, из которой авторский голос не выделен, его там фактически нет. В «Похоронах шута» как будто происходит диссоциация этого коллективного героя, он отщепляется от других и противопоставляется им как *поэт (пробужденный герой) – толпе (засыпающий коллективный герой)*. И в контексте установленных смысловых связей пробуждение шута – в противовес традиционной мифологической семантике – приводит к биологической смерти, в то время как состояние сна, напротив, сохраняет жизнь других персонажей.

Это не противоречит некоторым смысловым константам лирики Башлачева, связанным с противопоставлением *духовного* и *физического*: духовное пробуждение у Башлачева приводит к смерти тела, а сохранение материально-биологической жизни – к смерти души. Кажется, что именно эта линия продолжается и в «Ванюше», песне, которая завершает наш «несобранный цикл». В «Ванюше» главный герой физически гибнет, но его душа остается, она бодрствует, гуляет по «лунному полю».

Таким образом, рассматриваемое мотивное триединство, являющееся основой исследуемого сюжета, может указывать на лиминальную семантику, которой пронизан этот сюжет. На периферии данного комплекса находится мотив **дыма**. Дым соотносится с мотивом слепоты, детализируя его: дым мешает видеть. И недаром в «Мельнице», когда лирический субъект обретает ясное зрение, появляется фраза «рассеять черный дым» (с. 96). В «Егоркиной былине» дым сопровождает мотив гибели иллюзии («И пропало все. <...> / Только черный дым тлеет ватой» (с. 108)). Дым также может быть противопоставлен свету лампы, при этом лампа тухнет и остается только дым, что можно интерпретировать как победу злых сил (ср. «Дым над нами повис. / Лампада погасла» (с. 91)). В таком контексте дым выступает как антитеза свету и огню, которые являются символическими знаками духа.

Во многих текстах лиминальное состояние сопровождается мотивом **алкогольного разгула**, который, по нашему мнению, маркирует тотальное нигredo. В двух больших произведениях – «Разлюли-малина» и «Ванюша» – мотив алкогольного разгула осложняется вставкой частушечноподобных фрагментов (анализ частушек-кричалок у Башлачева см. в работе: [Иванов 2011, 47–48]). Ср. в «Разлюли-малине»: «Осчастливил кто-то справа / Робко сел ей на плечо» (с. 10), в «Ванюше»: «Ты, Ванюша, пей да слушай – / Однава теперь живем» (с. 113).

Любопытно, что первый текст открывает лиминальную тему, а второй – ее закрывает. Факт появления жанрового фрагмента частушки в обрамлении одинаковых мотивов кажется очень важным. Он подтверждает идею о том, что тексты, входящие в подкорпус, «психологически» соприродны, несмотря на разные авторские оценки событий, представленных в сюжете.

Получается, что контуры исходного образа-замысла связываются с определенным набором морфологических элементов сюжета и некоторыми композиционными решениями. При этом взятая в лиминальном контексте частушка меняет свою функцию: здесь она становится коннотативным знаком гибельного русского веселья. Жанровая форма в этом случае трансформирует свое содержание и становится как будто еще одним элементом анализируемого семантического комплекса.

Выводы

Подведем итоги. Песня «Разлюли-Малина» – один из первых поэтических опытов Башлачева – на структурно-семантическом уровне задает сюжетику более поздних текстов. Более того, это раннее произведение является семантическим двойником известнейших башлачевских баллад, «Егоркина былина» и «Ванюша». Так, во всех трех случаях мы фиксируем практически полное совпадение сюжетов, которые, однако, даются в разных ценностных регистрах (ироническом в «Разлюли-Малине», трагическом – в «Егоркиной былине» и «Ванюше»).

Таким образом, в анализируемом подкорпусе возникают очертания устойчивой композиционно-сюжетной конструкции, которая притягивает не только мотивы и образы, но и отдельные жанровые структуры. Эта конструкция состоит из постоянных блоков, которые могут осмысляться в разных ценностных ключах. Возможно, что именно из таких кирпичиков и строится смысловой каркас модели мира поэта.

Исследуемый сюжет связывается с семантикой лиминальности, которая соотносится с «пограничным» пространством и особым типом субъекта, находящимся на границе между мирами. Данный лиминальный комплекс формально может восходить к литературным источникам (мы знаем начитанность Башлачева и частотность подобных лиминальных сюжетов в мировой художественной литературе). Однако этот факт не отменяет возможности психологической мотивировки. Избирательность авторского зрения, фиксирующего из большого количества сюжетных моделей именно эту, по-видимому, может быть обусловлена психобиографическими факторами. В этом смысле лиминальный комплекс может связываться с реальными переживаниями личностного психологического кризиса, в котором, судя по свидетельству близких и друзей, в какой-то момент оказался Башлачев. В этом смысле психика как будто притягивает культурный сюжетный паттерн, наполняя его своими личными смыслами.

С.Ю. Неклюдов по поводу совсем другого материала писал о том, что устойчивость культурных моделей «объясняется, как правило, не точным копированием прототипа, не прямой опорой на предыдущий текст, а семантикой ее компонентов и их ассоциативными связями, потенциальная актуализация которых имеет под собой глубинную психологическую подоснову» [Неклюдов 2016, 19].

Исследователь полагал, что такие модели в пределах культурной традиции задают механизмы текстопорождения. Кажется, что сходным образом устроены и индивидуальные поэтические системы. Являясь психологически мотивированными, устойчивые повторяющиеся семантические конструкции (подобные анализируемому сюжету), оказываются смысловой «сердцевинной» поэтической семантики. С семиотико-когнитивной точки зрения здесь может идти речь о «проекционном поле синтетической языковой личности» (см. об этом: [Иванов, Лакербай 2023]), тесно связанном с биографическим мифом, включающим в себя как определенные модели жизненного пути, так и соответствующие смысловые «схемы», повторяющиеся в текстах. Эти конструкции, во-первых, выполняют функцию своеобразного «аттрактора», притягивающего ассоциативно подходящий материал, а во-вторых, они, будучи глубинно самотождественными, на поверхностном уровне актуализируются в разнообразных формах, часто сопряженных с разными ценностными интерпретациями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
2. Гавриков В.А. В поэтической вселенной Александра Башлачёва. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2019. 260 с.
3. Гавриков В.А. Эсхатология Башлачёва. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2021. 260 с.
4. Гавриков В.А., Кихней Л.Г. Кабацкий локус в русской поэзии XX века: статья вторая // Новый филологический вестник. 2020. № 2. С. 204–220.
5. Гаспаров Б.М. Послесловие. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1993. С. 274–303.
6. Иванов А.С. Некоторые замечания о «неклассическом» наследии Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2011. С. 46–53.

7. Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. «Проекционное поле синтетической языковой личности» как категория (жизне)творческого пути художника слова // *Новый филологический вестник*. 2023. № 2. С. 30–42.
8. Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий. М.: Выргород, 2017. 608 с.
9. Неклюдов С.Ю. Литература как традиция. Темы и вариации. М.: Индрик, 2016. 520 с.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
11. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 25–51.
12. Тэрнер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 104–264.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gavrikov V.A., Kikhney L.G. Kabatskiy lokus v russkoy poezii XX veka: stat'ya vtoraya [Kabatsky Locus in Russian Poetry of the 20th Century: Second Article]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2, pp. 204–220. (In Russian).
2. Ivanov D.I., Lakerbay D.L. “Proyeksionnoye pole sinteticheskoy yazykovoy lichnosti” kak kategoriya (zhizne)tvorcheskogo puti khudozhnika slova [“The Projection Field of a Synthetic Linguistic Personality” as a Category of the (Life) Creative Path of the Artist]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2023, no. 2, pp. 30–42. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gasparov B.M. Poslesloviye. Struktura teksta i kul'turnyy kontekst [Afterword. Text Structure and Cultural Context]. *Literaturnye leitmotivy. Ocherki po russkoy literature XX v.* [Literary Leitmotifs. Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 274–303. (In Russian).
4. Ivanov A.S. Nekotorye zamechaniya o “neklassicheskom” nasledii Aleksandra Bashlacheva [Some Remarks about the “Non-classical” Heritage of Alexander Bashlachev]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Ekaterinburg, Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2011, pp. 46–53. (In Russian).
5. Toporov V.N. Pervobytnye predstavleniya o mire (obshchiy vzglyad) [Primitive Ideas about the World (General View)]. Toporov V.N. *Mirovoye derevo: Universal'nye znakovye komplekсы* [World Tree: Universal Sign Complexes]. Vol. 1. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi Publ., 2010, pp. 25–51. (In Russian).
6. Turner V. Ritual'nyy protsess. Struktura i antistruktura [The Ritual Process: Structure and Anti-Structure]. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 104–264. (In Russian).

(Monographs)

7. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavyanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rituals]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 240 p. (In Russian).
8. Gavrikov V.A. *V poeticheskoy vselennoy Aleksandra Bashlacheva* [In the Poetic Universe of Alexander Bashlachev]. Moscow, Kaluga, Venice, Bull Terrier Records Publ., 2019. 260 p. (In Russian).
9. Gavrikov V.A. *Eskhatologiya Bashlacheva* [Eschatology of Bashlachev]. Moscow, Kaluga, Venice, Bull Terrier Records Publ., 2021. 260 p. (In Russian).

10. Neklyudov S.Yu. *Literatura kak traditsiya. Temy i variatsii* [Literature as Tradition. Themes and Variations]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 520 p. (In Russian).

11. Propp V. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russian).

Темиршина Олеся Равильевна,

Российский государственный социальный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и культуры.

Научные интересы: лингвистика и поэтика художественного текста, семиотика, когнитивная лингвистика, психолингвистика.

E-mail: o.r.temirshina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0127-6044.

Olesya R. Temirshina,

Russian State Social University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Foreign Languages and Cultures.

Research interests: linguistics and poetics of literary text, semiotics, cognitive linguistics, psycholinguistics.

E-mail: o.r.temirshina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0127-6044.

Приложение 1. Сводная таблица мотивов

Мотивы Тексты	Хаос, путаница, нейтрализация оппозиций	Чертовщина	Тьма / слепота	Дым	Алкогольное опьянение	Частушечноподобные вставки	Образ художника	Сон, образ астрального тела
«Разлюли-малина...» (1978)	«Гоморра и Содом»; «разбойничий пошвист»; «пьяный сумасшедший дом»; «Гуа-леты "Мэ" и "Жэ" перепутаны уже»; «И теперь в крошечной тьме / куда хочешь заходи ты»; «Ван-Гоголь»	Вороны «сумрачным карканьем гибель вещали»; жители «крестидись» «зловеще крикнул филин»; появляются «летучие мыши»	«третий час ночи»; «лампочки перебиты»	«дым коромыслом»	«темные окна в пьяном угаре»; «"Экстра", наливка, вермут, зубровка»	«Осчастливил кто-то справа – / Робко сел ей на плечо...»	Общезитие строится для <i>ду-божников</i>	В финале все герои засыпают: «Вскоре уснули, / Сном тяжелым забылись / <...> А за окном хихикала / Глухая, пьяная в стельку / Луна»
«Подымите мне веки» (не позднее сентября 1984)	«Я не знаю имен. Кто друзья, кто враги»; «Я не вижу мастей. Ни червей, ни крестей»	Мотив чертовщины присутствует имплицитно через отсылки к «Вию» Гоголя	«Почему так темно?»; «Я, наверно, ослеп»					

«Похороны шута» (сентябрь 1984)	«Водит с крестом хороводы Демьян»	«Два раза за мной приходили дежурные черти»	«А ночью сама притащилась слепая старуха»		«Спирт в банке грима мешает актеру»		Шут = художник	В финале герои (кроме шута) засыпают. Шута уводит смерть.
«Дым коро-мыслом» (январь 1985)	«Через час – бардак. Через два – бедлам. / На рассвете храм разлетится в хлам»; «Кто там: Ангелы или призраки? / Мы берем еду из любой руки»	«<...> все это исчезнет / С первым криком петуха»; «Здесь что-то нечисто»; «<...> свистит на лысой горе»	«Музыкант по-прежнему слеп»		«Сырые спички рядятся в черный дым»			
«Мельница» (март 1985)	«все через пень-колоду кувыркком да поперек»	«котлы чугунные»; «Мельник Бетер-Лютый Бес»	«В пятницу да ближе к полночи»		«Черный дым по крыше стелется»			«пропитые кресты нательные»; «А прини-май сто грамм разгонные!»
«Егоркина былина» (сентябрь 1985)	«где японский бог с нашей матерью / повенчались общей папертью»; «мотивы трансформации / текучести / иллюзии»	«Сгинет всякое / дело Божие»	«луна в черном масле»; «Распустила ночь черны волосы»		«Дымится вязь»; «Только черный дым тлеет ватую»			«луна в черном масле»; «В небесах – звезда участковая»
«Ванюша» (декабрь 1985)	«Да нету рая, нету ада. / Никуда теперь не надо»; «Не сестра да не жена»	«А заместо той свечи / кочергу засунем»	«Да вы ж задули / Святое пламя! / Какая темень!»		«сорок градусов тепла / Греют душу русскую»		«Ты, Ванюша, пей да слушай – / Онова теперь живем» и т.д.	«Да, может, Вань-ка чего свяляет?»; «Да вы не спели! А я спою вам!»

И.С. Леонов (Москва)

**МОРБУАЛЬНЫЙ КОД В РАССКАЗАХ
И.С. ШМЕЛЕВА И В.Н. ЛЯЛИНА¹**

Аннотация

Статья посвящена отражению мотивов болезни и выздоровления в рассказах И.С. Шмелева «Милость преподобного Серафима», «Еловые лапы», а также автора рубежа XX–XXI вв. В.Н. Лялина «Наваждение», «Нечаянная радость». Исследование выстроено с учетом особого внимания современной гуманитарной науки к тенденциям медиализации общества и на основе анализа феномена морбуального кода в литературно-художественном творчестве. Очевидно, что оба писателя ориентировались на православную традицию, с позиции которой рассматривали такие категории, как болезнь, страдание, выздоровление, смерть, бессмертие. Указанные категории в творчестве обоих авторов воспринимаются в единстве физического и духовного дискурсов. В этой ситуации болезнь рассматривается как стартовая точка для внутренней эволюции персонажа, его нравственного совершенствования, выраженного порой с помощью создания специфической пространственной парадигмы. Очевиден переход персонажа-пациента из секулярного в сакральный для православной ментальности литургический локус. В основу исследования положена сюжетная цепочка, включающая следующие эпизоды: кризис-ситуация, выбор-ситуация, откровение, чудо. Наблюдается, что в художественных текстах находит отражение как последовательное чередование указанных эпизодов («Милость преподобного Серафима», «Наваждение», «Нечаянная радость»), так и смещение акцентов в пользу одного из них, например, выбор-ситуации, что приводит к редуцированному характеру изображения кризиса, откровения и чуда («Еловые лапы»). Эта трансформация указывает на особое внимание автора к духовным последствиям ранее пережитого пациентом кризиса и делает больший акцент на принятии им теоцентричной картины мира.

Ключевые слова

Морбуальный код; современная православная проза; И.С. Шмелев; В.Н. Лялин; кризис-ситуация; выбор-ситуация.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00665, <https://rscf.ru/project/23-28-00665/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

I.S. Leonov (Moscow)

**MORBUAL CODE IN THE STORIES OF
I.S. SHMELEV AND V.N. LYALIN¹**

Abstract

The article is devoted to the reflection of the motives of illness and recovery in the stories of I.S. Shmelev "The Mercy of St. Seraphim", "Spruce Paws", as well as the author of the turn of the 20th–21st centuries V.N. Lyalin "Obsession", "Unexpected Joy". The study is structured taking into account the special attention of modern humanities to the trends in the medicalization of society and on the basis of an analysis of the phenomenon of the morbuial code in literary and artistic creativity. It is obvious that both writers were guided by the Orthodox tradition, from the perspective of which they considered such categories as illness, suffering, recovery, death, immortality. These categories in the works of both authors are perceived in the unity of physical and spiritual discourses. In this situation, the disease is seen as the starting point for the internal evolution of the character, his moral improvement, sometimes expressed through the creation of a specific spatial paradigm. The transition of the patient character from a secular to a liturgical locus sacred for the Orthodox mentality is obvious. The study is based on a plot chain that includes the following episodes: crisis-situation, choice-situation, revelation, miracle. It is observed that literary texts reflect both the sequential alternation of these episodes ("The Grace of St. Seraphim", "Obsession", "Unexpected Joy"), as well as a shift in emphasis in favor of one of them, for example, a choice-situation, which leads to the reduced nature of the image of crisis, revelation and miracle ("Spruce Paws"). This transformation indicates the author's special attention to the spiritual consequences of the patient's previously experienced crisis and places greater emphasis on his acceptance of a theocentric picture of the world.

Key words

Morbual code; modern Orthodox prose; I.S. Shmelev; V.N. Lyalin; crisis-situation; choice-situation.

Проблема отражения болезненных состояний человека в произведениях художественной словесности в настоящее время приобретает актуальный характер. Внимание к физическим и ментальным нарушениям личности, восприятие человека в парадигме *болезнь / выздоровление*, выход на проблему всестороннего осмысления здоровья находят отражение в современных филологических, философских, культурологических исследованиях. Л.М. Медведева отмечает актуальный характер феномена болезни для современного гуманитарного знания: «Болезнь в силу ее антропологической составляющей необходимо рассматривать как социокультурную проблему в рамках философского дискурса и историко-культурного контекста с использованием культурологических методов исследования» [Медведева 2013, 6]. О значительном интере-

¹The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation № 23-28-00665, <https://rscf.ru/project/23-28-00665/>; F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

се литературоведческой науки к проблемам медицины свидетельствует Е.Г. Трубецкова. Литературовед рассматривает понятие «морбуальный код», под которым понимает «...формально-содержательное единство, репрезентирующее в художественных текстах образы и (или) метафорические проекции морбуальности. Литература “кодирует” представление о болезни, образы больных, врачей, медицинские «сюжеты» жизни» [Трубецкова 2021, 50]. Актуальность данного феномена для современной культуры исследователь связывает с процессом медиализации общества: «Связь литературы и медицины, рецепция болезни в художественных текстах стали объектом пристального изучения гуманитарных наук последних десятилетий. Это обусловлено несколькими факторами: усилением интереса к институту медицины в связи с поднятыми биоэтикой в конце XX века проблемами взаимодействия врача и пациента; появлением и развитием принципиально новых методов лечения (трансплантологии, заместительной терапии, протезирования органов, воздействия на геном человека), требующих всестороннего осмысления...» [Трубецкова 2022, 3].

Л.М. Медведева выявляет несколько продуктивных направлений в лингвистике и литературоведении относительно изучения болезни: «Это: история медицинских терминов, эпонимы в медицине, медицинский дискурс в общении врач – пациент, изучение метафор, анализ произведений художественной литературы с точки зрения репрезентации медицинского знания и опыта переживания болезни и т.п.» [Медведева 2013, 25].

В настоящем исследовании проблема болезни и выздоровления будет рассмотрена на материале поздних рассказов И.С. Шмелева и В.Н. Лялина, творчество которых ориентировано на православную традицию и соотносится с таким явлением, как православная (духовная, теоцентричная) проза. Данный феномен привлекает внимание литературоведов: Е.А. Белоглазова, С.С. Бойко, Е.Ю. Вихрова, И.А. Казанцева, М.С. Краснякова, Н.В. Пращерук и др. Исследователи обращаются к проблемам генезиса данного явления, обнаруживая его истоки в патериках, жанрах средневековой словесности и литературы нового времени, рассматривают идейно-тематический диапазон, особенности поэтики, способы отражения этических и метафизических векторов православия в художественных текстах. Особая роль принадлежит поиску приемлемой методологической парадигмы. В этом ключе Н.В. Пращерук отмечает необходимость прочтения такого рода произведений «...на четком следовании критериям духовного в оценке достижений и открытий художников, на методологически обоснованном соотношении (если такова картина мира того или иного художника) со святоотеческой онтологией, гносеологией, аксиологией и антропологией» [Пращерук 2021, 189].

В православной словесности одной из ключевых проблем является проблема времени и вечности. Это отмечает С.С. Бойко: «Время и пространство теоцентричного мира всегда и везде связаны с вечностью. События священной истории наряду с историческими фактами входят в мир героев как актуальные, переживаемые лично» [Бойко 2021, 19]. В этом русле теоцентричная книга часто обращается к мотивам болезни, старости, смерти тела и бессмертия души, а также исцеления телесных и духовных недугов. Подобный мотивный комплекс сближает произведения И.С. Шмелева и В.Н. Лялина.

Поскольку оба писателя воспринимают болезнь и выздоровление с позиции христианской системы ценностей, представляется целесообразным обратиться к богословскому пониманию данных явлений. Епископ Феофан Затворник рассматривал множество причин возникновения болезненных состояний: «Посылает Бог иное в наказание, как эпитимью, иное в образумление, чтоб опомнился человек; иное, чтоб избавить от беды, в которую попал бы человек, если бы был здоров; иное, чтобы терпение показал человек и тем большую заслужил награду; иное, чтобы очистить от какой страсти, и для многих других причин» [Болезнь и смерть, 2018, 21].

Священнослужитель видит глубокий смысл и неоспоримое значение телесных недугов для духовного роста человека, его нравственного совершенства. Тесная взаимосвязь физического и духовного состояний подчеркивается и в современных исследованиях: «При анализе морбуального кода важнейшими субкодами становятся соматический и духовный. Не случайно в древних культурах и религиях представлено понимание телесной немощи как духовной ущербности или, наоборот, избранности, а телесного здоровья – как совершенства духовного» [Трубецкова 2021, 49].

Настоящее исследование базируется на произведениях И.С. Шмелева «Милость преподобного Серафима», «Еловые лапы» и писателя рубежа XX–XXI вв. В.Н. Лялина «Наваждение», «Нечаянная радость».

В основу анализа положена сюжетная цепочка, включающая следующие элементы: кризис-ситуация, выбор-ситуация, откровение, чудо. Под кризис-ситуацией понимается болезнь, возникшая внезапно или достигшая своей кульминационной стадии при длительном хроническом течении. При этом внимание уделяется не только физическому, но и духовному состоянию человека: рассматривается его склонность к унынию, апатии, ощущению безнадежности. Выбор-ситуация – сознательное действие человека, испытывающего физические и/или нравственные страдания, направленные на избавление от недуга и обладающее как рациональным, ситуативно оправданным, так и иррациональным характером. Под откровением, в данном случае, понимается особое состояние личности, находясь в котором она получает некий знак, указывающий на грядущее испытание, либо, чаще всего, на преодоление страданий, что соотносится с религиозной трактовкой данного феномена, подразумевающего самораскрытие Бога перед человеком. Этот знак может быть воспринят человеком в окружающей действительности, во сне, или в пограничном состоянии между сном и реальностью. Под чудом понимается как изменение физического состояния человека, вызванное, по мысли автора, воздействием Высших сил, так и духовное преображение самого человека: укрепление в нем веры, появление надежды на помощь Бога.

Часто в произведениях пациент испытывает сильную физическую боль, а также страх перед неизвестностью, вызванный отсутствием полной информации о своем диагнозе, неясностью перспектив, сомнением в выздоровлении. Изображая в рассказе «Милость преподобного Серафима» картину жестоких физических страда-

ний, рассказчик делает особый акцент на собственном тяжелом душевном состоянии: «Я был в подавленности великой, я уже и не помышлял, что вернется когда-нибудь – хотя бы на крайний срок! – дни без болей» [Шмелев 2015, 133]. Подобный внутренний упадок связан с отсутствием перспектив и осознанием неминуемой гибели. Накануне операции больного посещают следующие мысли: «А что дальше? Этого “дальше” для меня уже не существовало: дальше – конец, конечно» [Шмелев 2015, 133].

Выбор-ситуация тяготеет к иррациональному плану, что продиктовано религиозно-христианским мировосприятием писателя. Попытки пациента мыслить рационально, разобраться в методах диагностики и лечения заболевания приводят в тупик. Реплики и комментарии врачей носят крайне лаконичный характер, просмотр рентгеновских снимков приводит рассказчика в большее замешательство. На первый план выходит молитва, которая требует от больного серьезных внутренних усилий, способным привести к определенным духовным изменениям: «Но какая молитва! Не то чтобы я был неверующим, нет: но крепкой веры, прочной духовности не было во мне, скажу со всей прямотой (...). Молился и думал, что все кончено» [Шмелев 2015, 134].

Тем не менее, выбор-ситуация в произведении представлена достаточно рельефно. Связана она с внезапным переходом больного от «формальной» молитвы к искреннему духовному порыву, в котором находит отражение надежда на исцеление и уверенность в чудесных дарованиях святого: «В эту ночь я опять кратко, но, может быть, горячее, чем обычно, мысленно взмолился... именно взмолился, как бы в отчаянии, преподобному Серафиму: “Ты, святой, преподобный Серафим... Можешь! Верую, что ты можешь!...”» [Шмелев 2015, 135].

За выбор-ситуацией в произведении следует откровение, воспринимаемое рассказчиком как некое обнадеживающее указание, сопровождаемое облегчением физического состояния. С точки зрения хронотопа, столкновение пациента с сакральным происходит на границе сна и реальности: «Ночью были небольшие боли, но скоро успокоились, и я заснул. Заснул ли? Не могу сказать уверенно: может быть, это как бы предсонье было» [Шмелев 2015, 135–136]. Последующее за откровением чудо включает как постепенное восстановление физического здоровья рассказчика, так и обновление его духовного состояния, связанное с укреплением веры.

Рассмотренное произведение построено на последовательном чередовании элементов, включающих кризис- и выбор-ситуации, откровение и чудо. Тем не менее в творчестве И.С. Шмелева есть рассказы, в которых те или иные обозначенные звенья представлены редуцированно, а наибольший акцент делается на одном из них. Так, в произведении «Еловые лапы» кризис, откровение и чудо фигурируют достаточно условно, однако же выбор-ситуация и последующие, связанные с ней эпизоды, носят развернутый характер.

Рассказ начинается с загадочного обстоятельства: в музее, где в советские годы находились мощи преподобного Серафима Саровского, появляется необыкновенный старик, облик и поведение

которого не вписываются в реалии музейного быта: «...появление старика в ветхом полушубке, в лаптях-онучах, с мешком за спиной, привлекло любопытство музейских и хорошо запомнилось» [Шмелев 2015, 257]. Данный эпизод свидетельствует о совершенном в прошлом выборе: персонаж взял на себя обязательство ежегодно приносить на могилу старца Серафима еловые ели в знак благодарности за исцеление от болезни в детском возрасте. Таким образом, кризис, а также последующее за ним чудо, остаются в прошлом и раскрыты весьма условно. Читатель узнает о них из краткого монолога старика: «Как маменька помирала, наказала: “Помни, Ваня... вымолила я тебя у батюшки Серафима...” – отмолила, стало-ть... “воздвиг тебя батюшка Серафим-угодник...”» [Шмелев 2015, 258]. Следует обратить внимание, что в рассказе не содержится подробного описания болезни и выздоровления персонажа; упоминание об этих событиях носят лаконичный характер. Однако следствие исцеления порождает очередную ситуацию выбора, который совершают одновременно мать и сын: «С той поры всякий год хаживали они на могилку, правили панихидку – “порадовать-поклониться цветочками его с полянки в бору”, а в зимнюю пору еловые лапы в бору ломали и сосновые сучочки с шишечками, на могилку клали – порадовать» [Шмелев 2015, 258].

Таким образом, в качестве ключевых мотивов в морбуальной прозе И.С. Шмелева становятся мотивы кризиса, который выражен комплексом телесных и душевных страданий, испытываемых больным, а также выбора, который делает пациент как на этапе болезни (молитва, обращение к Богу), так и после выздоровления (благодарное почитание святого). Сама болезнь трактуется автором как состояние, призванное привести человека к нравственному обновлению и к принятию им теоцентричной картины мира.

Подобную трактовку темы болезни и выздоровления можно найти у писателя рубежа XX–XXI вв. Валерия Лялина (1927–2010), творчество которого во многом определило векторы развития современной православной художественной прозы.

Телесный недуг в творчестве писателя, имевшего медицинское образование и богатый практический опыт, как и у И.С. Шмелева, воспринимается в контексте духовного состояния человека. И процесс излечения также, по мысли автора, должен начинаться с изменения душевного состояния. Его герои – молодые, полные сил и надежд на будущее люди, сталкиваются с внезапной болезнью, разделяющей их жизнь на «до» и «после». Этот факт способствует более трагичному восприятию персонажем собственной судьбы и усиливает его психологически острую реакцию на случившееся. Следует отметить, что и у И.С. Шмелева жертвами заболевания становятся люди, имеющие жизненные перспективы: зрелый, но не еще старый рассказчик («Милость преподобного Серафима»), ребенок («Еловые лапы»).

Показательна судьба тридцатилетнего Семена, персонажа рассказа «Наваждение», болезнь которого, по всем прогнозам, должна привести его к смерти. Произведение начинается с сообщения о неожиданной болезни. Жизнь центрального персонажа до ее на-

ступления характеризуется предельно лаконично: «Среди полного жизненного благополучия, когда у меня уже был стандартный набор современных жизненных благ, дающих относительное счастье, как-то: квартира, дача, машина и неплохая подруга – меня неожиданно и молниеносно постигла тяжелейшая болезнь крови, она свалила меня на больничную койку, где я, без успеха пролечившись с месяц, пришел в полное помрачение ума и не знал, что мне делать» [Лялин 2004, 95]. Подобный лаконизм оправдан желанием автора полностью сфокусироваться на мотивном комплексе *кризис / выбор*, а также сосредоточиться на ключевых элементах произведения, в которых морбуальная тема рассматривается в религиозно-христианском контексте: откровение, чудо. Также за пределы авторского внимания остается зарождение недуга, его первые признаки и постепенное развитие. В этом улавливается кардинальное отличие Лялина от Шмелева, который в рассказе «Милость преподобного Серафима» упоминает первые и не столь явные признаки заболевания, проявившиеся задолго до основного кризиса. В этом смысле И.С. Шмелев близок Л.Н. Толстому, который подробно описывает ход зарождения и развитие болезни в повести «Смерть Ивана Ильича».

Само заболевание воспринимается рассказчиком как резкий и насильственный, вызванный некой враждебной волей переход из привычного жизненного пространства и обнаружение себя в чуждом и болезненном мире *болезни / смерти*, зримым воплощением которого становится больничное отделение: «Какая-то сила, без суда и следствия вырвала меня из жизни и обрекла на гибель. И я вышел из этой клиники, куда не дай Бог кому-нибудь попасть. С пустяками здесь не лежали, и над каждым был приговор смерти, которая была не за горами, а за плечами. Ум мой помрачился от тоски и тревоги, потому что моя собственная кровь восстала на меня и превращалась в яд, убивающий тело» [Лялин 2004, 95].

Своеобразно в рассказе представлено пространство медицинского учреждения. С помощью деталей автор показывает, что больничное отделение, в котором оказывается Семен, отделено от остальных помещений, изолировано, обладает каким-то особым статусом, что вызывает тревогу у попавших туда людей: «Наше отделение безнадежно больных было небольшое и находилось на три ступеньки ниже общего больничного коридора, спрятавшись за массивной тяжелой дверью со старинной медной ручкой» [Лялин 2004, 95].

Таким образом, очевидно, что в рассказе особую роль приобретает изображение кризис-ситуации, которая показана достаточно четко, рельефно, с привлечением детального изображения внутреннего состояния персонажа, а также с помощью создания специфического морбуального пространства.

Центральным мотивом в произведении является мотив чуда, который понимается не только в контексте физического выздоровления, сколько в плане духовного преображения: Семен приходит к вере, принимает крещение, приносит покаяние. При этом при крещении герой меняет имя, что в православной традиции более

свойственно монашескому постригу, который воспринимается как умирание для мира в преддверии воскресения: «Это было очень умно, подумал я, смерть будет искать Семена, а я уже не Семен, а Серафим» [Лялин 2004, 96]. Таким образом, в произведении представлен мотивный комплекс, основанный на кризисе и выборе, к которому герой приходит осознанно, хотя и преодолевая определенные духовные препятствия.

Похожая тематика обнаруживается в рассказе этого же автора «Нечаянная радость», который имеет автобиографическую основу. Молодой врач, работающий в одном из крымских моргов, испытывает комплекс тяжелых соматических и психиатрических симптомов, которые связаны как с последствиями ранее проведенного над ним неудачного медицинского эксперимента, так и с его профессиональными обязанностями. В произведении возникает мотив «заражения смертью», а изображенное в рассказе художественное пространство делится на два бинарных полюса: локус смерти, символом которого становится морг, и противоположное ему жизненное пространство – храм. Исцеление, как духовное, так и телесное приходит благодаря встрече молодого врача с профессором медицины архиепископом Лукой (Войно-Ясенецким), который проводит краткий осмотр пациента и своим словом укрепляет веру молодого человека. В финале произведения большой совершает переход в сакральное храмовое пространство, которое благоприятно воздействует на его духовное и физическое здоровье. В произведении подробно изображается кризис-ситуация: детально описываются физические и ментальные страдания молодого врача, вызванные в том числе и с воспоминаниями о неудачном медицинском эксперименте. Выбор-ситуация основана на полном доверии к архиепископу Луке как к телесному и духовному врачу. Под откровением следует понимать пророческие слова священнослужителя: «Ты врач и я врач, и скажу тебе откровенно, что в ближайшее время умереть предстоит мне, а не тебе, а ты будешь жить еще долго-долго и может даже доживешь до моего возраста. Поминай меня в молитвах своих. Я много потрудился для Бога и людей, и исполнил меру дел своих, и чувствую, что силы мои уже исчерпаны. А тебе советую оставить работу в морге. Эта работа не для тебя. А возьми-ка ты свою докторскую трубочку и отправляйся в деревню сельским врачом к живым труженикам, кормильцам нашим. Послужи им по-совести» [Лялин 2004, 135].

Исполнение пророчества архиепископа, выраженное в изменении духовного и физического состояния молодого врача, соотносится с категорией «чудо» в данном произведении. На пространственном уровне переход от болезни к выздоровлению показан как обнаружение себя в сакральном храмовом локусе, где центральное место занимает икона Божией Матери «Нечаянная радость»: «Я подошел к крайней большой иконе и прочитал: “Нечаянная Радость”, и сердце мое дрогнуло и радостно забилося долго-долго...» [Лялин 2004, 135].

Следует отметить, что морбуальная тема находит отражение в прозе православных писателей прошлого и современности, однако

при этом представлена в своеобразном преломлении, основанном на единстве восприятия категорий физического и духовного. Кризисные состояния приводят человека к совершенному им выбору, за которым следует внутреннее преобразование личности, воспринимаемое в контексте христианской традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С.С. Книги для бессмертных. Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 341 с.
2. Болезнь и смерть: По трудам святителя Феофана Затворника. М.: Сибирская благовонница, 2018. 92 с.
3. Лялин В.Н. Нечаянная радость. СПб.: Сатисъ, 2004. 136 с.
4. Медведева Л.М. Болезнь в культуре и культуре болезни. Волгоград: ВолгГМУ, 2013. 252 с.
5. Пращерук Н.В. Святоотеческая традиция в литературоведческом исследовании // Теология в научно-образовательном пространстве: задачи и решения. Екатеринбург: НЧУ ООВО «Миссионерский институт», 2021. С. 279–282.
6. Трубецкова. Е.Г. К вопросу о морбуальном коде русской литературы // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 467. С. 47–54.
7. Трубецкова Е.Г. Морбуальный код русской литературы XX–XXI вв.: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2022. 46 с.
8. Шмелев И.С. Повести и рассказы. М.: Никая, 2015. 416 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Trubetskova E.G. K voprosu o morbual'nom kode russkoy literatury [On the Question of the Morbual Code of Russian Literature]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2021, no. 467, pp. 47–54. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Prashcheruk N.V. Svyatootecheskaya traditsiya v literaturovedcheskom issledovanii [The Patristic Tradition in Literary Research]. *Teologiya v nauchno-obrazovatel'nom prostranstve: zadachi i resheniya* [Theology in the Scientific and Educational Space: Tasks and Solutions] Ekaterinburg, Missionerskiy institut Publ., 2021, 279–282 pp. (In Russian).

(Monographs)

3. Boyko S.S. *Knigi dlya bessmertnykh. Teotsentrichnaya proza pravoslavnykh pisateley XX–XXI vv.* [Books for Immortals. Theocentric Prose of Orthodox Writers of the 20th – 21st Centuries]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2021. 341 p. (In Russian).
4. *Bolezn' i smert': Po trudam svyatitelya Feofana Zatvornika* [Illness and Death: According to the Works of St. Theophan the Recluse]. Moscow, Sibirskaya blagovonnitsa Publ., 2018. 92 p. (In Russian).
5. Medvedeva L.M. *Bolezn' v kul'ture i kul'tura boleznii* [Disease in Culture and Culture of Disease]. Volgograd, Volgograd State Medical University Publ., 2013. 252 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Trubetskova E.G. *Morbual'nyy kod russkoy literatury XX–XXI vv.* [The Morbid Code of Russian Literature of the 20th – 21st Centuries]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Saratov, 2022. 46 p. (In Russian).

Леонов Иван Сергеевич,

Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы.

Научные интересы: история русской литературы новейшего времени.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

Ivan S. Leonov,

Pushkin State Russian Language Institute; F.M. Dostoevsky Russian Christian Academy for the Humanities.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of World Literature.

Research interests: history of Russian literature of Modern times.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

И.И. Воронцова (Москва)

КОНФЛИКТЫ И ПАРАДОКСЫ ЗОЛОТОГО БЛЕСКА ЛИТЕРАТУРНЫХ МЕТАФОР

Аннотация

Статья посвящена осмыслению парадоксов англоязычных метафорических структур концептуальной матрицы «золото» в произведениях Уильяма Шекспира и Иоганна Вольфганга Гёте. В фокусе внимания – переплетение золотых образов литературы XVI и XIX вв. с метафорикой современного англоязычного финансового дискурса. К анализу привлечены стилистические средства трагедии «Фауст: Вторая часть» Гёте и четырех пьес Шекспира: «Венецианский купец», «Тимон Афинский», «Все истинно» («Генрих VIII»), «Ромео и Джульетта» в оригиналах и переводах. Персонажи Гёте и Шекспира проходят через искушение богатством, что позволяет на основе герменевтического метода выявить лингвокультурологические сходства и различия метафорического проецирования концептуальных идей авторов. Актуальность исследования – в стремлении расширить существующий контекст научных литературных изысканий об амбивалентной символике золота за счет лингвистического анализа богатейшей метафорики используемых языковых средств в репликах персонажей. В статье прослеживаются интертекстуальные связи с мифическими повествованиями. Очерчены контуры смыслового наполнения золотых метафор. Проведены параллели с другими областями художественного творчества – музыкой, живописью. Многочисленные примеры иллюстрируют, как сеть метафорических ассоциаций расширяет первооснову концептуального конфликта путем переноса концепта в чуждую область (войны, погони, медицины, физики). Результаты исследования могут быть востребованы в лингвистике, когнитивистике, культурологии, а также в сравнительно-историческом изучении литератур.

Ключевые слова

Парадоксы золотых метафор; концептуальный конфликт; герменевтический метод; интертекстуальные связи; антропоморфные монетарные метафоры; лингвокультурологическое поле.

I.I. Vorontsova (Moscow)

CONFLICTS AND PARADOXES OF THE GOLDEN GLEAM OF LITERARY METAPHORS

Abstract

The article addresses comprehending the paradoxes of English metaphorical structures in the “gold” conceptual matrix in the works of William Shakespeare and Johann Wolfgang Goethe. The emphasis is on the interweaving golden images of literature of the 16th and 19th centuries with the metaphors of modern English financial discourse. The analysis exploits stylistic means of the tragedy “Faustus: The Second Part” by Goethe and four plays by Shakespeare: “The Merchant of Venice”, “Timon of Athens”, “All is True” (Henry VIII), “Romeo and Juliet” in originals and translations. The characters of Goethe and Shakespeare are conveyed through the temptation of wealth, which allows, based on the hermeneutic method, to identify linguocultural similarities and distinguish the metaphorical projection of the authors’s conceptual ideas. The relevance of the study is in the pursuit of enhancing the existing context of scientific literary research on the ambivalent symbolism of gold by a linguistic analysis of the lucrative metaphors of the language tools in the characters’ remarks. The article traces intertextual connections with mythical narratives. The contours of the semantic content of golden metaphors are outlined. Parallels are drawn with other areas of artistic creativity – music, painting. Numerous examples illustrate how a network of metaphorical associations develops the principium of a conceptual conflict by transferring the concept to a foreign domain (wars, chases, medicine, physics). The findings of the study may be in demand in linguistics, cognitive science, cultural studies, and also in the comparative historical study of literature.

Key words

Golden metaphors paradoxes; conceptual conflict; hermeneutic method; intertextual connections; anthropomorphic monetary metaphors; linguocultural realm.

Введение

Язык литературы, как и сама жизнь, полон парадоксов (от греч. *paradoxos* – *мыслить за пределами* – *to think beyond*). Парадоксы добавляют литературным сочинениям интригу, подобно специям в блюде, побуждая читателя мыслить за пределами поверхностного понимания во имя расшифровки заложенного писателем метафорического кода. «Парадоксы – единственные истины» [Shaw 2004, 36], – уверял Бернард Шоу.

Абсолютно очевидным представляется тот факт, что в силу своей полимодальности золоту посчастливилось стать темой, испокон веков сльвшей предметом разногласий философов и экономистов. Символика золота в литературе всегда сложна и парадоксальна, поскольку золото наделяется сверхъестественными свойствами, ассоциируясь с нетленными божественными силами, властью, богатством, превращаясь в символ вечности и бессмертия, но способным

также поработать человека, порождать раздор и страдания. Все эти лики золота с многочисленными интертекстуальными отголосками мифических и библейских повествований важны для решения обозначенных авторами конфликтов в эстетике социальных и экономических контекстов.

Мировая художественная литература обнаруживает описание экономических реалий своей эпохи, ставшее истоком метафоричности современного экономического дискурса. Соответственно, цель настоящего исследования – проследить отражение в ней системы парадоксальных золотых образов литературы XVI и XIX вв. на примерах произведений У. Шекспира и И. Гёте и других областей художественного творчества – музыки и живописи. Проведенное изыскание также расширяет представление о том, как метафоры золота обогащают язык за счет своего рода импорта понятий из разных областей – войны, брака, медицины, физики и т.д. – для восполнения лексических пробелов, где перенесенный образ оказывается выразительнее оригинала.

Теоретические основы исследования

Представленное исследование стремится раздвинуть границы существующего контекста научных литературных изысканий об амбивалентной символике золота с помощью лингвистического анализа за щедрой метафоричности языковых средств, используемых персонажами Шекспира и Гёте. С точки зрения когнитивных ресурсов, осознание метафоры в авторском языке является культурным феноменом и постепенно выходит из рамок текста в безграничное пространство культуры.

Материалами исследования послужили следующие произведения:

1. Иоганн Вольфганг Гёте (Johann Wolfgang von Goethe).

«Фауст: Вторая часть трагедии» («Faust – Der Tragödie zweiter Teil»); перевод пьесы на английский язык Альберта Джорджа Латама (Latham, Albert G.) [Goethe 1912] (ФАЛ) и перевод на русский язык Бориса Пастернака [Gete 2002] (ФБП).

2. Уильям Шекспир (William Shakespeare).

«Венецианский купец» (ВК) («The Merchant of Venice», MV); перевод на русский язык Т.Л. Щепкиной-Куперник [Шекспир 2017].

«Тимон Афинский» («Timon of Athens», ТА); перевод на русский язык А.В. Флори (ТАФ) [Шекспир 2008].

«Все истинно» («All is True», АИТ), предположительно, в соавторстве с Джоном Флетчером.

«Ромео и Джульетта» («Romeo and Juliet», RJ); перевод на русский язык Б. Пастернака [Шекспир 2023] (РДБП).

В дальнейшем ссылки на данные произведения приводятся в системе означенных аббревиатур.

Золотой век Елизаветы в английской литературе породил лингвистические эксперименты игры со словами, создание замысловатых каламбуров и метафор. В ландшафте литературных сокровищ Шекспира парадоксы и конфликты вплетены в полотно повествования как катализатор его историй, придающий им динамику и глубину.

Методология

Метод литературной герменевтики, опирающийся на интерпретацию конфликта (парадокса) золотых метафорических образов у писателей, позволил утверждать, что авторские золотые метафоры, позже укоренившиеся в культуре, насыщены символами, оценками и ассоциациями, транслирующими концепт парадоксальной природы золота в сознание читателя.

Гёте – министр финансов – характеризует богатство как определяющий фактор личной идентичности: «Деньги – высшее благо, стало быть, таков и их обладатель» («Money is the supreme good, therefore its possessor is good») [Goethe Quotes 2024 <https>]. Два столетия спустя Кёвечеш подмечает, что метафоры являются результатом случайных интерпретаций сложных значений, вызывающих концептуальный конфликт [см. Kivceses 2020].

Интересно проследить как финансовые аллюзии, которыми пронизаны и лирическая форма «Фауста» Гёте и «Тимон Афинский» и «Все истинно» («Генрих VIII») Шекспира, обращены к алхимии как природной метафоре.

Шекспировский Тимон презрительно бросает стихотворцу и живописцу: «Эй вы, алхимики!» (ТАФ, 63); «You are an alchemist!» (ТА). Появляющийся в последней сцене «Все истинно» Феникс также являет классический символ философского камня (АИТ). Кеннет Дайсон, рассуждая о выпущенных Фаустом *фиатных деньгах* (*fiat money*, от лат. *fiat* – декрет, указание, «да будет так»), деньгах фантомных, не конвертируемой в золото валюте, уточняет, что Гёте видел в них современную форму алхимии, создания денег из иллюзии. Их стоимость определена лишь доверием к «нарисованному» будущему [Dyson 2014, 495].

Сам же Мефистофель насмехается над такой доверчивостью: «то, что не чеканится, не может быть золотом»; «What ye not coin, it hath no currency» (ФАЛ, 23). Ассоциативно усматривается номинация действий, связанных с обманом, мошенничеством: нечто ценное только с виду, не представляющее истинной ценности – *gold-brick* – *фальшивка* в сегодняшней экономической лингвистике.

Спустя 30 лет после публикации Второй части «Фауста» Джон Раскин в книге «Последнему, что и первому: четыре очерка основных принципов политической экономии» в переводе Л.П. Никифорова назовет свое второй очерк «Жилы богатства» («The Veins of Wealth») [Ruskin 1862] – аллюзия к «жилкам золота в граните». Полисемия названия эссе Раскина, вобравшего одновременно метафоризацию *золотой жилы* и коннотацию человеческой жизни (текущей в человеческих жилах крови), объединяет ряд противоположных, если не противоречивых, значений – метафорическое и буквальное, одушевленное и неодушевленное. Точно так же золото у Шекспира и Гёте предстает текущим, превращенным в объект алхимии. Гёте на маскараде посылает императору гномов, открывших: «Новый чудный ключ средь скал, / Изливающий в обилье» (ФБП, 246) – золото – «A spring whence seems to well / Plentifully, running over» (ФАЛ, 61). Следом похвалится Плутус: «Сундук открылся. Медные амфоры / Полны до края золотом текучим» (ФБП, 242). И далее: «Смотрите, золота струя / Перетечет через края» (ФБП, 24; ФБП, 242).

Так настойчиво вводится метафора текучести, ликвидности – *liquid gold*. В современном финансовом дискурсе одна из распространенных концепций денег принимает логическую форму *money as liquid* – деньги как ликвидность. Деньги ликвидны, они приходят (*pour* – вливаются) или уходят (*siphon off funds* – выкачивать средства). Свободный поток капитала – это то, что может стимулировать экономику. Парадокс золотого сияния явлен в развернутой метафоре Гёте «Это монета поэтов / Изобилие все обещают / Золото редко, сколько б оно ни блестело» (ФБП); «That is the poets' coin / Plenitude all will promise / Gold seldom, however much it glitters» (ФАЛ). И – красивая метафора об обманчивой ценности золотого блеска у Шекспира в «Венецианском купце» – одна из самых узнаваемых шекспировских цитат. «Не все то золото, что блестит, / Вот что мудрость говорит» (БК, 44); «All that glitters is not gold; / Often have you heard that told» (МА).

Во фразе, произнесенной Марокко в разговоре с Порцией, Шекспир находит совершенный образ, выражающий глубокую истину. В конце XX в. она станет названием песни американского музыканта, участника софт-рок-дуэта «Dan & John Ford» Coley Дэна Силса. У Шекспира же в пьесе «Все истинно» («Генрих VIII») появляются *позолоченные* (*gilt*), а не *золотые* (*golden*) херувимы, что лингвистически подчеркивает внутренний конфликт золотого блеска: прилагательное *золотой* указывает на материальную природу драгоценного металла, а *позолоченный* – на технику покрытия тонким слоем золота, придающим предмету обманчивое поверхностное сияние.

Контур смыслового наполнения «золотых» метафор как в литературных произведениях, так и сегодняшнем языке бизнеса визуализируют значение стоимостного рычага управления. Таковы, например, *золотой ключ* – *golden key* – виртуальная карта, предоставляющая возможность посещения бизнес-залов по всему миру или *золотое рукопожатие* – *goldenhandshake* – вознаграждение, предоставляемое в качестве компенсации за увольнение или выход на пенсию, да и *золотой привет* – *golden hello* – сумма, соблазняющая человека перейти в другую компанию [Воронцова 2023, 300].

Финансовый мир наполнен антропоморфным фигуративным языком, несущим коннотативную нагрузку – яснее, ярче, эмоциональнее выражать мысль, позволяя наделять материальные блага чертами личности [Silal'ki, Đurović 2016]. Фауст дерзает предложить императору избавиться от долга: «Твоя земля таит без пользы тьму / Сокровищ, не известных никому». (ФБП, 253); «The hoards of wealth untold, that torpid sleep / Within the Empire's borders buried deep, / Lie profitless» (ФАЛ, 69). Созвучные стилистике «Фауста» незадействованные ресурсы – *profitless treasure* – относятся к семантическому полю непроездительного капитала. Гёте показывает, как экономическая деятельность подчиняет себе силы природы – чудесная метаморфоза подобна алхимическому процессу: то, что до сих пор было экономически бесполезным – *idle, barren* – может превратиться во что-то экономически ценное. Фауст заявляет о своих целях, глядя на непрерывные морские приливы и отливы: «Приносит на века бесплодь <...> Пуста достигнутая цель, <...> Я трате силы бесполезной» (ФБП, 421); «The hateful empire of the barren shore <... > This aimless might of elements unruly. / A lofty flight I dare, nor deem it idle» (ФАЛ, 259).

Тот же концепт бесплодного золота встречаем в «Венецианском купце»: «Пришла от бесплодного металла?» (ВК, 22); «A breed for barren metal of his friend?» (МА). Сегодня англоязычный финансовый дискурс обнаруживает повышение частотности **метафоры** *barren money* – *бесплодные деньги*. Ее визуализация явственно прослеживается в аргументации Аристотеля против ростовщичества – *usury*, самого неестественного из всех способов получения богатства [Duppe 2023], подтверждая, что метафоры – это линзы, через которые мы видим мир [Lakoff Johnson 1980, 147].

В трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспиром раскрыты новые метафорические лики бесплодия: Розалина отказывается Шекспир использует слово *ore* (вместо *open*) «*ore her lap to saint seducing gold*» – «[С]даться / Ни за какие золотые горы» и после ее смерти «она свой мир красот / Нетронутым в могилу унесёт» (РДБП, 11); «*with beauty dies her store*» (RJ). Проводимая аналогия с бесплодными особями (*barren* – яловый, о самках некоторых животных) подчеркивает отсутствие воспроизведения себе подобных, терминального развития [Воронцова 2024, 62]. Метафорическая убедительность состоит в отождествлении красоты с активом, имеющим определенную стоимость, которая должна быть продуктивной, инвестированной в наследника, иначе она теряется после смерти. Снова концептуальный парадокс: сохранение и спасение красоты, которой не разрешено давать плоды, это, по сути, растрата ценности впустую [Samaiora 2017].

Бинсвангер [Binswanger 1994] интерпретирует «Фауста» как предупреждение об опасностях погони за бесконечным богатством – *pursuing endless wealth* – вольно располагаясь в когнитивно-прагматическом поле метафор погони, охоты. В стилистике финансового мира характерны метафоры, описывающие как трейдеры, подобно хищникам – *predators* (сильная компания, использующая более слабую в своих интересах), *are on the prowl* – *рыщут в поисках добычи* – *prey* (слабая компания, которую хочет купить более сильная) [Воронцова 2023, 135].

У Шекспира в «Венецианском купце» золото буквально и метафорически воплощено в женских волосах: Бассанио, любясь портретом Порции, все же не удерживается от того, чтобы подчеркнуть хищную природу золота ее волос метафорой золотой ловушки: «А волосы! Художник, как паук, / Сплел золотую сеть – ловить сердца» (ВК, 58); «The painter plays the spider and hath woven / A golden mesh to entrap the hearts of men» (МА). И – пышные золотистые женские волосы как фатально притягательный атрибут в живописи прерафаэлитов [Duregon-Lafay 2016], первых авангардистов Европы, которые протестовали против классической портретной школы с ее париками и пудрой, воспевая естественную, романтическую, шекспировскую красоту.

В «Фаусте» бумажные деньги *пускаются в обращение* – *get in circulation*. Здесь метафора живого организма, транспонируемая в экономический дискурс, играет эвристическую роль с точки зрения передачи финансовых идей, т.е. биологическая метафора применена для описания экономики, а природная – *flying leaves* – *летающие листья деревьев* для живописания бумажных денег: «Беглянки разлетелись враспынную» (ФБП, 252); «Like lightning flash they scattered in their flight» (ФАЛ, 68). Та же метафора полета денег звучит в «Тимоне Афинском» Шекспира: «Ах, нечисть подлая! Вернись к тому, / Кому ты заменила все на свете!» (ТАФ, 21); «Fly, damned baseness, / To him that worships thee!» (ТА). Во время кризиса 2008 г. бывший глава ФРС США Бен Бернанке по прозвищу «Вертолетный Бен» назвал золото «варварским

пережитком» и призывал «разбрасывать деньги с вертолетов», чтобы решить экономические проблемы. Сложно поверить, сколь близки проблемы и их решения XVI и XXI вв., по крайней мере, в метафорической образности.

Природу золота безжалостно обнажает Шекспир в «Тимоне Афинском». Тимон произносит обличительный монолог, описывая приносимый золотом вред в метафорических картинах. Так зарождается метафорическая образность убийства: «Цареубийца лъстивый!» (ТАФ, 52); «O thou sweet king-killer» (ТА). За ней следуют метафоры войны и распри: «Меч вражды / Меж сыном и отцом. О осквернитель / Супружеской постели» (ТАФ, 52); «...dear divorce / Twixt natural son and sire! Thou bright defiler / Of Hymen's purest bed» (ТА). Персонификацию можно понимать как форму онтологической метафоры, обеспечивающую определенный экзистенциальный статус целевой области [Кцвцесес 2006, 128].

Литературная ткань наполняется метаморфозами, перевертышами, создавая аллюзию к перевернутому миру нидерландского живописца Питера Брейгеля Старшего, «Мужицкого» (ок. 1525, Бреда, Брабант-1569, Брюссель): золото превращает все человеческие ценности в их противоположность: «Здесь злата в изобилье для того, / Чтоб мир преобразить и сделать белым / Все черное, невинностью – порок, / Прямым – кривое, мерзкое – прекрасным, / Бесчестье – честностью, а зло – добром, / Геройством – трусость, молодостью – дряхлостью» (ТАФ, 37); «Gold? Yellow, glittering, precious gold? / Thus much of this will make black white, foul fair, / Wrong right, base noble, old young, coward valiant» (ТА).

Поскольку концепция нравственности связана с оценочной коннотацией, степень чистоты отображается на шкале нравственной добродетели, отраженной в законном или незаконном характере обретения денег [Silalki Đurović 2016] – лингвистическим реализациям метафор *dirty money* – *грязные деньги* / *clean money* – *чистые деньги*, т.е. к деньгам, полученным незаконным или аморальным путем, и преобразованию их посредством незаконной деятельности в форму, которую можно использовать на законных основаниях.

Результаты исследования

Проведенный анализ и иллюстрация различных концептуальных инструментов в построении отобранного ряда золотых образных выражений может способствовать дальнейшему пониманию функционирования механизма переноса литературной образности в метафорику профессионального английского языка бизнеса и финансов.

Анализ символики золота в обозначенных литературных произведениях позволяет прийти к выводу, что разнообразие символических значений золотых метафор в конечном итоге являет собой синестезию бесконечных противоречий, выражающую призрачность, иллюзорность целостности. Писатели используют эту богатейшую символику для проникновения в добродетели и недостатки человеческой натуры. Этический посыл Шекспира и Гёте передан посредством стилистических стратегий, подчеркивающих парадоксальную двусмысленность золота. Лаконика этого этоса представлена в предложении, завершающем доводы Раскина: «Нет богатства, кроме жизни» – «There is no Wealth but Life» [Ruskin 1997; цит. по May 2010, 189].

Иоганн Гёте в «Фаусте» писал, что «все быстротечное – символ, сравненье (ФБП, 494) – «All things corruptible / Are but reflection» (ФАЛ, 342). *Доверимся ему.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова И.И. Метаморфозы образа и смысла: метафорика англоязычного экономического дискурса. М.: РГГУ, 2023. 384 с.
2. Воронцова И.И. Роль концепта «непроизводительные деньги» в производстве антропоморфных метафор англоязычного финансового дискурса // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2024. № 2. Т. 24. С. 58–68
3. Гёте И.В. Фауст. Часть вторая / пер. с нем. Б.Л. Пастернака. СПб.: Вита Нова, 2002. 464 с.
4. Шекспир У. Венецианский купец / пер. с англ. Т.Л. Щепкина-Куперник. М.: Издательский дом Мещерякова, 2017. 224 с.
5. Шекспир У. Ромео и Джульетта: трагедии/ пер. с англ. Б.Л. Пастернака. М.: Эксмо, 2023. 432 с.
6. Шекспир У. Тимон Афинский / пер. с англ. А.В. Флори. М.: БД Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир», 2008. URL: https://rus-shake.ru/translations/Timon_of_Athens/Floria/2005_1/ (дата обращения: 28.03.2024).
7. Camaïora L. Articulations of the Economic Motif in Shakespeare's Romeo and Juliet // *Analisi Linguistica e Letteraria*. No. 1. 2017. P. 7–27.
8. Dunne L. Aristotle's 6 Most Important Works // *The Collector*. 1 August 2023. URL: <https://www.thecollector.com/aristotle-most-important-works/> (дата обращения: 28.03.2024).
9. Dupeyron-Lafay F. The Ambivalent Meaning of Gold in Victorian Fiction: Golden Hair and Golden Voices in George Eliot's Silas Marner // *Polysimes*. 2016. URL: 10.4000/polysimes.829 (дата обращения: 28.03.2024).
10. Dyson K. States, Debt, and Power: “Saints” and “Sinners” in European History and Integration. Oxford: Oxford University Press, 2014. 600 p.
11. Goethe J. Faust: parts 1 and 2 / Translated by A.G. Latham. London: London Dent, 1912. 732 p.
12. Goethe Quotes. URL: <https://itsamoneything.com/money/goethe-possessing-power-mone> (дата обращения: 25.04.2024)
13. Kövecses Z. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2020. 196 p.
14. Kövecses Z. *Language, Mind, and Culture. A Practical Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006. 416 p.
15. May C. There is no Wealth but Life. *The British Journal of Politics and International Relations (BJPIR)* // *Political Studies Association*. 2010. Vol. 12. P. 189–204.
16. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.
17. Ruskin J. *The Veins of Wealth in Unto this Last and Other Writings* / C. Wilmer (Ed.). London: Penguin Books, 1997. P. 155–228.
18. Shaw G.B. *Misalliance*. S.l.: 1st World Library – Literary Society, 2004. 138 p.
19. Silaški N., Đurović T. Is Your Money Mad, Barren or Smart? – Metaphorical and Metonymical Expressions with Money in English // *Languages and Cultures in Time and Space V*. Novi Sad: University of Novi Sad, 2016. P. 37–45.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Camaïora L. Articulations of the Economic Motif in Shakespeare's Romeo and Juliet. *Analisi Linguistica e Letteraria*, 2017, no. 1, pp. 7–27. (In English).
2. May C. There is no Wealth but Life. *The British Journal of politics and international relations (BJPIR)*. *Political Studies Association*, 2010, vol. 12, pp. 189–204. (In English).

3. Vorontsova I.I. Rol' kontsepta "neproizvoditel'nyye den'gi" v proizvodstve antropomorfnykh metafor angloyazychnogo finansovogo diskursa [Role of the Unproductive Money Concept in the Production of Anthropomorphic Metaphors in English-Language Financial Discourse]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya Gumanitarnye i sotsial'nyenauki*, 2024, no. 2, vol. 24, pp. 58–68. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Silaški N., Đurović T. Is Your Money Mad, Barren or Smart? – Metaphorical and Metonymical Expressions with Money in English. *Languages and Cultures in Time and Space V*. Novi Sad, University of Novi Sad, 2016, pp. 37–45. (In English).

(Monographs)

5. Dyson K. *States, Debt, and Power: "Saints" and "Sinner" in European History and Integration*, Oxford, Oxford University Press, 2014. 600 p. (In English).

6. Kövecses Z. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020. 196 p. (In English).

7. Kövecses Z. *Language, Mind, and Culture. A Practical Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2006. 416 p. (In English).

8. Vorontsova I.I. *Metamorfozy obraza i smysla: metaforika angloyazychnogo ekonomicheskogo diskursa* [Images and Meanings Metamorphoses: Metaphors of the English Economic Discourse]. Moscow, RSUH Publ., 2023. 384 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Dupeyron-Lafay F. The Ambivalent Meaning of Gold in Victorian Fiction: Golden Hair and Golden Voices in George Eliot's Silas Marner. *Polysumes*. URL: 2016.10.4000/polysemes.829 (accessed 28.03.2024). (In English).

Воронцова Ирина Игоревна,

Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков РГГУ.

Научные интересы: лингвокультурология, метафористика экономического дискурса, переводоведение.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Irina I. Vorontsova,

Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, RSUH.

Research interests: cultural linguistics, metaphors of economic discourse, theory of translation.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Г.П. Фирсова (Москва)

**РАССКАЗЧИК И РЕДУПЛИКАЦИЯ
В РОМАНЕ Л. АРАГОНА «ГИБЕЛЬ ВСЕРЬЕЗ»**

Аннотация

В статье через понятие редупликации анализируется трансформация рассказчика в ходе диегетически спроецированного акта чтения. Выбор термина «редупликация» вместо французского *mise en abyme* обосновывается строгостью понятия, представленного Л. Дэлленбахом как нарративная фигура аналогического удвоения на уровне истории или дискурса при наличии вставного фрагмента. Выбор романа «Гибель всерьез» Л. Арагона объясняется сочетанием двух видов удвоения: аналогия темы убийства между вставным рассказом «Эдип» и обрамлением (история) и проекция самого чтения рассказа (дискурс). До сих пор не изучено взаимодействие нарративных инстанций и вставного фрагмента при редупликации. В этой связи отмечается функциональность редупликации истории к выявлению меняющейся в ходе чтения позиции рассказчика-писателя, использующего «Эдипа» для рефлексии убийства. С целью выявить трансформацию рассказчика во взаимодействии со вставным фрагментом анализируется тема убийства на разных этапах рецепции. Делается вывод о том, что чтение «Эдипа» напоминает рассказчику о его писательской роли. Им формулируются отличия по отношению к обрамлению (убийство как письмо, совмещение писателя и убийцы), являющие собой новые смыслы и определяющие взаимодействие рассказчика с «Эдипом» как интерпретационное, копирующее функцию реального читателя. Интерпретационное смыслопорождение имеет также сюжетно-личностную функцию разрешения рассказчиком конфликта при помощи оформленного по прочтении метафорического восприятия убийства. Наконец рассказчик, объединяющий историю и дискурс, способствует сплетению двух видов редупликации, позволяя далее исследовать ее синтетически.

Ключевые слова

Редупликация; *mise en abyme*; аналогия; нарратив; рассказчик; дискурс; история; рецептивная эстетика; Л. Арагон.

G.P. Firsova (Moscow)

THE NARRATOR IN REDUPLICATION
IN L. ARAGON'S NOVEL "LA MISE A MORT"

Abstract

The article analyzes, through the concept of reduplication, the transformation of the narrator in the course of a diegetically presented reading. The reduplication, rather than the French *mise en abyme*, is chosen due to the rigor of the concept presented by L. Dällenbach as a narrative figure of analogical doubling, by an embedded fragment, at the level of story or discourse. The choice of L. Aragon's "La Mise a Mort" is explained by a combination of both types of doubling: the analogy of the murder theme between the embedded narrative "Oedipus" and its frame (story) and the projection of reading "Oedipus" (discourse). The interaction of narrative instances and the embedded fragment in reduplication has not yet been studied. In this regard, research states the functionality of the reduplication of story towards the changing position of the narrator-writer, using "Oedipus" to reflect on murder. In order to identify the transformation of the narrator in his interaction with the embedded narrative, the murder theme is analyzed at different stages of reading. It is concluded that the reading of "Oedipus" evokes the narrator's writing role. He formulates differences in relation to framing (murder as a letter, the combination of a writer and a murderer), which represent new meanings and define the interaction of the narrator with "Oedipus" as an interpretative one, copying the function of a real reader. The interpretative generation of meaning has also a plot-personal function of resolving the narrator's conflict by a metaphorical perception of murder. Finally, the narrator, combining story and discourse, contributes to the interweaving of the two types of reduplication, allowing to further explore it synthetically.

Key words

Mise en abyme; analogy; narrative; narrator; discourse; story; receptive aesthetics; L. Aragon.

Понятие *mise en abyme*, зародившееся во французской критике, в отечественном литературоведении только начинает осмысляться теоретически благодаря работам Л.Е. Муравьевой. Недостаточная освещенность в русской научной традиции заставляет предварять любой анализ текста определением *mise en abyme*. Для Л. Дэлленбах в его хрестоматийной работе она представляется как «всякое внутреннее зеркало, отражающее повествование в его целостности» [Dällenbach 1977, 52].

Метафора зеркала здесь используется для обозначения удвоения. При этом метафоричность делает понятие неточным, скрещивая его с другим – зеркальностью. В дневнике А. Жида [Gide 1996, 170–171], поспособствовавшего, чтобы *mise en abyme* стал объектом литературоведческих исследований, помимо метафоры зеркала появляется еще и геральдическая. Она основана на этимологии термина: так обозначалось изображение уменьшенных копий герба в нем самом.

Понятие редупликация, введенное Л.Е. Муравьевой как синонимичный французскому *mise en abyme*, напротив, не связано с метафорическими значениями, что делает его, в научном смысле, более строгим,

именно поэтому далее мы будем использовать его при анализе. При этом невозможно не обращаться к *mise en abyme* из-за внушительной западной традиции употребления, которая за ним закрепилась.

Предпосылка к разделению этих терминов заложена также в работе Дэлленбаха. Он использует редупликацию для пояснения функционирования *mise en abyme*, но, в отличие от последнего, не определяет ее специально. Исследователь обозначает ее как нарративную фигуру удвоения, действующую по принципу аналогии [Genette 1972, 242] между вставным фрагментом и произведением: «простая редупликация (фрагмент соотносится с включающим его произведением по принципу подобия [аналогии])» [Dällenbach 1977, 51].

В нарративе, по мысли Дэлленбаха, развитой Л.Е. Муравьевой, такие аналогии могут проявляться на уровне истории или дискурса. В первом случае редупликация создает «транспонирование мотива, события или нарративного уровня» [Муравьева 2017, 76], а во втором ему «подвергаются элементы дискурса: событие рассказывания (акт наррации) и событие чтения (акт рецепции)» [Муравьева 2017, 76]. Транспонирование (перенос) в данном случае также содержит идею удвоения, поскольку оно происходит по отношению к определенному референту (дискурсу или истории), его воспроизводя.

Роман Луи Арагона «Гибель всерьез» интересен наличием в нем двух видов редупликации. Так, на уровне истории аналогия проявляется повторением темы убийства во вставном рассказе «Эдип» и обрамлении. Редупликация дискурса, строящаяся и за счет удвоения события рассказывания, и чтения [Муравьева 2017, 96], представлена одной повествующей инстанцией (рассказчиком), одновременно являющимся создателем гиподиегетического уровня (вставного рассказа) и его воспринимающим субъектом.

Здесь проекция письма в нарратив сменяется проекцией чтения. Изначально рассказчик предстает как писатель: «я пишу книгу о романе» [Арагон 1998, 144]. Однако в конце романа тема убийства мотивирует его переход в статус читателя собственного рассказа: «Итак, “Эдип”. Я перечитаю “Эдипа” и найду причину для смертоубийства» [Арагон 1998, 330]. Потенциальной жертвой в данном случае является вымышленный персонаж рассказчика – Антоан. Чтение при этом выступает как медиум рефлексии рассказчика об убийстве, а также себе самом и своей связи с персонажем, и должно сыграть в его моральном конфликте разрешающую роль.

Значимая роль чтения в авторефлексии убийцы отражена и на уровне содержания вставного рассказа:

Не просто было найти себя в газетах, то есть найти своего покойника. Наконец Эдип – для удобства мы будем называть нашего героя Эдипом, хотя он не спал со своей матерью и не убивал своего отца <...> – вроде бы признал одну жертву своей и два или даже три дня жадно прочитывал всю прессу... [Арагон 1998, 335–336].

Рассказчик как бы исправляется, говоря о том, как сложно «найти» не себя, а «своего покойника». Тем не менее, повторение местоимения

свой говорят о важности именно «я» повествующего субъекта как центра этого поиска.

Авторефлексивность и поиск себя определяют функцию самой редупликации (*mise en abyme*). Отмечая разницу между понятиями текст-в-тексте и *mise en abyme*, Муравьева говорит следующее о функциональной стороне последней: «это поиск Себя в письме через настойчивое воспроизведение образов, событий и мотивов» [Муравьева 2016, 50]. В случае романа в центре такого настойчивого повторения – убийство, что определяет важность этой темы для идентичности рассказчика и поиска себя в прочитанном.

Использование чтения вставного фрагмента для авторефлексии – пример того, как дискурсивная редупликация (и редупликация события чтения как ее подвид) затрагивает нарративные инстанции производства и рецепции текста [Муравьева 2017, 107]. Вместе с этим, характер их взаимодействия с гиподиегетическим уровнем еще представляет интерес для исследований в рамках возможных функций редупликации в отношении субъекта наррации. В романе Арагона позиция такого субъекта – рассказчика – и особенности его читательского взаимодействия со вставным фрагментом интересны еще и тем, что обнаруживаются при сочетании редупликации дискурса и истории.

В частности, аналогия, построенная на теме убийства, позволяет выявить меняющуюся под действием чтения позицию рассказчика, который переосмысляет отношение к убийству и выражает его по прочтении. В этой связи важным становится выявление трансформации рассказчика при сочетании редупликации истории и дискурса, а также то, как он при этом взаимодействует со вставным фрагментом.

Для этого нужно проанализировать отличия, возникающие на основе аналогий темы убийства. Ведь ключевым для трансформации рассказчика становится не столько подобие между вставным фрагментом и обрамлением, сколько их отличие друг от друга, позволяющее выявить произошедшее в рассказчике изменение. В некоторых франкоязычных исследованиях [Escobar 2002; Labeille 2011] отличие выходит на первый план: например, Эскобар отмечает, что при всем подобии отличие составляет смысл существования *mise en abyme* [Escobar 2002, 387]. Семантически сама аналогия включает в себя отличительный аспект, поскольку сходство предполагает определенное различие.

Выявление таких отличий возможно при обращении к принципу фрактальности (разрыванию), проявляющемся в том, что вставной рассказ, транспонируя тему убийства на уровне истории, отделяет решение о чтении от последующей рефлексии субъекта. С помощью данного свойства наррации необходимо соотнести воспроизводимые рассказчиком аспекты убийства, возникающие до перехода к чтению, во вставном рассказе и наконец по завершении рецепции, с целью осмысления специфики его отношения со вставным фрагментом и влияния последнего на него самого.

Так, переходу ко вставному рассказу предшествует мотивировка рассказчика, состоящая в поиске оправдания убийства:

...мною овладевает мысль: в следующем произведении Антона найду я оправдание моего поступка, он перестанет быть бра-

тоубийством, я окончательно удостоверюсь, что Антоан – совсем не я, что он другой [Арагон 1998, 329] [здесь и далее выделение принадлежит автору статьи, если не указано иное – Г.Ф.].

Тема убийства возникает здесь как результат подвижной идентичности рассказчика, который не может отделить себя от своего персонажа, Антоана. Убийство должно стать, по мнению рассказчика, средством разграничения двух субъектов.

«Эдип» выступает здесь как произведение Антоана, однако по прочтении рассказчик вновь присваивает себе авторство, а также саму идею убийства: «...и я понял: за Антоаном уже стоял я, я, подбирающийся к своей идее, обыгрывающий ее пока на юмористический лад, словно можно шутить с убийством» [Арагон 1998, 372]. Это свидетельствует о значимости чтения для рассказчика как внутреннем событии, поскольку, закончив чтение, он обозначает свое отделение от персонажа повторением местоимения первого лица, что маркирует достижение одной из целей – Антоан становится «другим».

Отметим при этом, что рассказ не формулирует напрямую оправдание убийству, то есть не отвечает изначальной мотивировке, подтолкнувшей к чтению. Однако данный мотив редуцируется на содержательном уровне «Эдипа»:

Абсурдность провозглашена злодеем, который очень хочет его *оправдать свои преступления*. Это Макбету, дабы одержать победу хотя бы в плане умозрения, необходимо, чтобы было так, как будто «жизнь... это повесть, которую пересказал дурак; в ней много слов и страсти, нет лишь смысла»... [Арагон 1998, 353].

Как и в случае персонажа-Эдипа, Макбет выступает как двойник рассказчика. Цитата из Шекспира используется для дублирования поиска оправдания, отсылающего к ситуации рассказчика. При этом поиск оправдания в метафорическом соотношении жизни и фикционального – повести – обличается как злодейство, а рассказчик-писатель, при аналогии с Макбетом, как убийца.

Метафора жизни как фикционального преломляется особым образом при сопоставлении характеристики убийства во вставном рассказе и в последующей рефлексии рассказчика о прочитанном. Рассказчик по прочтении придает произведению новые смыслы, которые только угадываются в «Эдипе».

Например, в последнем убийство характеризуется нерациональностью:

Все произошло так внезапно, *действия были настолько машинальны*, что убийца почувствовал себя убийцей не перед жертвой, а вдалеке от нее, убежав, запутав следы, и теперь никакими силами не мог восстановить обстоятельства: обстановки, точного места, где произошло убийство [Арагон 1998, 335].

При наличии общей темы убийства рассказчик ее варьирует, переходя от чтения вставного фрагмента к его осмыслению. В оригинале, вместо эпи-

тета *машинальный*, используется *автоматический* («*les gestes automatiques*») [Aragon 2012, 313], что позволяет легче проследить аналогию. Так, по прочтении рассказчик упоминает данный эпитет уже для характеристики письма:

А если заговорить при этом и о скорости мысли, которая в свое время так заботила сюрреалистов, желавших научиться реализовывать поэтический гений (а преступление, как и гений, тоже своего рода точка наивысшего напряжения), то тогда и ***преступление становится автоматическим письмом***, посвятаемостью на естественный ход вещей действием, сродни словесному творчеству... [Aragon 1998, 373–374].

То есть, в результате чтения рассказчик формулирует метафорическую связь между преступлением и созданием произведения. Отличие вставного рассказа и обрамления (машинальность убийства в первом и автоматизм письма во втором) позволяет говорить о позиции рассказчика как интерпретирующего субъекта.

Именно в метафоре убийства как письма, а также фикциональности своей жертвы, рассказчик находит оправдание. Изначально в «Эдипе» он употребляет следующее сравнение для жизни после убийства: «И жизнь убийцы переменялась, все в ней приобрело другой смысл, возникло иное будущее, как будто ***текст переписали заново***» [Aragon 1998, 331]. Рассказчик превращает это сравнение в метафору, осуществляя интерпретацию прочитанного:

Я не могу быть убийцей, потому что Антоана не существовало. И никогда не существовало. Теперь выражаюсь ясно? Он реален только на словах. Слышите? Я говорю: «***убить его***», но это значит уничтожить слова, ***стереть написанное, исправить текст***, и ничего больше [Aragon 1998, 379–380].

Переносный характер убийства здесь графически передается кавычками, отделяя действительность, создаваемую словом, от той, в которой существует рассказчик. Следовательно, при такой интерпретации рассказчик оправдывает желание «убить» тем, что отменяет буквальный смысл этого действия, переводя его в область креативной работы над текстом, и одновременно дает метафикциональный комментарий всего произведения.

В фикциональной природе состоит, по мнению рассказчика, его отличие от персонажа. Это позволяет ему реактуализировать в нарративе свой статус писателя. Более того, он обогащает его новым смыслом, совмещая фигуры писателя и убийцы в одной и обуславливая это фикциональностью совершаемых творцом преступлений: «Писатель беспрепятственнее других наслаждается человекоубийством. Чего ему, собственно, опасаться?» [Aragon 1998, 379].

Чтение оборачивается, таким образом, утверждением себя не в статусе воспринимающего, а в статусе создающего субъекта. Это позволяет уточнить утверждение самого Арагона, согласно которому он прочитал, а не написал свои произведения: «Поймите правильно, это не фигура речи, не метафора или сравнение, я не написал свои романы, я их прочел» [Aragon 1981, 43]. В «Гибели всерьез» эта установка осмысливается практически-художественно: на примере рассказчика показано, что рецепция и письмо – взаимодополняющие и сменяющие друг друга творческие процессы.

Итак, рассказчик в редупликации становится субъектом смыслопорождения по отношению ко вставному фрагменту. Источник новых смыслов (фикционализация убийства, совмещение фигур писателя и убийцы) – отличия в аналогии между вставным рассказом и обрамлением; они актуализированы в речи рассказчика при переходе между этими двумя нарративными уровнями, сменяющимися друг друга согласно принципу фрактальности.

Новые смыслы позволяют говорить о воздействии чтения на рассказчика, а также взаимодействии последнего со вставным фрагментом в рецептивном акте. Оно состоит в интерпретации прочитанного, что воспроизводит функцию реального читателя, который в ходе рецепции также формулирует смыслы и коммуникативно завершает ее.

Наконец смыслопорождение имеет сюжетно-личностное значение для рассказчика. Подходя к чтению с личной мотивировкой (поиск оправдания убийства), относящейся к сюжету романа, он находит его в метафорической интерпретации преступления как творческого акта. Посредством такой метафоры рассказчик разрешает внутренний конфликт, что является результатом авторефлексии, оформленной нарративной фигурой редупликации.

В общетеоретическом ключе подчинение истории и дискурса одной инстанции (рассказчику) способствует тому, что редупликация истории в романе, по сути, позволяет выявить редупликацию события чтения. Ведь изменение у рассказчика представления о сущности убийства и роли писателя в нем выявляется благодаря отличиям между вставным фрагментом и обрамлением на уровне истории, но воспринимается при этом как результат чтения. Варьированное повторение темы убийства на уровне истории способствует восприятию рецептивного акта внутри диегезиса как завершенного.

Такое сосуществование удвоений истории и дискурса ставит в общем под сомнение необходимость их жесткого типологического разделения, открывая перспективу для дальнейших исследований, направленных на более синтетическое представление о редупликации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арагон Ж. Гибель всерьез / пер. с фр. М. Кожевникова, Н. Мавлевич. М.: Вагриус, 1998. 398 с.
2. Муравьева Л.Е. Редупликация (*mise en abyme*) и текст-в-тексте // Новый филологический вестник. 2016. № 2. С. 42–51.
3. Муравьева Л.Е. Нарративная редупликация как фигура авторефлексии литературного дискурса: дис. ... к. филол. н.: 10.02.19. М., 2017. 233 с.
4. Aragon L. Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. Paris: Flammarion (Champs), 1981. 152 p.
5. Aragon L. La Mise a mort // Aragon L. Oeuvres romanesques complètes / sous la dir. de D. Bougnoux. Vol. V. Paris: Gallimard, 2012. P. 313–350.
6. Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977. 247 p.
7. Escobar M. L'abyme différencié: vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne // Gide et la tentation de la modernité: actes du colloque international de Mulhouse, 25–27 octobre 2001 / organisé par le Centre de recherche sur l'Europe littéraire; réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder. Paris: Gallimard, 2002. P. 383–390.
8. Genette G. Figures III. Paris: Seuil, 1972. 242 p.
9. Gide A. Journal 1887–1925 / sous la dir. de É. Marty. Vol. I. Paris: Gallimard, 1996. P. 170–171.

10. Labeille V. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme // *Figures et discours critique / sous la dir. de D. Sylvain, M. Vadean*. Vol. 27. Montréal: Figura; Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2011. P. 89–105.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Murav'yeva L.E. Reduplikatsiya (mise en abyme) i tekst-v-tekste [Mise en Abyme and Text-Within-a-Text]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2016, no. 2, pp. 42–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Escobar M. L'abyme différencié: vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne. Kopp R., Schnyder P. (Eds.). *Gide et la tentation de la modernité: actes du colloque international de Mulhouse, 25–27 octobre 2001, organisé par le Centre de recherche sur l'Europe littéraire*. Paris, Gallimard, 2002, pp. 383–390. (In French).

3. Labeille V. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. Sylvain D., Vadean M. (Eds.). *Figures et discours critique*, vol. 27. Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2011, pp. 89–105. (In French).

(Monographs)

4. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977. 247 p. (In French).

5. Genette G. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972. 242 p. (In French).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Murav'yeva L.E. *Narrativnaya reduplikatsiya kak figura avtorefleksii literaturnogo diskursa* [Narrative Reduplication as a Figure of the Autoreflexion of Literary Discourse]. PhD Thesis. Moscow, 2017. 233 p. (In Russian).

Фирсова Галина Петровна,

магистр Университета Болоньи и Университета Верхнего Эльзаса.
Научные интересы: русская и французская литературы, метафигиональность, авторефлексивность, компаративистика, нарратология.

E-mail: galina.p.firsova@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-9525-9918

Galina P. Firsova,

Graduate student at the University of Bologna and University of Upper-Alsace.

Research interests: Russian and French literature, metafiction, autoreflexivity, comparative literature, narratology.

E-mail: galina.p.firsova@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-9525-9918

О.В. Белянская (Нижний Новгород)

КИНО И КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ В РОМАНЕ ДЖ. КЕРУАКА «В ДОРОГЕ»

Аннотация

Статья посвящена анализу культового романа писателя-битника Дж. Керуака – «В дороге» («On the Road»). Целью является определение и описание особенностей художественного мира автора, реализованных как элементы «кинематографичности». В рамках статьи данный термин описывает специфику образов и мотивов, соотносящихся с миром кино. Их использование в процессе анализа текста указанного произведения может существенно обогатить восприятие творчества Керуака современным читателем. Писатель щедро внедряет в ткань повествования ссылки на известных в его время актеров и их знаковые роли, а также на типовые сюжеты и жанровые особенности фильмов, популярных на момент создания романа. С течением времени явные для поколения битников киноаллюзии стали нуждаться в дополнительной расшифровке. С этой целью качественный анализ англоязычного текста романа был выполнен в два этапа. Сначала, с использованием функции поиска по ключевым словам «movie» и «Hollywood», были обнаружены эпизоды, имеющие связь с указанными понятиями. Далее избранные фрагменты текста, наиболее показательные в контексте статьи, были проанализированы дополнительно. В результате проделанной исследовательской работы отмечается, что Керуак смело использует знакомые его поколению кинообразы, делая еще более яркими описания собственных персонажей. Кроме того, сюжетные повороты и сквозные темы повествования приобретают дополнительный подтекст, проявляющийся на визуальном и текстуальном уровнях. Отсылки к миру кино позволяют автору экспериментировать с жанровыми стандартами, творчески перерабатывая литературные и кинематографические традиции США.

Ключевые слова

Керуак; битники; кинематографичность; киноландшафт; роман становления; плутовской роман; хронотоп; карнавальность.

O. V. Belyanskaya (Nizhny Novgorod)

CINEMA AND CINEMATOGRAPHY IN J. KEROUAC'S NOVEL "ON THE ROAD"

Abstract

The article is devoted to analyzing a seminal novel "On the Road" by the beatnik writer J. Kerouac. The aim is to identify and describe peculiarities of the author's artistic world, implemented as "cinematographic property" elements. Within the framework of the article, this term describes the specificity of the images and motifs correlating with the world of cinema. Using those in the process of analyzing the text of this novel can significantly enrich the perception of Kerouac's work for modern readers. The writer generously incorporates into the fabric of the narrative references to famous actors of his time and their iconic roles, as well as the typical plots and genre features of movies that were popular at the time of the novel's creation. Over time, the movie allusions evident to the beatnik generation need to be further deciphered. For this purpose, a qualitative analysis of the English-language text of the novel was carried out in two stages. First, employing the function of search for the keywords "movie" and "Hollywood", episodes that have a connection to these concepts were identified. Then, selected fragments of the text, which are the most indicative in the context of the article, were additionally analyzed. As a result of such research work, it is noted that Kerouac boldly uses familiar to his generation movie images, making the descriptions of his own characters more vivid. In addition, the plot twists and cross-cutting themes of the narrative take on an additional subtext meaning that manifests itself on a visual and textual levels. References to the world of cinema allow the author to experiment with genre standards, creatively reworking literary and cinematic traditions of the United States.

Key words

Kerouac; beatniks; cinematographic property; cinemascape; growing-up; novel; picaresque novel; chronotopos (space-time); carninality.

На страницах произведения «В дороге» (1957) [Kerouac 1959] писатель Джек Керуак (1922–1969) разными способами подчеркивает групповую идентичность повествователя Сэла Парадайза и его товарищей, которая делает их детьми своего времени. Их отрочество совпало с Великой депрессией, а юность – со Второй мировой войной. Как отмечает К. Миллс [Mills 2006], эти знаковые трагические события парадоксальным образом сформировали в поколении оптимизм и жизнерадостность (исследователь использует характеристики «great optimism» и «exuberant») [Mills 2006, 36], благодаря освобождению от предшествующих экономических ограничений и расширению возможностей во всех сферах жизни. Несмотря на различия в биографических данных, персонажи романа (как и их прототипы, друзья Керуака) выросли среди традиционных ценностей, которые транслировались на газетных страницах, по радио и, конечно же, в кинофильмах.

Кинематограф в те годы воплощался для жителей США в продукции Голливуда. Д. Стерритт утверждает, что в период между 1920 и ранними 1960 гг., голливудские студии позиционировали себя как «хранители мейнстримных ценностей и социокультурного консенсуса» («sustainers of mainstream values and sociocultural consensus») [Sterritt 1998, 11]. Анализ образов и мотивов, навеянных кинематографом, существенно обогащает восприятие творчества Ке-

руака читателем XXI в. При этом стоит отметить, что если для современников автора фильмы декодировались как прецедентные метатексты (т.е. реципиенты опознавали их даже по косвенным аллюзиям), то спустя 70 лет аудитория нуждается в особых комментариях. Стоит отметить, что междисциплинарный подход к изучению взаимодействия между повествовательными и визуальными элементами («визуальный нарратив» [Субботина 2023]) прослеживается во многих новейших исследованиях.

Роман «В дороге» в большей мере, чем последующие произведения, пронизан отсылками к кинематографу как к важному элементу культурного кода Керуака и его единомышленников из битнического окружения. Поиск в тексте романа по ключевым словам «movie» и «Hollywood» обеспечивает 19 и 22 результата, соответственно. При этом список киноаллюзий расширяется за счет упоминания известных современникам автора актеров, участников радиопостановок и киноперсонажей. Это позволяет исследователям обсуждать «киноландшафт» («cinemascapе») [Mills 2006, 44] как дискурсивное пространство, не менее важное, чем ландшафт географический.

Керуак питал живой интерес к массовой культуре, представленной кинематографом. Как отмечает Д. Стерритт, писатель «проявлял симпатию к фильмам всех сортов, начиная с признанных критиками работ и заканчивая кинокартинами, предназначенными для самой невзыскательной аудитории» («gave his affection to all sorts of films, ranging from critically respected works to movies designed for the most uncritical audiences») [Sterritt 1998, 12]. Благодаря биографу Д. Никосии [Nicosia 1994], изучавшему дневники и письма писателя, а также беседовавшему с его близкими, мы знаем о кинопредпочтениях Керуака в подробностях. Будучи потомком франкоговорящих бретонцев, иммигрировавших через Канаду в США, он в юношеские годы любил черно-белые французские фильмы с Жаном Габеном и Луи Жуве.

Сам писатель подробно перечисляет обожаемые им в студенчестве кинокартины в автобиографическом произведении «*Суета Дулуоза*. Авантюрное образование 1935–1946» [Kerouac 1994], причем в одном абзаце упоминаются разные жанры: и вестерн «Юнион Пасифик», и детектив про Шерлока Холмса, и комедии, и мелодрамы. Обширный список любимых фильмов, таких разноплановых по художественной ценности и жанровой принадлежности, характеризует автора как личность с разносторонними интересами и мультикультурными корнями. Повествователь романа «В дороге» Сэл так же «всеяден». За счет такого искреннего стремления объединить, казалось бы, необъединяемое реализуется несколько творческих задач.

Подразумевая, что ему самому, героям романа и читателю известны одни и те же визуальные элементы массовой кинокультуры, Керуак создает особую атмосферу дружеской сопричастности, исповедальной интимности. Читатель вовлекается в круг единомышленников, которые понимают друг друга с полуслова. И пусть в своих кинокусках автор руководствуется «личными настроениями и эфемерными эмоциями» («personal moods and ephemeral emotions») [Sterritt 1998, 12], но эта чувствительность и эмоциональность задают уникальную тональность повествования. Отсылки к общим культурным триггерам, реализованным в популярных фильмах той эпохи, создают дополнительный подтекст – иногда лиричный, подчас гротесковый, а зачастую и драматичный.

Во-первых, экономя речевые средства, Керуак буквально несколькими штрихами создает яркие образы персонажей. Так, при первой встрече один из центральных героев, Дин Мориарти, напоминает Сэлу о молодом Джине Отри

[Kerouac 1959, 5]. Этот популярный исполнитель баллад в стиле «кантри» и «хиллбилли» обрел популярность в период с 1940 по 1956 г., участвуя в радиопередаче «Gene Autry's Melody Ranch» и, начиная с 1950 г., в авторском телешоу на канале ВВС. Его востребованный у слушателей и зрителей образ «идеального ковбоя» без лишних слов отсылает читателя к симпатичному для жителей США жанру вестерна и позволяет прочувствовать витальность Дина, которую Сэл описывал как «дикий выплеск американской радости, согласной на все» [Керуак 2020, 10] («wild yea-saying overburst of American joy» [Kerouac 1959, 10]).

Еще один показательный пример использования кинематографического образа для более яркой характеристики персонажа можно найти в главе 11 части I. Повествователь Сэл Парадайз описывает свой опыт работы в качестве охранника в рабочих бараках, найденной по протекции своего бывшего одноклассника. В лучших традициях историй про начинающих писателей, Сэл посвящает большую часть времени написанию сценария для Голливуда, но ради куска хлеба периодически надевает форму не по размеру и идет наводить порядок среди пьяного отребья. В данном эпизоде создается достаточно высокий градус иронии, которую К. Миллс [Mills 2006] объясняет конфликтом между теоретическими познаниями повествователя о жизни и его практическим опытом.

Использование кинематографических образов и смысловых кодов делают это противоречие еще более выпуклым. Так, описывая одолженный у более высокого и корпулентного приятеля наряд, Сэл сравнивает себя с Чарли Чаплином в характерной мешковатой одежде: «на свое первое ночное дежурство я отправился, поддергивая штаны, как Чарли Чаплин» [Керуак 2020, 47] («I went flapping around like Charlie Chaplin to my first night of work» [Kerouac 1959, 40]). Казалось бы, такое наглядное описание героя-повествователя во время патрулирования делает его по бытовому комичным в попытках играть несвойственную себе роль. В то же время, персонаж вызывает положительные эмоции у читателя / зрителя, воспитанного на сочувствии к «маленькому человеку». Такой прием обогащает творческую палитру Керуака, позволяя ему создавать выразительные характеры, не отвлекаясь на пространственные описания и пояснения.

Вторая функция «киноландшафта» на примере произведения «В дороге» связана с концепцией карнавала, которую ввел в литературоведческий обиход М.М. Бахтин [Бахтин 1990], подразумевающая инверсию двоичных противопоставлений, то есть особый тип мышления, при котором противоположные по смыслу категории подменяют друг друга. Проиллюстрировать эту мысль можно на нескольких примерах.

В главе 11 части III повествователь Сэл и его альтер-эго, Дин, завершают свое утомительное автобусное путешествие в Детройт, ночуя в захудалом кинотеатре. Сэл делает ремарку, что в парках было слишком холодно, поощряя читателя додумать несчастливые безденежные обстоятельства персонажей. До этого поворотного момента читатель воспринимал кинематографические коды через сентиментальную перспективу рассказчика (воспоминания о походах в кино с друзьями, флирт с девушками с использованием штампов из романтических мелодрам). И вот из теплого, в чем-то наивного мирка Сэла нас выбрасывает в нуарный антураж преждевременного и бесприютного взросления, выстроенного в ущербных декорациях пыльной замусоренной «киношки» в злочном детройтском районе. На экране сменяются эпизоды мюзикла о

поющем ковбое с его белой лошастью и шпионского триллера про Стамбул, которые в процессе шестикратного повтора кинофильмов создают гнетущее настроение тоски и усталости. На фоне жизнерадостно громких реплик киноперсонажей тишина в зрительном зале навеивает кошмары. Публика на первый взгляд поражает разнообразием:

Люди, сидевшие в этом ночном кинотеатре, были концом всего. Битые негры, что, поверив слухам, приехали из Алабамы вкалывать на автозаводах; пожилые белые бичи; юные волосатые хипстеры, что уже дошли до конца дороги и теперь хлебали вино; шлюхи, обыкновенные парочки и домохозяйки, кому нечем заняться, некуда пойти и не в кого верить. Пропеди хоть весь Детройт через мелкое сито – лучшей битой гущи опивков и не соберешь [Керуак 2020, 164].

The people who were in that all-night movie were the end. Beat Negroes who'd come up from Alabama to work in car factories on a rumor; old white bums; young longhaired hipsters who'd reached the end of the road and were drinking wine; whores, ordinary couples, and housewives with nothing to do, nowhere to go, nobody to believe in. If you sifted all Detroit in a wire basket the beater solid core of dregs couldn't be better gathered [Kerouac 1959, 142].

Однако выматывающая заикленность видеоряда по мере приближения хмурого рассвета превращает гротесковый парад разноплановых персонажей в безликую массу. Уставшие служители кинотеатра начали уборку и люди, по ощущению Сэла, уподобились частицам мусора, которые оказались в одной корзине.

Эффект карнавализации еще ярче раскрывается благодаря внедренным в роман многочисленным референсам к Голливуду. В глазах ищущего работу повествователя Голливудский бульвар, главная артерия города, лишен какого-либо романтического флера. Это магистраль, заполненная «вопящей лихорадкой автомобилей» [Керуак 2020, 63] («a great, screaming frenzy of cars» [Kerouac 1959, 52]), а на контрасте с хаосом, сотворенным человеком – спокойствие дикой природы, «все рвались вперед, к самой дальней пальме – а за нею лежала пустыня и ничего не было» [Керуак 2020, 63] («everybody was rushing off toward the farthest palm – and beyond that was the desert and nothingness» [Kerouac 1959, 52]).

С другой стороны, Голливуд, как и Лос-Анджелес, превращается из реально существующего города в метасимвол, который зиждется на контрасте между популярностью и анонимностью, толпой и одиночеством, естественностью и искусственностью. Характерно, что каждая смысловая пара ускользает от однозначной интерпретации. Недаром, подъезжая в междугороднем автобусе к этому пункту своего путешествия, Сэл рассуждает об Эл-Эй как о «единственном граде золотом» [Керуак 2020, 59] («one and only golden town» [Kerouac 1959, 50]). Реализация мечтаний и несответствие этой реализации ожиданиям – один из сюжетных лейтмотивов в романе.

В свойственной ему многословной манере Сэл описывает разворачивающиеся перед ним и его подругой Терри эпизоды каждодневной уличной жизни столицы киноиндустрии:

Огромные семьи из какой-то глубинки вылезали из своих колымаг и стояли по всему тротуару с разинутыми ртами, стараясь углядеть какую-нибудь кинозвезду, а те все не появлялись. Когда мимо проезжал лимузин, они жадно кидались к обочине и пригибались, пытаясь заглянуть внутрь: внутри сидел какой-нибудь типчик в темных очках с блондинкой, увешанной драгоценностями.

– Дон Амичи! Дон Амичи!

– Нет, Джордж Мэрфи! Джордж Мэрфи! – Они толклись по всей округе, разглядывая друг друга [Керуак 2020, 62–63].

Great families of jalopies from the hinterlands stood around the sidewalk gaping for sight of some movie star, and the movie star never showed up. When a limousine passed they rushed eagerly to the curb and ducked to look: some character in dark glasses sat inside with a bejeweled blonde. "Don Ameche! Don Ameche!" "No, George Murphy! George Murphy!" They milled around, looking at one another [Kerouac 1959, 52].

Нарядные автомобили представительского класса и потрепанные рыдваны, знаменитости и обычные люди перемешаны в ограниченном пространстве, что создает атмосферу карнавальности (характерную для плутовского романа). Эффект обусловлен постоянным нарушением жесткой границы между «плюсом» и «минусом» личных оценок происходящего. Блондинки в драгоценностях, несмотря на кажущуюся причастность к миру успешности (как бы «положительный» полюс), безлики. По тротуару же «рассекают» анонимные девушки, но Сэл считает их «самыми красивыми». В ходе повествования оценочные «плюсы» и «минусы» неоднократно меняются местами в романной системе координат. Такая карнавальная трансформация смыслов с привлечением образов Голливуда и актеров позволяет Керуаку показать взросление повествователя как динамический разновекторный процесс. За счет этого приема автор творчески лавирует между жанрами романа-пути, романа становления и плутовского романа.

В конце эпизода повествователь Сэл и его подруга Терри, прорвавшись в своих безуспешных попытках найти работу в Голливуде через пеструю толпу фантастогорических персонажей оказываются в дешевой закускойной:

Мы с Терри ели в центре города, в кафетерии, декорированном под грот: везде торчали металлические сиськи и здоровенные безличные каменные ягодицы, принадлежавшие божествам и мыльному Нептуну. Люди там прискорбно вкушали, сидя вокруг водопадов, с лицами, зелеными от морской тоски [Керуак 2020, 63].

Terry and I ate in a cafeteria downtown which was decorated to look like a grotto, with metal tits spurting everywhere and great impersonal stone buttocks belonging to deities and soapy Neptune. People ate lugubrious meals around the waterfalls, their faces green with marine sorrow [Kerouac 1959, 52].

Описание создает у читателя ощущение двойственности. Отсылки к античности настраивают на «высокий» лад, но предыстория мизансцены (безуспешные поиски работы, череда неблагоприятных статистов в эклектичных декорациях Голливуда) позволяет предположить, что персонажи домысливают условия своего существования, с помощью воображения превращая бессмысленную обыденность в подобие мифа. И этот миф, творящийся героями в процессе их путешествия по Америке, будет в различных вариантах присутствовать на дальнейших страницах романа.

Наконец, третью функцию кинематографа в творчестве Керуака на примере произведения «В дороге» можно сформулировать как деконструкцию жанров. Вспомним процитированный ранее эпизод о приключениях Сэла-патрульного:

Оттуда идти уже было легче и быстрее – по серебристой пыльной дороге под чернильно-черными деревьями Калифорнии, по дороге, как в фильме «Знак Зорро», такие дороги видишь во всех этих дешевых вестернах. Я обычно вытаскивал пистолет и в темноте играл в ковбоев [Керуак 2020, 47].

Then it was a fast walk along a silvery, dusty road beneath inky trees of California – a I road like in *The Mark of Zorro* and a road like all the roads you see in Western B movies. I used to take out my gun and play cowboys in the dark [Kerouac 1959, 40].

Итак, герой крадется со слабым фонариком в сумерках, мысленно переносясь в приключенческую кинокартину, и притворяется персонажем второсортного вестерна, поигрывая взятым напрокат пистолетом. Далее между охранником Сэлом и рабочими из бараков разворачивается показательный диалог:

– Ты кто?
– Я тут охранник.
– Я тебя раньше не видел.
– Ну вот жетон.
– А зачем тебе хлопушка?
– Она не моя, – извинился я. – Взял на время поносить
[Керуак 2020, 48].

– Who are you?
– I'm a guard here.
– Never seen you before.
– Well, here's my badge.
– What are you doing with that pistol-cracker on your ass?
– It isn't mine, – I apologized. – I borrowed it
[Kerouac 1959, 40].

На глазах у читателя обмен короткими быговыми репликами превращается в сцену из вестерна, но отнюдь не классического. Традиции этого характера для североамериканской культуры жанра были заложены такими писателями-романтиками как В. Ирвинг, Т. Флинт, У.К. Брайент, Дж.К. Полдинг, О.Б. Лонгстрит, У.Г. Симмс и Дж.Ф. Купер. Вестерн в кинематографе дебютировал в 1903 г., когда на экраны вышла картина «Большое ограбление поезда»

от режиссера Эдвина Портера. Ко времени, когда подрастающий Дж. Керуак мог наслаждаться подобными фильмами, обсуждаемый жанр демонстрировал следующие признаки:

Центральным сюжетом фильмов о ковбоях всегда оставалась дихотомия между писанным законом цивилизации и вольным законом фронта. Перед героем вестерна, существующим как бы на границе двух миров, стоит задача восстановить справедливость и обрести себя, войдя в общество и встретив женщину – залог светлого будущего и спасительницу протагониста [Горячок 2020, 220].

К середине 1960-х гг., на фоне реорганизации голливудской системы в целом, описанный в цитате канон подвергся значительной трансформации: устоявшиеся мифологемы о фронтире как о границе между прогрессивной цивилизацией белых колонистов и регрессивной дикостью коренного населения Северной Америки были оспорены в фильмах «Нового Голливуда». В обсуждаемом эпизоде Керуак, похоже, предвосхищает грядущую революцию, пародируя и выворачивая наизнанку жанрообразующие доминанты. Краткость реплик персонажей, которая в классической интерпретации подчеркивает целостность образов «герой»-«злодей», становится инструментом для создания пародийного эффекта. Если бы читатель находился в контексте традиционного вестерна, стоило ожидать, что истинный «шериф», патрулирующий окрестности, до конца останется поборником справедливости и закона. В романе же Керуака трагический шериф-Сэл в итоге напивается и оказывается таким же пьяным, как и злодеи-рабочие, которых он должен наставить на истинный путь.

Таким образом, по итогам текстового анализа романа «В дороге» с акцентом на кинематографичность можно сделать несколько выводов. Во-первых, узнаваемые кинообразы дополняют и углубляют создаваемые автором портреты персонажей, усиливая их самобытность и раскрывая мотивы их поступков без дополнительных пояснений. Во-вторых, Керуаку удастся избежать однозначных и плоскостных оценок в отношении сюжетных перипетий и основных лейтмотивов повествования, что делает текст романа многоплановым. В-третьих, в присутствии читателя разворачивается смелый эксперимент с трансформацией жанровых канонов, в ходе которой писатель переосмысливает традиции литературы и кинематографа США в попытке обрести уникальный авторский голос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. Горячок К.Л. Эволюция американского вестерна: витальность, эстетика, мифология // Художественная Культура. 2020. № 2. С. 220–247.
3. Керуак Дж. На дороге / пер. М. Немцова. М.: Издательство АСТ, 2020. 208 с.
4. Субботина О.В. Показывать vs рассказывать: в поисках определения визуального нарратива // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 273–291.
5. Kerouac J. On the Road. New York: The Viking Press, 1959. 178 p.
6. Kerouac J. Vanity of Duluoz. New York, London: Penguin Books, 1994. 272 p.

7. Mills K. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. 1st ed. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2006. 288 p.

8. Nicosia G. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. Berkeley, CA: University of California Press, 1994. 767 p.

9. Sterritt D. *Mad to Be Saved: The Beats, the 50's, and Film*. 1st ed. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1998. 272 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Goryachok K.L. Evolyutsiya amerikanskogo vesterna: vital'nost', estetika, mi-fologiya [Evolution of American Western Film: Vitality, Aesthetics, Mythology]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, 2020, no. 2, pp. 220–247. (In Russian).

2. Subbotina O.V. Pokazyvat' vs rasskazyvat': v poiskakh opredeleniya vizual'nogo narrativa [Showing vs Telling. In Search of a Definition of Visual Narrative]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya"*, 2023, no. 9, p. 2, pp. 273–291. (In Russian).

(Monographs)

3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [Writing of Francois Rabelais and the Folklife Culture during the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)

4. Mills K. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. 1st ed. Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2006. 288 p. (In English).

5. Nicosia G. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. Berkeley, CA, University of California Press, 1994. 767 p. (In English).

6. Sterritt D. *Mad to Be Saved: The Beats, the 50's, and Film*. 1st ed. Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 1998. 272 p. (In English).

Белянская Оксана Владимировна,

НИУ «Высшая школа экономики».

Аспирант Школы филологических наук (образовательная программа «Лингвистика и литературоведение»).

Научные интересы: история литературы США, современная англоязычная литература, Джек Керуак, писатели-битники.

E-mail: obelyanskaya@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-6720-2403

Oksana V. Belyanskaya,

National Research University Higher School of Economics.

Post-graduate student at the School of Philological Sciences (Linguistics and Literature Studies Programme).

Research interests: history of American literature, modern English-language literature, Jack Kerouac, Beat writers.

E-mail: obelyanskaya@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-6720-2403

М.В. Цветкова, А.Н. Кульков (Нижний Новгород)

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ЗАГЛАВИЙ РОМАНОВ Т. ПРАТЧЕТТА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация

Новизна данной статьи состоит в том, что она сосредотачивает внимание не на констатации переводческих «удач» и «просчетов» с последующим предложением собственных вариантов или стратегий перевода, как это принято в статьях переводоведческого характера. Авторы избирают более широкий филологический подход к проблеме, исследуя функции заглавия в художественном тексте вообще и в постмодернистской литературе с ее игровым характером в частности, а также выявляют и описывают последствия трансформаций смысла заглавий при переводе. Современной филологической наукой признано, что заглавие играет важнейшую роль для понимания авторского замысла и задает ту или иную антиципацию читателю, так как это первое, с чем он сталкивается, знакомясь с текстом. Материалом для исследования в статье выступают заглавия серии романов «Плоский мир» британского писателя Терри Пратчетта и их переводы на русский язык. Проведена классификация заглавий цикла по принципу степени их аллюзивности и сложности для перевода. Цикл о Плоском мире включает в себя 41 книгу, в котором больше половины заглавий носят цитатный характер и/или содержат в себе игру слов. Если «простые» заглавия, ненагруженные интертекстуальными смыслами, у переводчиков не вызвали трудностей, то при переводе аллюзивных или содержащих каламбуры заглавий ряд смысловых уровней в русских версиях исчез. В качестве имеющих наиболее показательный игровой и/или многослойный интертекстуальный характер подробно проанализированы заглавия «Equal Rites», «Snuff», «Monstrous Regiment». На основе проведенного анализа сделан вывод о том, что, поскольку название романа несет на себе максимальную коммуникативную нагрузку, определяет векторы прочтения текста, открывает путь к авторскому замыслу, вопрос полноценного перевода заглавия и его адаптации с одного языка на другой становится первостепенным. Это особенно актуально при работе с романами Терри Пратчетта, когда утрата изначальной полисемичности, цитатности и игрового начала может привести к потере самой сути авторского стиля писателя.

Ключевые слова

Пратчетт; заглавие; игра слов; паратекст; перевод; полисемия; фэнтези.

M.V. Tsvetkova, A.N. Kulkov (Nizhny Novgorod)

**TO THE QUESTION OF TRANSLATING THE TITLES OF
T. PRATCHETT'S NOVELS INTO RUSSIAN**

Abstract

The article focuses not on the statement of translation “ups” and “downs” with the subsequent proposal of translation strategies, as is customary in translation studies articles. In the study, a broader philological approach is chosen: by examining the functions of titles in a literary text, the authors reveal the consequences of transformations in the title meaning in Russian versions of Terry Pratchett’s books. The title plays a crucial role in understanding the author’s intention and sets the reader’s anticipation since this is the first thing they encounter while getting acquainted with the text. The material of the study is the novel titles of the book series “The Discworld” by T. Pratchett and their translations into Russian. The article classifies the titles of the book series according to the principle of the degree of their allusiveness and complexity for translation. The Discworld includes 41 books, in which more than half of the titles are quotations and/or contain a play on words. If “simple” titles, not loaded with intertextual meanings, did not cause difficulties for translators, then after translating titles that are allusive or contain puns, a number of semantic levels in Russian versions disappeared. The titles “Equal Rites”, “Snuff”, and “Monstrous Regiment” are analyzed in detail as having a multi-layered intertextual potential. Since the title of the novel carries the maximum communicative load and determines the vectors of text understanding, the issue of comprehensive translation of the title and its adaptation from one language to another becomes of primary importance. This is especially true for Terry Pratchett’s novels when the loss of the original polysemy, citation and playfulness can lead to the loss of the essence of the author’s style.

Key words

Pratchett; fantasy; paratext; polysemy; pun; title; translation.

«Заглавие – одновременно и имя текста, и его составная часть. Причем, находящаяся, как говорят лингвисты, в абсолютно сильной позиции – в самом начале произведения. То есть то самое слово, которое в начале – не было, а есть», – отмечают авторы современной концепции феномена заглавия [Веселова, Орлицкий 1998]. Согласно их трактовке, заглавие является важнейшим элементом заголовочно-финального комплекса (в терминологии Ю.Б. Орлицкого), с помощью которого задаются векторы восприятия художественного текста.

Заглавие «открывает текст, являясь отправной точкой его развертывания» [Веселова, Орлицкий, 1998]. Оно – первое, с чем сталкивается читатель художественного произведения. Именно заглавие до встречи с самим текстом начинает выстраивать горизонт ожидания и, подготавливая читателя к знакомству с текстом, заостряет его внимание под

определенным углом; играет важнейшую роль в формировании и последующем изменении оценки текста до, в процессе и после его прочтения [Олизько 2002, 139].

Кроме того, заглавие транслирует авторскую, а, следовательно, первичную интерпретацию текста [Хорева 2017, 22], и представляет первостепенный интерес для толкования авторского замысла. Поняв смысл заглавия, читатель получает возможность наиболее точно уловить идею всего произведения. С. Кржижановский, одним из первых серьезно занявшийся разработкой вопроса о поэтике заглавия, сформулировал эту мысль в виде броского афоризма: «книга и есть – *развернутое до конца заглавие*, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1931, 3].

В постмодернистской литературе, с ее программными установками на интертекстуальность и игру с читателем, авторы особенно склонны к использованию заглавий аллюзивного характера, которые связывают называемый ими «новый текст с уже известными явлениями действительности или искусства» [Веселова, Орлицкий 1998], вводят их «в общий контекст культуры» [Веселова, Орлицкий 1998].

Писатели-постмодернисты подходят к выбору заглавий своих произведений особенно тщательно, зачастую вкладывая в них, наряду с эксплицитным, имплицитный смысл, который может кодировать ключевую идею текста, хронотоп, характеристику протагониста, содержать ключ к пониманию всего текста [Лиходкина 2018; Лушникова 2018]. В то же время возможность считывания заложенных автором в заглавии уровней смысла во многом обусловлена шириной личного «тезауруса» реципиента, его читательским опытом [Васильева 2005].

Проблемы, связанные с ролью, типологией и принципами функционирования заглавий занимали психологов [Выготский 1968], лингвистов [Duchet 1973; Арнольд 1978; Гальперин 2005] и литературоведов [Веселова, Орлицкий 1998; Эко 2002]. Особенную остроту этот вопрос приобретает в контексте художественного перевода [Близковский 1981; Чуковский 1968; Рогов 1998].

Поскольку в заглавии автор часто закладывает дополнительные смысловые пласты, непонятные вне контекста произведения, «перевод заглавия невозможен без внимательного прочтения текста и понимания его смысловых доминант» [Козлова 2020]. В связи с этим ясно, что перевод заглавий «значительно более сложная задача, чем перевод любого более объемного текста. Если на уровне фразы, абзаца, как правило, есть возможность дать пояснение или использовать перифразу при необходимости, то в заглавии переводчик лишен этой возможности: оно должно быть емким и не тяжеловесным» [Козлова 2020].

В тех случаях, когда заглавие основано на полисемии или каламбуре, сохранить в полной мере средствами другого языка все уровни языковой игры часто оказывается невозможным, а, следовательно, ряд смыслов для читателя перевода остается нереализованным. Как правило переводчику приходится оставлять лишь одно из значений заглавия в виду того, что многозначные слова могут не совпадать в разных языках и\или иметь разный смысловой объем. Интертекстуальный характер заголовков аллюзивного типа может быть закрыт для реципиента принимающей культуры вследствие специфики его читательского «тезауруса»,

а значит, даже при максимально точном переводе утратит свою прагматическую функцию.

Со всеми вышеуказанными трудностями сталкиваются переводчики английского писателя Терри Пратчетта, снискавшего популярность не только у себя на родине, но и во всем мире, в том числе в России.

Трудности перевода написанных в жанре юмористического фэнтези романов Пратчетта на русский язык связаны, прежде всего, с программной установкой писателя на интертекстуальность и остроумную словесную игру. Об этом уже написано немало работ [Столярова 2009; Игнатович 2011; Мошкович 2013; Воскресенская 2020], однако вопрос перевода заголовков романов писателя ранее не становился предметом специального исследования.

Целью настоящей статьи является не констатация переводческих «удач» и «просчетов» с последующим предложением собственных вариантов или стратегий перевода, как это принято в статьях переводоведческого характера, но выявление и описание трансформации антиципаций, которые происходят при переводе заглавий романов Пратчетта из цикла «Плоский мир», которые, благодаря своей постмодернистской природе, нередко полностью строятся на игре с ожиданиями читателя.

Цикл о Плоском мире включает в себя 41 роман и ряд дополнительных материалов в виде карт, энциклопедий, атласов. Переводчики, предлагая русские названия для романов цикла, прибегают как к прямому их переводу, так и к адаптации, однако далеко не всегда ответственный читатель получает через заглавия романов Пратчетта тот же «месседж», что и читатели оригинала.

Среди заглавий, которые были переведены прямым способом и не утратили оригинальный смысл, можно выделить: «The Colour of Magic» (1983) – «Цвет волшебства» (1997), «Pyramids» (1989) – «Пирамиды» (2001), «The Truth» (2000) – «Правда» (2008), «The Shepherd's crown» (2015) – «Пастушья корона» (2017) и ряд других. Данные заглавия не представляли трудностей для переводчиков ввиду отсутствия в них игры слов, наличия национальных реалий и прецедентных феноменов. Однако подобные «простые» для перевода названия произведений в случае с творчеством Пратчетта скорее исключение, чем правило. По подсчетам авторов статьи примерно две трети заглавий романов цикла содержит в себе «двойное», а то и «тройное дно».

С переводческой точки зрения заголовки, построенные на авторских каламбурах, которые трудно поддаются прямому переводу на русский язык, представляют гораздо больший интерес. Примером могут служить такие заглавия, как: «Equal Rites» (1987), «Sourcery» (1988), «Unseen Academicals» (2009), известные отечественному читателю под названиями, где от авторской игры словами ничего не осталось: «Творцы заклинаний» (1997), «Посох и шляпа» (2002) и «Незримые академики» (2014).

Вместе с тем остроумная игра слов, основанная у Пратчетта на обыгрывании полисемии, омонимии, паронимов, омофонов, общеупотребительных выражений, фразеологизмов; создание авторских неологизмов; использование неожиданных метафор, сравнений, нестандартной сочетаемости, парадокса и оксюморона; обыгрывание буквального и образного значения, использования приемов «очеловечивания», обманутого ожидания, нарушения законов логики и т.п. [Столярова 2009, 16–17],

является «визитной карточкой» писателя, составляет основу его творческого почерка и роднит его с Л. Кэрроллом и Дж. Джойсом, чьи книги традиционно считаются вызовом высшего порядка для переводчиков.

Заглавие первого романа строится на омофоне *rights/rites* (права/ритуалы), через которые автор выражает основную тему романа – гендерное неравенство как одно из фэнтезийных клише: «я обнаружил один штамп, который влез так глубоко, что его уже никто не замечает <...> женская магия там считается хуже мужской. Третьесортной. Плохой. А волшебники при этом могущественны, разумны и мудры <...> Пол мага не имеет никакого значения» [Пратчетт 2019, 127–134]. В Плоском мире, как и в любом другом фэнтезийном мире, существует четкое гендерное деление на ведьм (*witches*) и волшебников (*wizards*). Однако в «*Equal Rites*» юная девушка решает стать именно волшебником, а не ведьмой, что идет вразрез с традицией и вызывает недоумение среди представителей обоих полов. В создаваемом им Плоском мире Пратчетт юмористически отражает тенденцию, наблюдаемую им в нашем Круглом мире: «Женщине всегда достается кусочек похуже <...> Пройдет немало времени, прежде чем все творцы заклинаний станут равны» [Пратчетт 2019, 133–134].

Второй смысловой пласт романа обнаруживается, если прочесть заглавие как «*equal rites*». В этом случае фокус внимания сместится на традиционные устои, принятые в обществе привычки и стереотипы: так, ведьмы могут заниматься лишь «головологией» (своего рода психологическим воздействием) и выступать в роли знахарок, в то время как волшебники творят заклинания, черпая свои знания их книг и т.п.

В русском варианте заглавия «Творцы заклинаний» авторская игра слов отсутствует. Автором русского варианта является А.В. Жикаренцев, редактор всех книг Пратчетта, выходивших в период с 1997 по 2011 г. По его признанию, в личной переписке с авторами статьи подобрать адекватный эквивалент с сохранением игры слов ему не удалось, и выбор пал на «объединяющее», нейтральное название. С точки зрения русского языка творцами заклинаний могут быть и мужчины, и женщины, в то время как лексемы *волшебник* [*wizard*] и *ведьма* [*witch*] сразу привносят гендерную специфику, которая в заглавии романа о равных правах нежелательна. Однако по русскому заглавию читатель, не знакомый с оригиналом, лишен возможности как предугадать тематику и затрагиваемые в романе проблемы, так и получить интеллектуальное удовольствие от расшифровки затеянной автором языковой игры, возвращаясь к смыслу заглавия ретроспективно по прочтении книги. Название смещает фокус внимания читателя перевода на гендерное равенство, а пласт, связанный в оригинале омофоном *rites* остается неактуализированным.

Ряд заглавий Пратчетта состоит всего из одного слова, а игра с читателем строится на полисемии, обыгрывании буквального и переносного значений, скрытой аллюзии, которые сразу могут быть неясны и раскрываться постепенно в ходе прочтения романов, хотя автор уже в заглавии дал ключи к сюжету. К таким заглавиям можно отнести «*Men at Arms*» (1993), «*Maskerade*» (1995), «*Snuff*» (2011) и некоторые другие.

Так, заглавие «*Snuff*», по признанию автора, несет в себе сразу несколько смыслов: «Слово, имеющее, как вы, наверное, знаете, как минимум два значения. Помните, впервые об этом вы прочли здесь!» (здесь

и далее перевод авторов статьи) [Pratchett]. С одной стороны, *snuff* означает «порошковый табак, который вдыхают через нос, а не курят». И действительно, в романе Сэму Ваймсу предстоит раскрыть очередной преступный заговор, связанный с контрабандой табака, только не на территории привычного ему Анк-Морпорка, а в сельской глубинке. С другой стороны, *snuff* используется в разговорной речи в значении 'to die' (умереть). Это значение также актуализируется в сюжете романа в двух аспектах: 1) в ходе расследования командор Ваймс будет не раз оказываться на волосок от гибели; 2) расследование, которым занят в романе Ваймс, связано с жестоким убийством гоблина.

Таким образом, с одной стороны, уже в заглавии автор настраивает читателя на мрачность рассказываемой истории: Ваймса ожидает не какой-нибудь приятный отпуск на лоне природы, а гора трупов и расследование ужасающего убийства. Такую антиципацию задает и аннотация к книге: «Сэм Ваймс из Городской стражи Анк-Морпорка отправляется на отдых в милую и безобидную деревню, но его там ожидает не просто труп, сокрытый в шкафу. Множество трупов и древнее преступление пострашнее убийства» [Pratchett 2011]. С другой стороны, заглавие содержит иронический подтекст, легко считываемый читателем, который хорошо знаком с привычками командора и знает о его пристрастии к курению сигар. Жена Ваймса, Сибилла Овнец, заставила супруга отказаться от пагубной привычки, заботясь о его здоровье и здоровье подрастающего Сэма, и перейти на жевательный табак. Таким образом, здесь присутствует автоаллюзия, для понимания которой читателю необходимо быть знакомым с предыдущими романами цикла.

В переводе В.С. Сергеевой роман носит название «Дело табак» (2014), которое с минимальными потерями адаптирует заглавие оригинала к языковым особенностям принимающей культуры и сохраняет его полисемичность. «Дело – табак» – русский фразеологизм, который выражает безвыходность, безнадежность ситуации, что в целом передает атмосферу романа Пратчетта. В то же время сама фраза *дело табак* указывает на ведение уголовного расследования, связанного с табаком. Подобная культурная адаптация заглавия сохраняет авторские интенции, хотя и переводит фокус восприятия в другую плоскость, заострив внимание читателя на детективной составляющей произведения, в то время как «мортальный» пласт исходного заглавия из русской версии исчезает.

Ярким примером «заглавия-шифра» может служить название романа «Monstrous regiment» (2006). На первый взгляд оно носит буквальный характер и сообщает читателю, что речь в книге пойдет про военный полк, который состоит из разномастных чудовищ (именно этот уровень смысла акцентируется обложкой книги, с которой роман впервые был опубликован), принадлежащих к разным «расам» фэнтезийного мира: тролль, вампир, гном и пр. Однако слово *monstrous* полисемично, имеет также значение «нечеловечески злоеущий или ошибочный» и может намекать на тот факт, что в отряд набрали чудовищных головорезов или, напротив, абсолютных неумех. Поскольку все воики этого полка – необстрелянные новички, да к тому же женского пола, смысл заглавия как бы «мерцает» между этими двумя значениями и высвечивает ироническое отношение автора к персонажам, представляя их в комическом ключе.

Многозначно и слово *regiment* – оно может означать ‘воинский полк’, а также ‘власть, правление’. Вторым значением слова писатель отсылает нас к памфлету 1558 года шотландского реформатора Джона Нокса «The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women», обращенному против женщин-королев (Марии Стюарт и Марии Кровавой) на троне. Аллюзией на памфлет Пратчетт зашифровывает в заглавии разгадку основной интриги романа – не только главная героиня Полли Перкс будет выдавать себя за мужчину, но и все рекруты отряда окажутся переодетыми женщинами. Однако шифр известен лишь немногим избранным, поскольку аллюзия рассчитана на интеллектуального читателя, с которым автор затевает игру, начиная с самого названия книги.

В русской версии роман получил название «Пехотная баллада» (2013), которое построено на принципе культурной адаптации и сохраняет лишь часть заложенного в заглавии смысла. «Пехотная баллада» содержит аллюзию на известный советский фильм Эльдара Рязанова «Гусарская баллада», героиня которого, выдавая себя за мужчину, отправляется на войну с Наполеоном в качестве гусара. Замена прецедентного текста на инокультурный эквивалент отчасти сохраняет авторский замысел, но остальные уровни смысла заглавия приносятся в жертву. Снимается намек на принадлежность новобранцев к разного рода монстрам, а также на их неопытность. Исчезает образ монстров и с обложки романа, где изображена «женщина-гусар». Изменение значения *regiment* – ‘воинский полк’, на более широкое ‘пехоту’ тоже адаптирует текст к принимающей культуре. В английском языке лексема *regiment* (досл. ‘полк’) используется для обозначения общевойсковой тактической единицы, размер которой может сильно варьироваться в зависимости от контекста (страны, специализации, исторического периода и пр.) от нескольких батальонов (~8000 солдат) до взвода (от 10 до 100 солдат). В рассматриваемом романе «полк» женщин включает около 10 новобранцев. Дословный перевод мог бы создать в сознании русского читателя неверную картину, так как в российской армии «полк» (*regiment*) составляет от 500 до 2500 человек.

Таким образом очевидно, что перевод заглавий произведений Пратчетта представляет для переводчика двойной вызов. Причем нередко сам характер взаимосвязи заглавия с текстом, заданный английским писателем, заведомо не оставляет переводчику шанса выйти из этой ситуации победителем. Сложность заголовков его романов для переложения на другой язык во многом обусловлена пародийным характером творчества писателя, диктующим склонность к интертекстуальности. К тому же жанр юмористического фэнтези, в котором работал Пратчетт, обусловил пристрастие автора к остроумной языковой игре. Усугубляет сложность перевода названий пратчеттовских романов постмодернистский характер письма, свойственный автору, который, несомненно, согласился бы с замечанием мэтра постмодернизма У. Эко «название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их» [Эко 2002, 5].

Являясь сутью художественного мира писателя, эти установки находят отражение и в заглавиях его произведений. Поскольку заглавие, как доказано многочисленными исследованиями в разных областях гуманитарных знаний, несет на себе максимальную коммуникативную нагрузку

ку, задает векторы прочтения, способствует проникновению в авторский замысел, проблема полноценного его перевода становится первостепенной, хотя и трудноразрешимой. Особенно в случае с Пратчеттом, когда утрата многозначности, аллюзивности и игрового момента чревата утратой самой сути его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4. С. 23–31.
2. Близковский З.Д. Муки заголовка. М.: Книга, 1981. 112 с.
3. Васильева Т.В. Заголовок в когнитивно-функциональном аспекте: на материале современного американского рассказа: дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. М., 2005. 247 с.
4. Веселова Н.А., Орлицкий Ю.Б. Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980–90 гг.) // Арион. 1998. № 1. URL: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/vesel-orl.htm> (дата обращения: 21.08.2022).
5. Воскресенская Е.Г. Имена собственные в произведениях Т. Пратчетта как переводческая проблема // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2020. Т. 14. № 3. С. 42–51.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: УРСС, 2005. 137 с.
8. Игнатович М.В. Культурная адаптация интертекстуальных включений при переводе произведений английской литературы XX века (на материале романов Т. Пратчетта и их переводов на русский язык): дис. ... к. филол. н.: 10.02.20. М., 2011. 168 с.
9. Козлова М.А. Перевод заглавий: круглый стол. 2020. URL: https://litinstitut.ru/content/tolma4nonstop_zaglavija (дата обращения: 12.10.2022)
10. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. 31 с.
11. Лиходкина И.А. Заглавие как важный компонент паратекста и специфика его перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 2(80). Ч. 1. С. 110–113.
12. Лушникова Г.И. Постмодернистский художественный текст и прагматика его перевода // Переводческий дискурс: Междисциплинарный подход / под ред. М.В. Норец. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2018. С. 346–351.
13. Мошкович В.В. Адекватность и эквивалентность как основополагающие критерии оценки качества перевода: дис. ... к. филол. н.: 10.02.20. Челябинск, 2013. 348 с.
14. Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: дис. ... д. филол. н.: 10.02.19. Челябинск, 2002. 194 с.
15. Пратчетт Т. Опечатки. М.: Эксмо, 2019. 416 с.
16. Рогов В. О переводе заглавий // Иностранная литература. 1998. № 4. С. 238–250.
17. Столярова И.А. Некоторые особенности перевода комического в литературе жанра фэнтези: на материале произведений Т. Пратчетта: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. СПб., 2009. 24 с.
18. Хорева Л.Г. Заглавие как знак авторской картины мира // Новый филологический вестник. 2017. № 4(43). С. 16–24.
19. Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968. 348 с.
20. Эко У. Записки на полях «Имени Розы». СПб.: Symposium, 2002. 91 с.
21. Duchet C. La Fille abandonnée et La Vkte humaine, йliments de titrologie romanesque // Littйrature. 1973. No. 12. P. 49–73.

22. Pratchett T. *Snuff: A Discworld Novel*. London: Doubleday, 2011. 378 p.
 23. Pratchett T. From midnight to skip diving. 2010. URL: <https://web.archive.org/web/20101027153116/http://www.paulkidby.com/news/july2010.html> (дата обращения: 15.09.2022).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Arnold I.V. Znachenije sil'noy pozitsii dlya interpretatsii khudozhestvennogo teksta [The Value of a Strong Position for the Interpretation of a Literary Text]. *Inostrannyye yazyki v shkole*, 1978, no. 4, pp. 23–31. (In Russian).
2. Duchet C. La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, 1973, no. 12, pp. 49–73. (In French).
3. Khoreva L.G. Zaglaviye kak znak avtorskoy kartiny mira [The Title as the Sign of Author's World View]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2017, no. 4(43), pp. 16–24. (In Russian).
4. Likhodkina I.A. Zaglaviye kak vazhnyy komponent parateksta i spetsifika ego perevoda [The Title as an Important Component of a Paratext and the Specificity of its Translation]. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 2018, no. 2–1(80), pp. 110–113. (In Russian).
5. Rogov V. O perevode zaglaviy [About Titles Translation]. *Inostrannaya literatura*, 1998, no. 4, pp. 238–250. (In Russian).
6. Voskresenskaya E.G. Imena sobstvennyye v proizvedeniyakh T. Pratchetta kak perevodcheskaya problema [Proper Names in the Works of T. Pratchett as a Translation Problem]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnyye issledovaniya*, 2020, vol. 14, no. 3, pp. 42–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Lushnikova G.I. Postmodernistkiy khudozhestvennyy tekst i pragmatika ego perevoda [Postmodernist Literary Text and the Pragmatics of Its Translation]. Norets M.V. (ed.). *Prevodcheskiy diskurs: Mezhdistsiplinarnyy podkhod* [Translation Discourse: an Interdisciplinary Approach]. Simferopol, Arial LLC Publ., 2018, pp. 346–351. (In Russian).

(Monographs)

8. Blizkovskiy Z.D. *Muki zagolovka* [The Agony of the Title]. Moscow, Kniga Publ., 1981. 112 p. (In Russian).
9. Chukovskiy K.I. *Vysokoye iskusstvo* [High Art]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1968. 348 p. (In Russian).
10. Eco U. *Zapiski na polyakh "Imeni Rozy"* [Postscript to the "Name of the Rose"]. Saint Petersburg, Symposium Publ., 2002. 91 p. (In Russian).
11. Gal'perin I.R. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an Object of Linguistic Research]. Moscow, URSS Publ., 2005. 137 p. (In Russian).
12. Krzhizhanovskiy S.D. *Poetika zaglaviy* [Poetics of Titles]. Moscow, Nikitinskiye subbotniki Publ., 1931. 31 p. (In Russian).
13. Pratchett T. *Opechatki* [A Slip of the Keyboard]. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 416 p. (In Russian).
14. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo, 1968. 576 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Ignatovich M.V. *Kul'turnaya adaptatsiya intertekstual'nykh vklyucheniy pri perevode proizvedeniy angliyskoy literatury XX veka (na materiale romanov T. Pratchetta i ikh perevodov na russkiy yazyk)* [Cultural Adaptation of Intertextual Inclusions in the Translation of Works of English Literature of the 20th Century (Based on the Novels of T. Pratchett and their Translations into Russian)]. PhD Thesis. Moscow, 2011. 168 p. (In Russian).

16. Moshkovich V.V. *Adekvatnost' i ekvivalentnost' kak osnovopolagayushchiyye kriterii otsenki kachestva perevoda* [Adequacy and Equivalence as Fundamental Criteria for Assessing Translation Quality]. PhD Thesis. Chelyabinsk, 2013. 348 p. (In Russian).

17. Olizko N.S. *Intertekstual'nost' kak sistemoobrazuiushchaya kategoriya postmodernistskogo diskursa* [Intertextuality as a System-forming Category of Postmodern Discourse]. Dr. Habil. Thesis. Chelyabinsk, 2002. 194 p. (In Russian).

18. Stolyarova I.A. *Nekotoryye osobennosti perevoda komicheskogo v literature zhanra fentezi: na materiale proizvedeniy T. Pratchetta* [The Features of the Translation of the Comic Genre in the Literature of Fantasy (Based on the Works of T. Pratchett)]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2009. 24 p. (In Russian).

19. Vasil'yeva T.V. *Zagolovok v kognitivno-funktional'nom aspekte: na materiale sovremennogo amerikanskogo rasskaza* [Cognitive and Functional Aspects of the Headline: Based on the Modern American Story]. PhD Thesis. Moscow, 2005. 247 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

20. Kozlova M.A. *Perevod zaglaviy: kruglyy stol* [Titles Translation: Round-table Discussion]. Available at: https://litinstitut.ru/content/tolma4nonstop_zaglavia (accessed 12.10.2022). (In Russian).

21. Pratchett T. *From midnight to skip diving*. Available at: <https://web.archive.org/web/20101027153116/http://www.paulkidby.com/news/july2010.html> (accessed 15.09.2022) (In English).

22. Veselova N.A., Orlitskiy Yu.B. *Zametki o zaglavii (v russkoi poezii 1980–90 gg.)* [Notes on the Title (in Russian Poetry 1980–90)]. Available at: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/vesel-orl.htm> (accessed 21.08.2022). (In Russian).

Цветкова Марина Владимировна,

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

Доктор филологических наук, профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации.

Научные интересы: британская, ирландская поэзия, литературная компаративистика, рецепция русской литературы в англоязычном мире, перевод поэзии, перевод литературы на язык других медиа.

E-mail: mtsvetkova@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-1836-6751

Кульков Александр Николаевич,

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

Кандидат филологических наук, старший преподаватель департамента иностранных языков.

Научные интересы: зарубежная литература (британская), интертекстуальность, юмористическое фэнтези.

E-mail: akulkov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-3741-0305

Marina V. Tsvetkova,

National Research University “Higher School of Economics” – Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, professor of the Department of Literature and Intercultural Communication.

Research interests: British poetry, Irish poetry, comparative literary studies, reception of Russian Literature in the English-speaking world, poetry translation, “translation” of literature into the language of other media.

E-mail: mtsvetkova@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-1836-6751

Aleksandr N. Kulikov,

National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod.

Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages.

Research interests: foreign (British) literature, intertextuality, comic fantasy.

E-mail: akulkov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-3741-0305

А.Д. Шиганкова (Москва)

**ОБРАЗ ЯНА ВЕРМЕЕРА В РОМАНАХ
«ДЕВУШКА С ЖЕМЧУЖНОЙ СЕРЕЖКОЙ» Т. ШЕВАЛЬЕ,
«ДЕВУШКА В ГИАЦИНТОВО-СИНЕМ» С. ВРИЛАНД И
«ТЮЛЬПАННАЯ ЛИХОРАДКА» Д. МОГГАК**

Аннотация

В современной англо-американской литературе, где уверенно развиваются такие тенденции, как историзм и интермедиальность, выделяется группа текстов, посвященных голландскому искусству XVII в. За последние три десятилетия опубликовано не менее тридцати романов, описывающих картины «золотого века», что говорит не только о популярности голландской и фламандской живописи среди современных зрителей и читателей, но и о формировании очередной литературной тенденции. Основой этому послужили три вышедших в 1999 г. романа: «Девушка с жемчужной сережкой» Трейси Шевалье, «Девушка в гиацинтово-синем» Сюзан Вриланд и «Тюльпанная лихорадка» Деборы Моггак. Все три автора в своих книгах обращаются к голландскому искусству, произведения которого становятся сюжетным центром романов. Особое внимание авторы уделяют творческому наследию Яна Вермеера, одного из наиболее известных художников XVII в., прямо или косвенно упоминаемого в романах. Данная статья посвящена рассмотрению образа Вермеера в трех названных произведениях, авторы которых по-разному подходят к его построению, использованию и интерпретации. Трейси Шевалье отдает должное всему творчеству художника, описывая множество его картин и историю их создания, мифологизируя и деромантизируя образ Вермеера. Сюзан Вриланд отделяет деромантизированный образ человека от романтизированного образа художника, создавая объемный образ Вермеера. Дебора Моггак, скрывая реального художника за созданным ею оригинальным персонажем, сосредотачивается непосредственно на творческом процессе, мотивах создания картин, их сюжете и образности, интерпретации.

Ключевые слова

Современная литература; историческая проза; интермедиальность; образ Яна Вермеера; историографический метароман; роман о художнике.

A.D. Shigankova (Moscow)

**THE IMAGE OF JAN VERMEER IN NOVELS
“GIRL WITH A PEARL EARRING” BY T. CHEVALIER,
“GIRL IN HYACINTH BLUE” BY S. VREELAND AND
“TULIP FEVER” BY D. MOGGACH**

Abstract

In contemporary Anglo-American literature, where such trends as historicism and intermediality are confidently developing, a group of texts dedicated to Dutch art of the 17th century stands out. Over the past three decades at least thirty novels have been published describing the paintings of the “golden age,” which speaks not only of the popularity of Dutch and Flemish painting among modern viewers and readers, but also of the formation of another literary trend. This was based on three novels published in 1999: “Girl with a Pearl Earring” by Tracy Chevalier, “Girl in Hyacinth Blue” by Susan Vreeland, and “Tulip Fever” by Deborah Moggach. All three authors turn to Dutch art in their books, whose works become the plot center of the novels. The authors pay special attention to the creative legacy of Jan Vermeer, one of the most famous artists of the 17th century, directly or indirectly mentioned in the novels. This article is devoted to the examination of the image of Vermeer in the three named works, the authors of which approach its construction, use and interpretation in different ways. Tracy Chevalier pays tribute to the entire work of the artist, describing many of his paintings and the history of their creation, mythologizing and de-romanticizing the image of Vermeer. Susan Vreeland separates the de-romanticized image of a person from the romanticized image of an artist, creating a three-dimensional image of Vermeer. Deborah Moggach, hiding the real artist behind the original character she created, focuses directly on the creative process, motives for creating paintings, their plot and imagery, interpretation.

Key words

Modern literature; historical prose; intermediality; the image of Jan Vermeer; historiographic metafiction; novel about the artist.

В современной литературе, безусловно, разнородной и разножанровой по своему составу, тем не менее, можно выделить несколько устойчивых тенденций, развивающихся на протяжении не только нескольких десятилетий, но и нескольких веков: в их числе интермедийность, представленная в литературе именами А.С. Байетт, М. О’Фаррелл, Дж. Барнса, и историзм, раскрывающихся в прозе таких писателей, как Х. Мантелл и П. Акройд.

Несколько менее заметной, однако весьма значительной тенденцией является все более пристальное внимание писателей и критиков к локальным (региональным) текстам, которые, по замечанию В.А. Храповой, способны «нести в себе определенную картину мира, определенный взгляд на мир, укорененный в некоем локальном мифе» [Храпова, Карандашов 2018, 127]. Частным примером этой тенденции является частое обращение современных писателей к образу Голландии. Внимание авторов привлекает как голландский топос, в первую очередь связанный со столицей («Амстердам» (1998) Иэна Макьюэна, «Свет Амстердама»

(2012) Дэвида Парка), так и история Нидерландов («Восходящий Амстердам» (2023) Джудит В. Ричардс), архитектура («Голландский дом» (2019) Энн Пэтчетт), живопись («Натюрморт» (1985) А.С. Байетт, «Щегол» (2013) Донны Тартт).

Распространенность и актуальность данных тенденций, исчерпывающе проанализированная учеными-филологами (О.А. Ханзен-Лёве, Д.С. Лихачев, Л.В. Тодоров, Б.М. Проскурнин, В.А. Храпова), вкуче с наличествующим литературным материалом, позволяет выдвинуть гипотезу о неизбежности их слияния в рамках единого текста. Голландский топос отнюдь не ограничивается современным обликом и социокультурными реалиями города – интерес для исследователей и писателей представляет история Голландии, «золотой век» которой приходится на семнадцатое столетие, а стремление литературы к интермедийности не позволяет писателям обходить вниманием голландскую и фламандскую живопись XVII в., занимающую особое место в истории мирового искусства.

Данная гипотеза находит свое подтверждение в художественной практике современных англо-американских писателей: только за последние три десятилетия было опубликовано не менее тридцати романов, посвященных нидерландским художникам XVII в. и их произведениям. В качестве примеров могут быть названы романы «Урок анатомии» Нины Сигал (Nina Segal; «The Anatomy Lesson», 2014), «Ее собственный свет» Керри Каллаган (Carrie Callaghan; «A Light of Her Own», 2018), «Утерянные дневники Франса Хальса» Майкла Кернана (Michael Kernan; «The Lost Diaries of Frans Hals», 1994), «Натюрморт» Доди Бишоп (Dodie Bishop; «Still Life», 2021) и многие другие. Голландский исследователь Марко де Ваард видит в этом «замечательную тенденцию в англоязычной популярной художественной литературе, которая получила распространение в конце 1990-х гг. благодаря романам Трейси Шевалье, Деборы Моггак, Сюзан Вриланд и других» [de Waard 2012, 18].

Трейси Шевалье (Tracy Chevalier, 1962) – английская писательница американского происхождения, часто обращающаяся к историческому жанру (романы «Дева в голубом» («The Virgin Blue», 1997), «Падшие ангелы» («Falling Angels», 2001)) и взаимодействию литературы с другими видами искусств («Дама и единорог» («The Lady and the Unicorn», 2003)). Мировую известность ей принес роман «Девушка с жемчужной сережкой» («Girl With a Pearl Earring», 1999), сюжет которого разворачивается в Делфте второй половины XVII в. Текст, написанный от лица молодой девушки Греты, повествует о нескольких годах ее службы в семье художника Яна Вермеера. Глазами служанки читатель видит не только бытовые реалии художника, но и наблюдает за его творческим процессом, принимая в нем непосредственное участие.

Дебора Моггак (Deborah Moggach, 1948) – английская писательница, автор 20 романов и ряда киносценариев. При внушительной библиографии Моггак в своих произведениях практически не обращается к историческому жанру. Местом действия ее романов часто становится не только Англия, но и более экзотические места: Индия, Китай, африканские страны, – однако проблемы, затрагиваемые писательницей, с одной стороны, вневременные и общечеловеческие, с другой стороны, часто привязаны к условиям современности: семейные отношения (с

учетом современных социальных норм), проблемы мультикультурализма, гендерный вопрос и т.д. «Тюльпанная лихорадка» («Tulip Fever», 1999) – первый ее исторический роман, действие которого разворачивается в Амстердаме периода 1636–1637 гг., когда город и всю страну охватила «тюльпаномания» – всплеск интереса к тюльпанам и беспрецедентной торговли их луковицами. Автор подчеркивает, что история в ее романе – скорее аллегорический фон, нежели попытка реалистичного воспроизведения эпохи, а сердцем романа является любовная история Софии Сандворт и молодого перспективного художника Яна ван Лоо.

Сьюзан Вриланд (Susan Joyce Vreeland, 1946–2017) – американская писательница, журналист и педагог. Творчество Вриланд по большей части основано на литературной интерпретации произведений искусства и биографий их создателей: роман «Клара и мистер Тиффани» («Clara and Mr. Tiffany», 2011) посвящен дизайнеру и мастеру витража Кларе Дрисколл, сборник «Исследования жизни» («Life Studies», 2005) – импрессионистам и постимпрессионистам, а книга «Страсти Артемизии» («The Passion of Artemisia», 2002) – итальянской художнице эпохи барокко Артемизии Джентилески. «Девушка в гиацинтово-синем» («Girl in Hyacinth Blue», 1999) – один из наиболее известных романов С. Вриланд об искусстве. Начинающийся с представления живописного полотна и вопроса о возможном авторстве, роман, выстроенный по принципу обратной композиции, рассказывает трехвековую историю картины, дошедшей до наших дней несмотря на ее анонимность, потерю документов, кражи, природные и социально-исторические катастрофы. Изначально появившиеся несколько отдельных рассказов были организованы писательницей в единый текст романа «о людях, которые пережили решающие моменты жизни в присутствии красивой картины» [Vreeland].

Все три романа не только апеллируют к живописным полотнам XVII в., но и погружают читателя в историю голландского «золотого века». Будучи опубликованы в один год, они не могли повлиять друг на друга, однако, одновременно оказавшись в культурном поле, как отмечает Диана Уоллес, «совпали с интересом к голландскому искусству XVII века и, вероятно, способствовали ему» [Wallace]. Названные книги Д. Моггак, С. Вриланд и Т. Шевалье в этом ряду стоят особняком, поскольку, во-первых, находятся у истоков данного тренда, что неоднократно отмечено зарубежной критикой; во-вторых, все названные тексты объединены не только общей темой, но и образом конкретного голландского художника XVII в. – Яна Вермеера.

Ян Вермеер (Johannes Vermeer van Delft, 1632–1675) – один из наиболее известных голландских старых мастеров, однако в его биографии множество незаполненных лакун. Творческое наследие Вермеера также вызывает немало дискуссий ввиду споров об авторстве некоторых отдельных полотен, подделок, многочисленных краж. Все это способствует повышенному интересу к образу художника, в результате чего он все чаще становится прототипом или героем современных романов. Как отмечают польские исследователи Ксения и Веслав Олькуш, «фигура художника порождена воображением писателя и в результате пребывает на грани между реальностью и вымыслом. Цель такого подхода к построению главного героя – оживить не только аутентичную фигуру, но и само искусство. Следовательно, искусство уже не является “дале-

ким”, “элитным” и запертым в музеях, а становится “настоящей жизнью”, творческим процессом, происходящим “здесь и сейчас” на глазах зрителя» [Olkusz K., Olkusz W., Rzyman 2011].

Именно такой подход прослеживается в романе «Девушка с жемчужной сережкой» Трейси Шевалье. С первой же главы в повествование вводится Йоханнес Вермеер и его жена Катарина, нанимающие молодую девушку Грету на работу в качестве служанки. Однако с точки зрения повествования они являются, в сущности, второстепенными персонажами. В качестве рассказчика писательница создает образ девушки, которая, поскольку повествование ведется от первого лица, становится для читателя глазами и ушами, «камерой-обскурой», позволяющей наблюдать за происходящим в доме художника.

Такое решение может быть обусловлено тремя факторами. Во-первых, создавая образ современницы Вермеера, автор получает возможность беллетризовать известные исторические факты и заполнить лакуны в биографии Вермеера, оставаясь в рамках исторического контекста. Во-вторых, создавая оригинального персонажа вместо повествования от лица художника или членов его семьи, автор более свободен в оценке описываемых событий, поскольку изначально предусматривает фактор свободы интерпретации героев. В-третьих, оригинальный персонаж, не имеющий литературного и исторического контекста, воспринимается читателем как более близкий, понятный, нежели оторванная от реципиента несколькими веками и определенной коннотацией историческая личность.

Вермеер в изображении Шевалье – признанный мастер, уже избранный главой гильдии святого Луки; гений, имеющий возможность рисовать то, что захочет, и так долго, как посчитает нужным. Все бытовые проблемы, связанные с финансовыми ограничениями и заботой о многочисленном семействе, лежат на плечах его жены Катарини, тещи Марии Тинс и двух служанок – сам художник не вмешивается в споры и занимается большим искусством, доводя свои полотна до идеала. В тексте это выражается не столько через образ самого Вермеера, сколько через отношение к нему других героев: жена не смеет переступить через порог студии без его разрешения («Принеси мне шкатулку, – тихо сказала она. В ее словах был металл, которого я раньше никогда не слышала: запрет входить в мастерскую был для нее невыносимо унизителен» [Шевалье 2021, 203]), а теща готова обманывать собственную дочь, лишь бы художник мог творить («Ты помогаешь ему писать быстрее, – тихо сказала она, – так что продолжай работать. Но ни слова моей дочери или Таннеке» [Шевалье 2021, 154]). Как отмечает Я.С. Линкова, «запрет входить в мастерскую является некоей символической чертой, разделяющей искусство и жизнь. Дом и семья олицетворяют реальность. Они “поставляют” художнику материал» [Линкова 2010, 186–187], в первую очередь, физического толка – предметы одежды, украшения, мотивы, – но сами не являются частью мира большого искусства: художник готов изображать чужих дочерей и жен, друзей, служанок, но только не собственную семью.

Тем очевидней выделяется на фоне семьи Грета, пользующаяся особыми привилегиями в доме и представляющая оригинальную интерпретацию образа художника. Во-первых, стоит отметить, что фамилия

Вермееров непосредственно употребляется в тексте лишь несколько раз: в начале романа, когда отец сообщает Грете, к кому на службу она поступает: «Это был художник – Вермеер. Йоханнес Вермер с женой. Ты будешь убирать его мастерскую» [Шевалье 2021, 14]; на рынке – месте городских сплетен, где уже обсуждается это событие, в беседах Греты с семьей и в финале романа, где сообщается о смерти художника. При этом в большинстве случаев «Вермееры» упоминаются во множественном числе как семья. Сам художник Йоханнес Вермеер обособленно назван лишь в двух эпизодах: при поступлении Греты к нему на службу и при известии о его смерти: « – Подумать только: умереть, оставив вдове одиннадцать детей и кучу долгов! Я дернулась и порезала ладонь. Но боли не почувствовала. – О ком вы говорите? – спросила я, и женщина ответила: – Умер художник Вермеер» [Шевалье 2021, 304]; причем в обоих случаях фамилию называют другие персонажи. На протяжении всего романа Грета не использует в отношении художника никаких наименований, ограничиваясь личными местоимениями (он, его, ему и т.д.) и словом «хозяин»: «Я стояла спиной к двери, но вдруг почувствовала, что хозяин появился в дверях. Я не знала, повернуться к нему лицом или ждать, пока он сам со мной не заговорит» [Шевалье 2021, 82]; «Я посмотрела на хозяина – на этот раз он смотрел на меня [Шевалье 2021, 248]. Таким образом даже на уровне лексики Шевалье подчеркивает доминирование художника над другими героями повествования, имеющими не только имена, но и гендерные, возрастные, социальные характеристики: сестра Агнесса и брат Франц, служанка Таннеке, теща хозяина Мария Тинс и его жена Катарина, мясники Питер и Питер-младший. Образ получается мифологизированным, что, в сущности, совпадает с читательским восприятием голландского художника, однако позволяет посредством рассказа служанки «приблизиться» к гению и наблюдать за ним.

Во-вторых, Грета, поступившая на работу по необходимости и требованию родителей, не отдает предпочтения никому из представителей семейства за исключением художника, что выражается не только через лексику, но и через поступки и отношение к служебным обязанностям: «Я находила избавление от всех них, когда убиралась в мастерской» [Шевалье 2021, 77]. Доступ на территорию художника девушка воспринимает как пропуск в мир искусства, который недоступен простым людям. Даже тяжелую работу по подготовке пигментов в ночное время она воспринимает как подарок, возвышающий ее если не до уровня художника, то хотя бы до подмастерья, то есть на ступень выше обывателя. Символично, что это возвышение происходит и буквально: служанку переселяют из подвала на чердак. Даже просьбу о физическом участии – стать моделью для картины и проколоть ухо – не входящую в ее обязанности, девушка воспринимает как привилегию и долг, поскольку просит ее об этом лично художник. Такое беспрекословное подчинение иллюстрирует тезис о том, что власть искусства над человеком безгранична.

Однако роман не ограничивается простым восхищением художественным мастерством Вермеера: Шевалье снижает пафос, показывая процесс работы над некоторыми полотнами, в частности «Женщина с жемчужным ожерельем» (1663–1665), «Концерт» (1663–1666), «Дама, пишущая письмо» (1665) и «Девушка с жемчужной сережкой» (1665).

Писательница, заметив сходство некоторых картин, в частности использования Вермеером схожих интерьеров, желтой накидки, жемчужного ожерелья и серег, создает цельную историю не только картин, но и вещей. Снижение пафоса происходит не только за счет детализации объектов, изображенных на холсте, и деромантизации процесса создания картины для читателя, привыкшего воспринимать полотно как цельный арт-объект, но и за счет участия в процессе помимо художника других лиц и предметов, например, служанки, поправившей складки ткани для большей гармонии, или камеры-обскуры, используемой художником для анализа художественного пространства. Кроме того, в тексте описываются и мотивы создания некоторых полотен: на одной из картин художник изображает дочь булочника, чтобы расплатиться за долги; картины «Женщина с жемчужным ожерельем» и «Дама, пишущая письмо» изображают некрасивую жену патрона Вермеера Ван Рейвена, который помимо «семейных портретов» заказал художнику также картину «Бокал вина» (1660), на которой изображен сам вместе с совращенной позднее служанкой, и «Девушку с жемчужной сережкой».

Таким образом, в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» Вермеер изображается как большой художник, балансирующий между миром искусства и бытовой реальностью: признанный мастер живописи вынужден время от времени подчиняться бытовым реалиям и писать картины на заказ из корыстных целей, что, однако, не всегда происходит по его инициативе. Появляясь в повествовании реже других героев, он производит впечатление недостижимого мастера, стоящего по причине одаренности выше простого человека, однако Трейси Шевалье деромантизирует процесс создания картин, тем самым снижая пафос восприятия художника. Фигура Яна Вермеера деромантизируется в глазах читателя, который наблюдает не только за творческим процессом, но и за бытовой жизнью мастера. Таким образом, Шевалье создает вариацию романа о художнике, вписывая свой роман в обширную литературную традицию.

По мнению Сьюзан Вриланд, «художественная литература начинается там, где заканчивается история» [Rowlands 2002]. В романе «Девушка в гиацинтово-синем» Вермеер также является одним из действующих лиц, однако основное повествование сосредоточено вокруг картины, автором которой мог быть делфтский художник. В отличие от Трейси Шевалье Вриланд не обращается к реально существующей картине Вермеера, а придумывает собственную, вдохновляясь всем художественным наследием мастера: «Вермеер написал всего тридцать пять или тридцать шесть полотен. Могло быть еще одно, – рассуждала я, – пережившее разрушительное воздействие времени. Я создала в уме еще одну картину, включив в нее элементы, которые он часто использовал, и добавила объекты своего собственного воображения: стакан молока, оставленный большим ребенком, корзину для шитья, новые черные туфли молодой девушки» [Vreeland].

Сюжет книги, состоящей из 8 глав, которые ранее были отдельными рассказами, строится вокруг этой вымышленной картины, сменившей за пять столетий множество владельцев. Искусствовед Х.П. Чапман в связи с этим определяет роман как «провенанс фикшн» [Chapman 2009], поскольку история владения картиной рассказывается в обратном хро-

нологическом порядке, и до последних глав остается загадкой, принадлежит ли авторство картины Йоханнесу Вермееру.

Непосредственно Вермеер появляется в тексте романа лишь в последних двух главах, причем в седьмой главе «Портрет» фокус внимания направлен на самого художника, а в последней главе «Взгляд Магдалены» – на его дочь. Вопреки ожиданию, художник представлен в романе не как загадочный представитель высокого мира искусства, а как обычный человек, ремесленник и муж, чьей обязанностью является не столько создание шедевров, сколько необходимость содержать семью: «На краски всегда находились деньги – только что было отвечать аптекарю, когда он требовал вернуть долг за лекарства для младшего братика?» [Вриланд 2006, 238]. Сам художник задумывает даже о смене профессии, чтобы выплатить долги и обеспечить семью всем необходимым: «Все, решено, сегодня же он скажет ей, что найдет другую работу. ... Да, завтра же он начнет. Всего на пару лет, может, меньше, если дела пойдут хорошо» [Вриланд 2006, 222–223]. Если Трейси Шевалье изображает его тещу Марию Тинс как заступницу, оберегающую покой художника, который должен творить, то у Вриланд она более прагматична и сурова по отношению к Вермееру: «Мария Тинс считала Яна недостойным. Но сейчас он отважно смотрел ей в лицо. Даже дома тяжелые рубиновые серьги оттягивали ей уши.

– Меня наконец-то признали в Делфте, – сказал он.

– Кто? Один пекарь? Один пивовар? Что, кто-то дает заказы? <...>

– Меня избрали старостой гильдии святого Луки, – сказал он. – Слышала, слышала. Мои поздравления. За это хоть что-нибудь платят?» [Вриланд 2006, 219–220].

Вриланд, как и Трейси Шевалье, деромантизирует фигуру Вермеера, однако на творческий процесс эта деромантизация не распространяется: талант художника и сам акт творения, описанный Вриланд, вызывает восхищение со стороны его семьи, друзей, покупателей. В отличие от Вермеера Шевалье, Вермеер Вриланд долго настраивается на работу, ищет подходящие сюжеты и идеальную красоту («Человеку отведено жизни лишь на несколько картин, – сказал Ян. – Нужно правильно выбирать» [Вриланд 2006, 211]), но вдохновение посещает его внезапно, как озарение, не осязаемое другими людьми. По Вриланд, творить художника заставляют не бытовые и финансовые трудности, а творческие порывы, вызванные внезапными эстетическими открытиями: «Небесная голубизна ее глаз – как же он прежде этого не замечал? Простое лицо, а на нем нетерпение, которое она старательно сдерживала. ... Передать это лицо – честно, без гордости, перешагнув через знакомые приемы, – в этом и была задача, в этом он видел свой долг» [Вриланд 2006, 230].

Таким образом, Вриланд не идет по пути однозначной деромантизации героя, а представляет фигуру Вермеера как многогранную: как человека, семьянина, большого художника. Раскрывая бытовые сложности его жизни, автор снижает пафос восприятия Вермеера, делает его более близким читателю, при этом Вриланд сохраняет уважение к таланту художника, остающегося недостижимым для простых людей, в отличие от его картин, увидеть которые и владеть которыми может любой человек. Как считает Х.П. Чапман, романы «Девушка с жемчужной сережкой» и «Девушка в гиацинтово-синем» «в разной степени отделяют художника

от картины, однако каждый из них касается страсти к искусству и настаивает на жизненно важном влиянии искусства на человека» [Charman 2009].

Дебора Моггак в отличие от коллег по перу в романе «Тюльпанная лихорадка» практически не упоминает Вермеера: прямо его имя указывается лишь в одном из трех предваряющих весь роман эпиграфов, где приводится цитата из письма художника. Далее имя делфтского художника не называется, однако образы его произведений пронизывают текст романа.

Сама Моггак не скрывает любви к Вермееру и того, что именно его полотна стали для нее источником вдохновения. Рассказывая об истории создания романа, она пишет: «В 1998 году меня попросили выступить с докладом об экранизации книг... Когда меня спросили, какой фильм я бы действительно хотела снять, я без колебаний ответила: “Я бы погрузилась в живопись Вермеера”. Так родилась идея» [TULIP FEVER by Deborah Moggach].

Моггак выстраивает образ живописца, окружая его известными именами реальных голландских и фламандских художников XVI в.: Рембрандта ван Рейна (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–1669), Питера Рубенса (Pieter Paul Rubens, 1577–1640), Томаса де Кейзера (Thomas de Keyser, 1597–1667), Питера Класа (Pieter Claesz, ок. 1597–1661) и др., представляя ван Лоо как еще не известного, но талантливого художника. Автор последовательно формирует в читателе ощущение реального существования вымышленного художника, вплетенного в культурно-исторический контекст эпохи, однако при детальном изучении становится очевидно, что созданный образ – собирательный, апеллирующий к разным представителям нидерландского искусства XVII в.

Первый в этом ряду – художник Якоб ван Лоо (Jacob van Loo, 1614–1670), живший и работавший в Амстердаме с 1642 по 1660 гг. При очевидной схожести имен данный художник не может быть назван прямым и единственным прототипом образа живописца в романе «Тюльпанная лихорадка». Во-первых, имя его намеренно искажено: в романном Jan van Loos в отличие от реального Jacob van Loo отличается не только часть фамилии, но и созвучное имя: полная версия голландского Jan – Johannes. Во-вторых, годы жизни реального ван Лоо в Амстердаме не соответствуют романному времени – 1636–1637 гг., что может быть отнесено к намеренному авторскому искажению в соответствии с художественным замыслом, однако, в-третьих, не совпадают и годы жизни самого художника: реальный ван Лоо прожил с 1614 по 1670 г, в то время как романский – с 1600 («Ему тридцать шесть лет, он ровесник века» [Моггак 2017, 10]) по 1662 («Из истории мы знаем, что он дождал до шестидесяти двух лет, захватив лучшие годы голландского “золотого века”, и его самые крупные работы – еще впереди» [Моггак 2017, 218]).

Вторым в ряду вероятных прототипов образа художника является Рембрандт. Несмотря на его параллельное упоминание в тексте романа, названия полотен, приписываемых кисти вымышленного ван Лоо, дублируют творческое наследие Рембрандта: «Похищение Европы» (1632), «Воскрешение Лазаря» (1630–1632), «Жертвоприношение Исаака» (1635), «Молодая женщина в кровати» (1645) и др.

Третьим, но, в сущности, главным прототипом образа художника в романе «Тюльпанная лихорадка» является Ян Вермеер. Как и реальный

ван Лоо, Вермеер с исторической точки зрения не соотносится с хронотопом романа: художник жил в 1632–1675 гг., к тому же в Делфте, а не в Амстердаме. Однако в данном случае важным представляется не столько биографическая основа, сколько художественная. Исследователь М. Кучарский подчеркивает, что «сведения о жизни Йоханеса Вермеера очень скудны, поэтому с точки зрения библиографических подробностей фигура главного героя в книге не могла быть смоделирована по образцу великого голландского художника XVII в. Тем не менее, Моггак делает некоторые намеки, которые могут означать, что Вермеер мог быть прототипом вымышленного художника из “Тюльпанной лихорадки”» [Kucharski 2015, 143].

Несмотря на разнообразие названий художественных артефактов и обилие экфрасиса, наиболее часто в тексте упоминается картина «Любовное письмо», являющаяся фактически эстетическим центром романа. Образ женщины с письмом – повторяющийся в творчестве Вермеера: он встречается в картинах «Девушка, читающая письмо у открытого окна» (1657), «Женщина, читающая письмо» (1663–1664), «Дама, пишущая письмо» (ок. 1665), «Хозяйка и служанка» (1666–1667), «Дама, пишущая письмо, со своей служанкой» (1670–1671) и в картине «Любовное письмо» (1669–1670), одноименной с названным в романе полотном. Один из эпизодов романа отчасти описывает вермееровский шедевр: «Служанка передавала письмо хозяйке... Мгновения, застывшие во времени, словно в густом желе. Люди еще не одно столетие будут разглядывать эти полотна и гадать, что произойдет дальше. Например, что прочитает в письме эта женщина, стоящая у окна с залитым солнцем лицом? Может, она влюблена? Отбросит ли она письмо или, наоборот, выполнит содержащиеся в нем указания?» [Моггак 2017, 29].

Стоит отметить, что, взяв в качестве отправной точки одну картину Вермеера, в словесном описании Моггак плавно переходит к другой, проводя логическую, но отнюдь не хронологическую линию в творчестве художника, а главе 12, практически полностью представляющей собой экфрасис, автор дает подзаголовок «Письмо»: «София стояла у окна и читала письмо. Солнечные зайчики играли на ее лице. Волосы были собраны со лба и откинута назад. В мочках ушей висели маленькие жемчужины: они отражали свет и поблескивали под тяжелой прической. На Софии был черный корсаж, расшитый бархатом и серебром. Фиолетовое платье из шелка сияло в лучах солнца. На деревянной рейке за ее спиной висел широкий гобелен. В полумраке на стене угадывались смутные очертания картин. Кровать закрывал бархатный зеленый балдахин, немного сдвинутый в сторону и открывавший краешек роскошного покрывала. Всю комнату наполнял спокойный золотистый свет. Она стояла неподвижно. Одинокая фигура, застывшая между прошлым и будущим. Краски, которые только предстоит смешать; замысел, еще не воплощенный в жизнь» [Моггак 2017, 47]. В приведенном отрывке обозначается еще не начатая, но замышляемая романном художником картина, но при этом угадывается вермееровская «Девушка, читающая письмо у открытого окна». Несмотря на отдельные детальные неточности, как-то: цвет платья или серьги, фактически не видимые за прической, – очевидно точное описание света и пространства картины. Особо стоит отметить фразу «В полумраке на стене угадывались смутные

очертания картин» («Paintings can be glimpsed in the shadows»). Хотя о наличии на стене за спиной девушки картины стало известно еще в 1979 году, до написания романа, широкая публика увидела изображение Купидона на полотне Вермеера только после реставрации в 2021 г. Для искусствоведов данное открытие лишь подтвердило трактовку картины Вермеера в эротическом ключе: письмо, изучаемое девушкой, однозначно, любовного содержания [Weber 1998, 299]. В итоге выстраивается внутренняя символическая цепочка: романский художник, влюбленный в замужнюю женщину, пишет ее, читающую любовное письмо, стоящую возле изображения Купидона, покровителя влюбленных, скрытого под слоем краски. Такая же судьба постигнет и романную картину: после завершения она окажется спрятанной на чердаке от посторонних глаз и будет, вероятно, найдена много позже в подтверждение запретной любовной связи героев. Не случайно глава 12 предваряется эпитафией, источником которого стал Псалом 127, оканчивающийся в выбранном автором отрывке словами «так благословится человек, боящийся Господа» [Моггак 2017, 47]: он аллегорически предопределяет будущее развитие сюжета, а также указывает на предмет (письмо), который станет в будущем первопричиной «изгнания из рая». В то же время на картине Вермеера «Девушка, читающая письмо у открытого окна» на первом плане расположено блюдо с фруктами, среди которых различаются яблоки, а само блюдо наклонено, находится в неустойчивом состоянии, вероятно, символизируя соответствующее душевное состояние героини.

Зарубежные исследователи также склонны видеть Вермеера одним из прототипов романного художника: Л. Флетчер полагает, что «художник «Тюльпанной лихорадки» Ян ван Лоо представляет собой собирательную фигуру, объединяющую Вермеера, Николаеса Маеса и Питера де Хоха» [Fletcher], а М. Кучарский подчеркивает, что «даже беглый анализ тем показывает, что одни и те же заголовки могут быть связаны с творчеством Рембрандта, Рейсдала и Вермеера» [Kucharski 2015, 142]. Исходя из этого, можно сделать вывод, что, не называя прямо имя Вермеера, Д. Моггак, в сущности, пишет роман о его картине, при этом не ограничиваясь экфрасисом, а создавая целый сюжет, расширяющий рамки восприятия мирового шедевра.

Таким образом, все три писательницы в качестве героя или прототипа для своих романов выбирают фигуру Яна Вермеера, однако используют и интерпретируют его по-разному. Трейси Шевалье отдает должное всему творчеству художника, описывая множество его картин, созданных в тяжелых бытовых условиях, но тем более заслуживающих восхищения, равно как и их автор. При этом Шевалье идет по пути деромантизации героя, приближая его к современному читателю и реципиенту его картин. Сьюзан Вриланд, вводя образ художника лишь в двух последних главах романа, деромантизирует Вермеера-человека, вынужденного выбирать между решением бытовых проблем и творчеством, но романтизирует Вермеера-художника, способного видеть прекрасное в обыденном и создавать великие произведения искусства, пережившие его самого, дожившие до наших дней и повлиявшие на судьбы обычных людей. Дебора Моггак, скрывая реального художника за созданным ею персонажем, сосредото-

точивается непосредственно на творческом процессе, мотивах создания картин, их сюжете и образности, интерпретации. Стоит еще раз отметить, что с учетом практически одновременной публикации текстов говорить о взаимовлиянии не приходится, однако во всех трех романах наблюдается деромантизация и мифологизация художника: несмотря на попытку «оживить» живописца, окружить его семьей и друзьями, описать его быт, представить исторический, социальный и культурный контекст, он остается обособленным, противопоставленным обывателям, и даже будучи формально второстепенным персонажем, фактически является центром произведения. Зачастую авторы отказываются от исторической достоверности, или, по замечанию Л. Флетчер, признают недостаточное владение историческими фактами, но, вдохновляясь полотнами, писатели создают собственный миф о художнике, что свидетельствует о переходе от классического исторического романа к историографической метапрозе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вриланд С. Девушка в нежно-голубом. М.: АСТ, 2006. 251 с.
2. Линкова Я.С. Женщина и ее роль в искусстве в романах Т. Шевалье: «Девушка с жемчужной сережкой» и «Дама с единорогом» // Гендерная проблематика в современной литературе. М.: ИНИОН РАН, 2010. С. 184–197.
3. Моггак Д. Тюльпанная лихорадка. М.: АСТ, 2017. 224 с.
4. Храпова В.А., Карандашов И.В. Региональный текст в современной социокультурной динамике // Logos et Praxis. 2018. № 4. С. 125–131.
5. Шевалье Т. Девушка с жемчужной сережкой. СПб: Азбука-Аттикус, 2021. 320 с.
6. Chapman H. P. Art Fiction // Art History. 2009. No 32(4). P. 785–805.
7. de Waard M. Imagining Global Amsterdam: History, Culture, and Geography in a World City. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 316 p.
8. Fletcher L. His Paintings don't Tell Stories...: Historical Romance and Vermeer // Working Papers on the Web. URL: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/Fletcher.htm> (дата обращения: 12.12.2023).
9. Kucharski M. Intertextual and Intermedial Relationships: Deborah Moggach, Zbigniew Herbert and Dutch Painting of the Seventeenth Century // Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis. 2015. No 10(2). P. 131–151.
10. Olkusz K., Olkusz W., Rzyman A. Painters and Their Works – As Featured in Popular Literature // International Journal of Arts and Sciences. 2011. No 4(1). P. 114–123.
11. Rowlands P. Susan Vreeland: Completing the Picture with Art // Publisher's Weekly. 2002. No 249(2). URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/print/20020114/23325-completing-the-picture-with-art.html> (дата обращения: 05.02.2024).
12. TULIP FEVER by Deborah Moggach // Moggach. URL: <https://www.deborahmoggach.com/titles/deborah-moggach/tulip-fever/9780099288855/> (дата обращения: 03.12.2023).
13. Vreeland S. Retrospection: A Narrative Autobiography. URL: <https://www.svreeland.com/bio.html> (дата обращения: 14.01.2024).
14. Wallace D. Why Tulips? A Case-Study in Historicising the Historical Novel // Working Papers on the Web. URL: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/Wallace.htm> (дата обращения: 17.12.2023).
15. Weber G. J.M. Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach // Studies in the History of Art. 1998. Vol. 55. P. 294–307.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chapman H.P. Art Fiction. *Art History*, 2009, no. 32(4), pp. 785–805. (In English).
2. Khrapova V.A., Karandashov I.V. Regional'nyy tekst v sovremennoy sotsio-kul'turnoy dinamike [Regional Text in Modern Sociocultural Dynamics]. *Logos et Praxis*, 2018, no. 4, pp. 125–131. (In Russian).
3. Kucharski M. Intertextual and Intermedial Relationships: Deborah Moggach, Zbigniew Herbert and Dutch Painting of the Seventeenth Century. *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 2015, no. 10(2), pp. 131–151. (In English).
4. Olkusz K., Olkusz W., Rzyman A. Painters and Their Works – As Featured in Popular Literature. *International Journal of Arts and Sciences*, 2011, no. 4(1), pp. 114–123. (In English).
5. Weber G. J.M. Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach. *Studies in the History of Art*, 1998, vol. 55, pp. 294–307. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Linkova Ya.S. Zhenshchina i eye rol' v iskusstve v romanakh T. Chevalier: «Devushka s zhemchuzhnoy serezhkoy» i «Dama s edinorogom» [Woman and Her Role in Art in the Novels by T. Chevalier: “Girl with a Pearl Earring” and “Lady with a Unicorn”]. *Gendernaya problematika v sovremennoy literature* [Gender Issues in Modern Literature]. Moscow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the RAS Publ., 2010, pp. 184–197. (In Russian).

(Monographs)

7. de Waard M. *Imagining Global Amsterdam: History, Culture, and Geography in a World City*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012. 316 p. (In English).

(Electronic Resources)

8. Fletcher L. His Paintings don't Tell Stories...: Historical Romance and Vermeer. *Working Papers on the Web*. Available at: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/Fletcher.htm> (accessed 12.12.2023). (In English).
9. Rowlands P. Susan Vreeland: Completing the Picture with Art. *Publisher's Weekly*. 2002. No. 249 (2). Available at: <https://www.publishersweekly.com/pw/print/20020114/23325-completing-the-picture-with-art.html> (accessed 05.02.2024). (In English).
10. TULIP FEVER by Deborah Moggach. Moggach. Available at: <https://www.deborahmoggach.com/titles/deborah-moggach/tulip-fever/9780099288855/> (accessed 03.12.2023). (In English).
11. Vreeland S. Retrospection: A Narrative Autobiography. Available at: <https://www.svreeland.com/bio.html> (accessed 14.01.2024). (In English).
12. Wallace D. Why Tulips? A Case-Study in Historicising the Historical Novel. *Working Papers on the Web*. Available at: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/Wallace.htm> (accessed 17.12.2023). (In English).

Шиганкова Анна Дмитриевна,

Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры всемирной литературы.

Научные интересы: зарубежная литература, современная англий-
ская литература, интермедийность.

E-mail: shigankova.anna@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0009-1692-667X

Anna D. Shigankova,

Moscow Pedagogical State University.

Postgraduate student at the Department of World Literature.

Research interests: foreign literature, modern English literature, inter-
mediality.

E-mail: shigankova.anna@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0009-1692-667X

Бо ЧЭНЬ (Москва), О.Е. Дятлова (Новосибирск)

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКОЙ ДРАМЫ ВАН ШИФУ В СОВЕТСКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ¹

Аннотация

Авторы представляют древнюю китайскую пьесу «Записки западного флигеля» (“Xi xiang ji”), ее русскую адаптацию «Пролитая чаша» (“Kong bei ji”) А.П. Глобы и интерпретацию «Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну» Л.Н. Меньшикова. Авторы анализируют русскую адаптацию пьесы «Записки западного флигеля» методом реконструктивной и анахроничной интерпретации на основе теории современной литературной герменевтики Э.Д. Хирша. Авторы пришли к выводу, что интерпретация пьесы «Записки западного флигеля» Л.Н. Меньшикова является реконструктивной. Русская интерпретация Л.Н. Меньшикова в основном следует оригиналу, кроме немногих поверхностных отличий, проистекающих из различий культурных и лингвистических. Пьеса «Пролитая чаша» является анахроничной интерпретацией. Несмотря на то что при постановке русской пьесы «Пролитая чаша» имитировался старый китайский стиль (декорации, одежда, музыка), этически, композиционно и в отношении системы персонажей содержание пьесы соответствует социальному заказу, довлеющему над советским переводчиком в 50-х годах прошлого века. Этот перевод является кросс-культурной, кросс-временной адаптацией. Авторы описывают уровни восприятия «Записок западного флигеля» Ван Шифу и «Пролитой чаши». Авторы анализируют метод А.П. Глобы в аспекте трансформации значения пьесы. В выводах авторы рассмотрели политическую причину создания спектакля «Пролитая чаша» в начале 1950-х гг. и возможные причины издания перевода и адаптации в 1960 г. После прошедшего в 1957 г. в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в СССР появилось много людей, искренне интересующихся культурой народов зарубежья.

Ключевые слова

«Записки западного флигеля»; «Пролитая чаша»; А.П. Глоба; «Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну»; Л.Н. Меньшиков; уров-

¹Статья написана под руководством Елены Наумовны Пенской, при поддержке соавтора Ольги Дятловой, бюджетного обучения в ВШЭ и CSC Китая.

ни восприятия; метод реконструктивной и анахроничной интерпретаций; теория современной литературной герменевтики; Э.Д. Хирш.

Bo CHEN (Moscow), O.E. Dyatlova (Novosibirsk)

INTERPRETATIVE PROBLEMS OF WANG SHIFU'S CHINESE DRAMA IN SOVIET TRANSLATIVE AND THEATRICAL PRACTICE¹

Abstract

The authors present the ancient Chinese play “The Romance of the West Chamber” (“Xi xiang ji”), its Russian adaptation – “The Spilled Cup” (“Kong bei ji”) by A.P. Globa and Russian interpretation – “The West Chamber, where Cui Ying-ying was waiting for the moon” by L.N. Menshikov. The authors analyze the Russian adaptation of the play “The Romance of the West Chamber” by the method of reconstructive and anachronistic interpretation based on the theory of modern literary hermeneutics of E.D. Hirsch. The authors came to the conclusion that the interpretation of the play “The Romance of the West Chamber” by L.N. Menshikov is a reconstructive interpretation. Russian interpretation by L.N. Menshikov mostly follows the original, except for a few superficial differences stemming from cultural and linguistic differences. The play “The Spilled Cup” is an anachronistic interpretation. Despite the fact that the Russian play “The Spilled Cup” imitated the old Chinese style (scenery, clothes, music) ethically, in composition, and in character system the content of the play corresponds to the social order that prevailed among the Soviet translators in the 50s of the last century. This translation is a modern cross-cultural, cross-temporal adaptation. The authors describe the levels of perception of Wang Shifu’s “The Romance of the West Chamber” and “The Spilled Cup”. The authors analyze A.P. Globa’s method of changing the meaning of the play. In conclusion, the authors analyzed the political reason for the creation of the play “The Spilled Cup” in the early 1950s and possible reason for publishing both the translation and adaptation in 1960. After the VI World Festival of Youth and Students in Moscow in 1957, many well-educated Russians in the USSR got sincerely interested in abroad culture.

Key words

“The Romance of the West Chamber”; “The Spilled Cup”; A.P. Globa; “The West Chamber, where Cui Ying-ying was waiting for the moon”; L.N. Menshikov; levels of perception; method of reconstructive and anachronistic interpretation; theory of modern literary hermeneutics; E.D. Hirsch.

Введение

Прежде всего, поясним несколько терминов, которые будут использоваться в данной статье.

Не касаясь проблематики художественного перевода, автор считает необходимым разграничить два подхода к переводимому тексту и подчеркнуть их функциональные отличия. Из соображений краткости изложения и целесообразности автор в этой статье будет использовать термины в следующих значениях:

¹The article was written under the guidance of Elena Naumovna Penskaya, with the support of co-author Olga Dyatlova, budget study in the HSE and the support of CSC of China.

Интерпретация: 1) перевод, полученный в результате субъективно-го восприятия переводчиком, изучения художественных, исторических и культурных особенностей оригинального текста и бережной трансформации его для лучшего понимания читателем, современным переводчику, притом в эстетически и этически привлекательной для них обеих форме; 2) процесс такой трансформации текста оригинала.

Перевод: текст, максимально точно передающий оригинальный смысл источника, не искаженный ради эстетических, этических или каких-либо иных целей.

Адаптация: 1) текст, написанный по мотивам оригинала с изменениями в объеме, структуре, эстетических, этических, политических и других мотивах, стиле, или даже в значениях и так далее; 2) процесс такой трансформации текста оригинала.

Пьеса «Записки западного флигеля» была написана драматургом Ван Шифу, жившим во времена династии Юань (1271–1368). Полное название ее – «Записки Цуй Ин-ин в ожидании луны в западном флигеле» (“cui ying ying dai yue xi xiang ji”) [Li Yongming 2023, 88–90].

«Записки западного флигеля» рассказывают о том, как с помощью служанки Хун-нян студент Чжан Гун и дочь бывшего министра Цуй Ин-ин преодолели препятствия на пути любви, о социальных условиях феодального общества, мешавших им пожениться. В пьесе изображены стремление молодых людей к торжеству чистой любви и конфликт между собственными желаниями и требованиями близких. Обличительный пафос, направленный на несправедливость феодального общества и косность ритуала, которым проникнута пьеса, в свое время был прогрессивным явлением. «Записки западного флигеля» проповедовали идею о заключении брака по взаимной любви, воспевали отказ влюбленных от оков учения о ритуале [Zhang Linlin 2023, 101–104].

18 января 1952 г. в театре Сатиры в Москве поставили пьесу «Пролитая чаша», являющуюся адаптацией «Записок западного флигеля» [Московский театр Сатиры 1974]. «Пролитая чаша» написана драматургом Андреем Павловичем Глобой по мотивам музыкальной драмы Ван Шифу [Глоба 1960, 313–384].

В 1960 г. было предпринято издание другого произведения на основе «Западного флигеля, где Цуй Ин-ин ожидала луну» – пьесы «Записки западного флигеля», переведенной советским и российским востоковедом Львом Николаевичем Меньшиковым [Ван Шифу 1960].

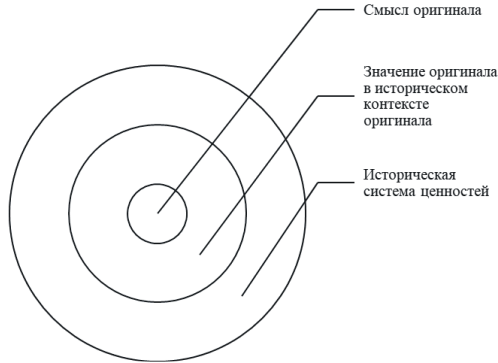
Далее автор рассматривает процесс интерпретации при переводе литературного произведения (в частности, переводы А.П. Глобы и Л.Н. Меньшикова) на основе теории современной литературной герменевтики профессора Э.Д. Хирша – одного из крупнейших представителей этого научного направления [Цурганова 1994, 1095–1099].

Интерпретации должны соотноситься с авторским замыслом в процессе реконструкции текста. Э.Д. Хирш утверждает, что цель интерпретации всегда является этическим выбором интерпретатора, определяется его системой ценностей [Цурганова 1994, 1095–1099]. Ценности и цели исходят из этического убеждения [Hirsch 1976, 74–92].

Выбор реконструктивной интерпретации (максимально приближенной к значениям источника, в дескриптивном измерении) или анахроничной (соотносящейся с миром, современным интерпретатору и чи-

тателю, в нормативном измерении) является этическим выбором, а не метафизической необходимостью [Hirsch 1976, 74–92].

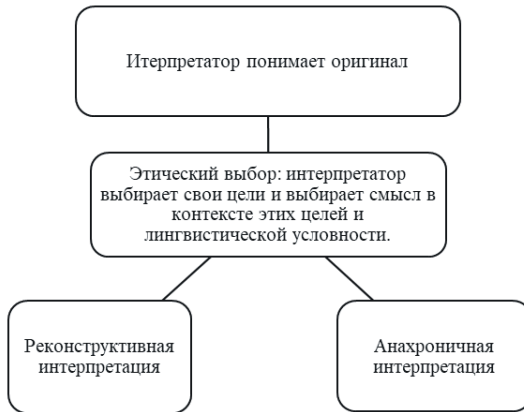
Следующая *схема 1* является иллюстрацией, созданной автором для графического представления уровней восприятия произведения согласно герменевтической теории Э.Д. Хирша:



Опираясь на высказанные Э.Д. Хиршем положения, можно представить процесс интерпретации текста состоящим из следующих этапов:

- 1) понимание смысла оригинала (в том числе, намерения, замысла автора) и значение оригинала в историческом контексте оригинала;
- 2) понимание исторической системы ценностей;
- 3) этический выбор интерпретатора, выбор собственной цели (целей) и выбор смысла в контексте этой цели и лингвистической условности;
- 4) выбор между реконструктивной интерпретацией или анахроничной интерпретацией, являющийся этическим выбором.

Схематически процесс интерпретации на основе герменевтической теории Э.Д. Хирша можно представить так (*схема 2*):



Интерпретация пьесы «Записки западного флигеля» является реконструктивной интерпретацией. Русская интерпретация Л.Н. Меньшикова в основном следует оригиналу, кроме немногих поверхностных отличий, проистекающих из различий культурных и лингвистических. Например:

1. Восхищаясь видом на город Пуцзинь, Чжан Гун упоминает, что у Желтой реки девять двойных изгибов. Река Хуанхэ (Желтая река) протекает по девяти провинциям со сложным рельефом, поэтому в китайском языке есть устойчивое словосочетание: у Хуанхэ (реки Хуан) девять двойных изгибов. В соответствующем месте А.П. Глоба написал: «У ворот города Пуцзю, вдали желтая лента Хуанхэ», используя распространенное в русском языке сравнение реки с лентой.

2. Первый раз Чжан видит Ин-ин, когда Ин-ин и Хун-нян прогуливались по залу Будды. В китайском буддизме есть традиционное представление о предопределении, о том, что встреча двух людей является кармическим следствием их взаимодействий в прошлых жизнях. В источнике первая встреча описывается как предопределенная долгом любви, как следствие романтических отношений между Чжан Гуном и Ин-ин 500 лет назад. В переводе Л.Н. Меньшикова мы читаем: «Раз приходящая в 5 поколений, дева с прекрасным лицом». В пьесе «Пролившая чаша» А.П. Глоба использовал яркий, более приемлемый для современников и соотечественников переводчика мотив сна о возлюбленной: «Сто тысяч лет, как приснился мне этот сон, и нет мне покоя».

3. В оригинале есть фраза «здесь чертог Тушиты, а вовсе не небо, отдаленное от ненависти». Небо Тушита в буддизме является жизнерадостной и беззаботной обителью. В то время как «небо, отдаленное от ненависти» (или «тридцать третье небо»), в китайской культуре ассоциируется с ситуацией, когда влюбленные долго не могут встретиться. В переводе Л.Н. Меньшикова «небо Тушита» обобщенно названо «чертогом бессмертных», а «небо, отдаленное от ненависти», – это «небо, ушедшее от зла». Ненависть часто является следствием зла.

4. В оригинале «дух Чжан Гуна летает в небе», а в переводе Л.Н. Меньшикова «душа отлетела и где-то парит от него вдалеке». В китайском языке есть слова, соответствующие русским «душа» и «дух». В китайском языке о полете чаще говорят «дух летает» или «дух улетает». Для подобной ситуации в русском языке нет разницы между духом и душой. Для полета годятся оба. Но слова «душа» и «дух» в китайском языке используют несколько иначе. В китайском языке «душа» часто является синонимом слова «сердце». Например, русскому выражению «падать духом» в китайском языке соответствует «унылое сердце», то есть именно душа. По-китайски не говорят «унылый дух».

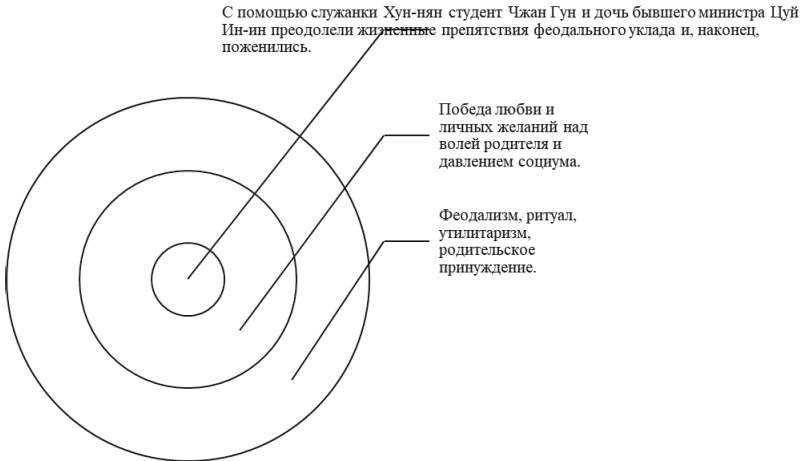
5. В оригинале присутствует китайский фразеологизм «душа мечется, как обезьяна, мысль скачет, как лошадь» (“xín yuán yí mǎ”). В переводе Л.Н. Меньшикова читаем: «Терзаться под гнетом сомнений». Гнет в русском языке – это тяжелый груз, камень. Оба выражения описывают состояние беспокоейства. Китайский фразеологизм описывает состояние ума и души Чжан Гуна: его мысль и чувства не могут сфокусироваться на чем-то одном, их сложно контролировать. Близким по значению является русское выражение «душа не на месте». Разница между приведенными выражениями информативная (либо об уме, либо о душе),

стилистическая и образная. Просторечному «душа не на месте» переводчик предпочел высокий стиль «гнет сомнений», а яркая, опирающаяся на удвоенный зрительный образ метафора «душа мечется, как обезьяна, мысль скачет, как лошадь» и в том и другом случае не передается полностью [Wang Shifu 1295–1307].

Пьеса «Записки западного флигеля» является традиционной китайской пьесой Куньцюя. Пьеса «Пролитая чаша» является анахроничной интерпретацией. Несмотря на то что при постановке русской пьесы «Пролитая чаша» имитировали старый китайский стиль (декорацию, одежду, музыку) этически, композиционно, и в отношении системы персонажей, содержание пьесы соответствует социальному заказу, довлеющему над советским переводчиком в 50-х годах прошлого века. Этот перевод является современной кросс-культурной, кросс-временной адаптацией.

Пьеса «Записки западного флигеля» написана на литературном, исполненном лиризма языке. В спектакле же «Пролитая чаша» не только сюжеты адаптированы, языковые характеристики персонажей стали более контрастными, более живыми: приближенными к разговорной речи или наполненными поэтическим лиризмом. Например, Чжан Гун попросил о наставлении от настоятеля Фа Бэня, но тот был занят. Потому ученик Фа Цун пригласил Чжан Гуна выпить чаю. На что Чжан Гун ответил: «Чай не заменит беседу с мудрецом». Здесь «чай» не церемония, не акт гостеприимства или духовное упражнение, а бытовой прием пищи, напиток.

Уровни восприятия пьесы «Записки западного флигеля» (схема 3):



С помощью служанки Хун-нян студент Чжан Гун и дочь бывшего министра Цуй Ин-ин преодолели жизненные препятствия феодального уклада и, наконец, поженились. Значение: в победе любви и личных желаний над волей родителя и давлением социума в системе ценностей общества, где преобладают феодализм, ритуал, утилитаризм, родительское принуждение.

Уровни восприятия пьесы «Пролитая чаша» (схема 4):



С помощью служанки Хун-нян студент Чжан Гун (Чжан Шэн) и дочь бывшего министра Цуй Ин-ин преодолели жизненные препятствия феодального уклада и, наконец, поженились. Значение: влюбленные отказались от системы ценностей семьи и общества, где преобладают феодализм, ритуал, утилитаризм, родительское принуждение.

Драматург и переводчик А.П. Глоба хорошо понимал смысл пьесы «Записки западного флигеля» и ее синхронное значение и при создании пьесы «Пролитая чаша» учитывал систему ценностей, существовавшую в древнем Китае. В своем переводе он передал, как важно для Ин-ин и вдовы Цуй сохранять благопристойность, как учеба и успех на государственном экзамене важны для Чжан Гуна. Однако А.П. Глоба несколько изменил, или, точнее, усилил один из мотивов, тем самым изменив значение пьесы. Целью драматурга стала демонстрация более явного сопротивления влюбленных феодальным устоям и утилитаризму. Вокруг этой цели А.П. Глоба сконцентрировал и другие мотивы, раскрывающие систему ценностей древнего Китая, рисуя картину социальной несправедливости феодального общества, жесткие рамки ритуала.

В Китае стремление к свободе является реакцией на обилие ограничений, а достижение свободы происходит при отступлении от правил. Общая и единая классовая система в культуре Китая создала эталон поведения – этикет. Идеи конфуцианства в феодальном обществе превозносили этикет как основу социальной стабильности и гармонии. Согласно конфуцианской морали, человек достигает свободы через единение человека и социальной системы [Чжан Фа 2019, 211].

В оригинале «Записок западного флигеля» обе стороны – молодые влюбленные и старая госпожа Цуй – уступают друг другу. Вдова Цуй согласилась на брак при условии, что Чжан Гун сдаст

экзамен и получит должность. Чжан Гун и Ин-ин согласились отложить бракосочетание до получения должности.

А.П. Глоба в пьесе «Пролитая чаша» усилил стремление героев к свободе в выборе супруга следующими приемами.

1. *Внутренняя жизнь героев: более явное выражение чувств.*

Когда старая госпожа нарушила свое обещание, приказав Ин-ин поднести чашу вина «старшему брату Чжан Гуну», в пьесе «Записки западного флигеля» Чжан Гун вежливо отказывается выпить. Ин-ин просит Хун-нян принять чашу. О том, что Чжан и Ин-ин расстроены, читатель понимает через описание автора Ван Шифу, то есть со стороны наблюдателя. Старая госпожа приказала Хун-нян увести Ин-ин в свою комнату. Прощаясь, Чжан Гун сдержанно говорит, что старая госпожа не держит своего слова. Недовольство героев выражено неявно.

В пьесе «Пролитая чаша» Ин-ин бросает чашу, проливает вино в знак протеста. Чжан Гун тоже резок в своем отказе. Он говорит: «Здесь слишком мало вина, чтобы залить стыд обмана и отчаяние утраты», – и пьет из огромного кувшина, демонстрируя преувеличенное поведение. Далее он обличает: «Достопочтенный настоятель узнал сегодня, какую цену имеют обещания, когда их дают вдовы министров. Верьте монахам, верьте разбойникам, но не верьте вдовам министров!» Слова Чжан Гуна с сарказмом и яркими эмоциями явно показывают его недовольство. По мнению переводчика, этот эпизод – ключевой, именно он запечатлен в названии спектакля.

Интересен тот факт, что этот эпизод использовал и современный китайский драматург Тянь Хань в своем переложении Кунь-цзя «Записки западного флигеля» Ван Шифу для пекинской оперы [Чжуан 2017, 30–36; Li Zhiyan 1991, 25–27]. В пьесе «Пролитая чаша» вложили актуальную для советского зрителя мысль и способ русских людей открыто и ярко выражать свои чувства.

2. *Внешняя жизнь героев: через систему отношений причин и следствий.* Больше препятствий, установленных на пути к счастью, как стимул для героев к открытому, радикальному сопротивлению.

В «Записках западного флигеля» настоятель Фа Бэнь более или менее положительный персонаж. В пьесе «Пролитая чаша» он – отрицательный персонаж: жадный, фальшивый, всегда ищущий выгоду. Благородная наружность настоятеля-монаха и расчетливая, приземленная, алчная, жестокосердная натура сделали образ настоятеля более сложным, многослойным. Если в «Записках западного флигеля» старая госпожа Цуй притворно согласилась отдать Ин-ин замуж за Чжан Гуна, то в пьесе «Пролитая чаша» она коварно сговаривается с Фа Бэнем убить бедного студента. Образ Фа Бэня раскрывает тему обманчивости благообразной внешности. Образ госпожи Цуй, как и настоятеля Фа Бэня, сообщает зрителю, что высота социального положения не равна нравственному достоинству человека. Но чем вероломнее поступает мать и настоятель, тем сильнее решимость главных героев к сопротивлению.

Если Ин-ин в «Записках западного флигеля» Чжан Гуну только приснилась, то в пьесе «Пролитая чаша» Ин-ин и Хун-нян приехали к нему в гостиницу наяву. Здесь тоже большое изменение сюже-

та. Ин-ин и Хун-нян рассказывают о сговоре старой госпожи и Фа Бэня. И в результате Ин-ин решает отказаться от благополучия, которое сулит положение дочери министра, и бежать с Чжан Гуном ради любви и жизни в согласии с нравственным чувством.

В пьесе «Пролитая чаша» с двух сторон нагнетается напряженность, эмоциональный накал действия: внутренние свойства героев (открытое выражение чувств) встречаются с большим давлением внешних обстоятельств (препятствий к счастью). Это способствует более сильной вовлеченности зрителя, большему сопереживанию персонажам и, как следствие, более сильному нравственному воздействию на зрителя.

Выводы

В начале 1950-х гг., во время Корейской войны, советским политикам было важно создать благоприятный облик китайского народа у широкой советской общественности. Для этого и был создан спектакль, а затем и радиоконпозиция «Пролитая чаша», создающие впечатление похожести, близости устремлений и чаяний двух народов. Но для мирного сотрудничества и реального взаимопонимания нужны источники сведений о различиях в образе мысли и выражении эмоций, о культурных особенностях и специфических правилах поведения. Именно такую информацию в притягательной художественной форме и передает перевод Л.Н. Меньшикова. После прошедшего в 1957 г. в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов среди хорошо образованных людей в СССР появилось много людей, искренне интересующихся культурой народов зарубежья, которые хотели глубоко понимать их особенности. Но, тем не менее, в сознании массового читателя перевод А.П. Глобы мог заронить интерес к китайской культуре и тем самым подготовить почву для более глубокого изучения. Возможно, именно потому оба перевода были изданы в один год. И хотя советско-китайские отношения в том же 1960 г. были официально разорваны, начало взаимному исследованию и поискам путей к взаимопониманию двух народов было уже положено.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Шифу. Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну / пер. с китайского. Л.Н. Меньшикова. М.;-Л.: ГИХЛ, 1960. 283 с.
2. Глоба А.П. Драмы и комедии. М.: Советский писатель, 1960. 398 с.
3. Московский театр Сатиры. 1924–1974: Книга-альбом / сост. и ред. М.Я. Линецкая. М.: Искусство, 1974. 135 с.
4. Цурганова Е.А. Герменевтика: Наука о смысле текста // Вестник Российской академии наук. 1994. Т. 64. № 12. С. 1095–1099.
5. Чжан Фа. Эстетика и культура Китая и Запада / пер. с китайского Д.А. Худякова и др. М.: Шанс, 2019. 559 с.
6. Чжуан Ю. Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 2. С. 30–36.
7. Hirsch E.D. The aims of interpretation. Chicago, London: University of Chicago press, 1976. 177 p.
8. Li Yongming. Qian xi “Xi xiang ji” de yi shu te se // Ming xuo shang xi. 2023. № 6. Y. 88-90.

9. Li Zhiyan. Tian han gai bian jing ju “Xi xiang ji” shi mo // *Zhong guo xi ju*. 1991. № 1. Y. 25–27.
10. Wang Shifu. Xi xiang ji, 1295–1307. URL: <http://www.chunzang.com/xixiangji/> (дата обращения: 01.07.2024).
11. Zhang Linlin. Chuan bo xue shi jiao xia cong “Ying ying zhuan” dao “Xi xiang ji” de xu shu shi jiao shan bian // *Wen hua xue kan*. 2023. № 3. Y. 101–104.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Li Yongming. Qian xi “Xi xiang ji” de yi shu te se se [A Brief Analysis of the Artistic Characteristics of “The Romance of the West Chamber”]. *Ming xuo shang xi*, 2023, no. 6, pp. 88–90. (In Chinese).
2. Li Zhiyan. Tian han gai bian jing ju “Xi xiang ji” shi mo [The Course of Tian Han’s Adaptation of the Pekin Opera “The Romance of the West Chamber”]. *Zhong guo xi ju*, 1991, no. 1, pp. 25–27. (In Chinese).
3. Tsurganova E.A. Germenevtika – nauka o smysle teksta [Hermeneutics – the Science of the Meaning of the Text]. *Vestnik Rossiyskoy akademii nauk*, 1994, vol. 64, no. 12. pp. 1095–1099. (In Russian).
4. Zhang Linlin. Chuan bo xue shi jiao xia cong “Ying ying zhuan” dao “Xi xiang ji” de xu shu shi jiao shan bian [Transformation of the Narrative Perspective from “Legend of Ing-ing” to “The Romance of the West Chamber” from the Perspective of Communication Studies]. *Wen hua xue kan*, 2023, no. 3, pp. 101–104. (In Chinese).
5. Zhuang Yu. Kitayskie teatral’nye postanovki na sovetских stsenakh v 1950-e gody [Chinese Theatrical Performances on the Soviet Stage in the 1950s]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal’nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial’nye nauki*, 2017, no. 2, pp. 30–36. (In Russian).

(Monographs)

6. Hirsch E.D. *The aims of interpretation*. Chicago, London, University of Chicago press, 1976. 177 p. (In English).
7. Linetskaya M.Ya. (Ed.). *Moskovskiy teatr Satiry. 1924–1974: Kniga-al’bom* [Moscow Satire Theater 1924–1974: Book-album]. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 135 p. (In Russian).
8. Zhang Fa. *Estetika i kul’tura Kitaia i Zapada* [Aesthetics and Culture of China and the West]. translated from Chinese by D.A. Khudyakov et al. Moscow, Shans Publ., 2019. 559 p. (In Russian).

ЧЭНЬ Бо,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Аспирант. Научные интересы: китайская и русская драматическая литература, даосизм, буддизм.

E-mail: chenbo0222@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7210-9716

Дятлова Ольга Евгеньевна,

Основной отдел «Калейдоскоп» Муниципального бюджетного учреждения «Молодежный центр “Мир молодежи”».

Руководитель клубного формирования. Научные интересы: кросс-культурные взаимодействия между Востоком и Западом, прикладные аспекты восточной философии в области хореографии и театра, этики и аксиологии.

E-mail: loyadance@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-7559-5031

Bo CHEN,

HSE University.

Postgraduate student. Research interests: Chinese and Russian dramatic literature, Daoism, Buddhism.

E-mail: chenbo0222@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7210-9716

Olga E. Dyatlova,

The main department “Kaleidoscope” of the Municipal budgetary institution “Youth Center “World of Youth”.

Head of the club. Research interests: cross-cultural interaction between East and West, applied aspects of oriental philosophy in the field of choreography and theater, ethics and axiology.

E-mail: loyadance@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-7559-5031

К.Р. Андрейчук (Москва)

**А. СТРИНДБЕРГ И «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» В РОССИИ
РУБЕЖА ВЕКОВ: О ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ «ФРЕКЕН
ЖЮЛИ». СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ¹**

Аннотация

Первая и вторая статьи посвящены анализу роли творчества А. Стриндберга в дискуссии о «новой женщине» в России рубежа XIX–XX вв. В научной литературе был неоднократно отмечен интерес русских авторов этого периода к творчеству шведского писателя, однако в вопросе рецепции взглядов Стриндберга на женщину остаются неисследованные области. Обсуждение новой роли женщины в эпоху активных общественных изменений в России оказалось встречным течением, определившим особое внимание к некоторым произведениям Стриндберга, в частности пьесе «Фрекен Жюли». В первой статье рассматриваются взгляды российских современников Стриндберга на изображение женщины в его творчестве и затрагивается история переводов и постановок «Фрекен Жюли» в России. Во второй статье мы обращаем внимание на влияние этой драмы на образы пьес «Вишневый сад» А.П. Чехова и «Жан Ермолаев» Г. Ге и концентрируемся на рассказе А.В. Амфитеатрова «Нелли Раинцева» (позднее превращенном автором в сценарий и Е. Бауэром – в фильм), сюжет которого, как впервые показано в статье, является вариацией сюжета стриндберговской «Фрекен Жюли». В качестве доказательств приводятся фрагменты дискуссии современников Амфитеатрова о женоненавистничестве Стриндберга, в частности письмо Горького к Амфитеатрову, и публицистические размышления самого Амфитеатрова о женских правах. Подвергаются анализу изменения, привнесенные Амфитеатровом в стриндберговский сюжет и характеры, и делается вывод о том, что Амфитеатров оправдывает «падшую» аристократку, в т.ч. путем предоставления слова ей самой с помощью дневниковой формы, нередко использовавшейся в то время в литературе и кино о новых женщинах. Делается вывод о том, как сюжет и характеры пьесы «Фрекен Жюли» были преобразованы в русской культуре.

¹Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 19-78-10100).

Ключевые слова

Рецепция; «женский вопрос»; А. Стриндберг; А. Амфитеатров; Е. Бауэр.

K.R. Andreichuk (Moscow)

**A. STRINDBERG AND THE “WOMEN’S QUESTION” IN
RUSSIA AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY: ON VARIATIONS
OF THE PLOT OF “FRÖKEN JULIE”. ARTICLE ONE:
INTRODUCTION¹**

Abstract

Articles one and two are devoted to the analysis of the role of A. Strindberg’s works in the discussion about the “new woman” in Russia at the turn of the 19th–20th centuries. The interest of Russian authors of this period in the work of the Swedish writer was repeatedly noted in the scientific research. However unexplored areas remain in the issue of the reception of Strindberg’s views on women. The discussion of the new role of women in the era of active social changes in Russia turned out to be a counter current, which determined special attention to certain works of Strindberg, in particular the play “Miss Julie”. The first article examines the views of Strindberg’s Russian contemporaries on the portrayal of women in his work, touches on the history of translations and productions of the play “Miss Julie” in Russia and its influence on the images of the plays “The Cherry Orchard” by A.P. Chekhov and “Zhan Ermolaev” by G. Ge. In the second article we focus on A.V. Amfiteatrov’s story “Nelly Raintseva” (later turned into a screenplay by the author and into a film by E. Bauer). The plot of the story, as it is first shown in the article, is a variation of the plot of Strindberg’s “Miss Julie”. As evidence, fragments of a discussion about Strindberg’s misogyny among Amfiteatrov’s contemporaries are given, in particular Gorky’s letter to Amfiteatrov, and Amfiteatrov’s reflections on women’s rights in journalism. The changes introduced by Amfiteatrov to Strindberg’s plot and characters are analyzed, and it is concluded that Amfiteatrov justifies the “fallen” female aristocrat, including by giving the floor to herself with the help of a diary form, often used in the literature and cinema of that time about new women. It is concluded how the plot and characters of the play “Miss Julie” were transformed in Russian culture.

Key words

Reception; “women’s question”; August Strindberg; “Miss Julie”; A.P. Chekhov; G. Ge; A. Amfiteatrov; “Nelly Raintseva”; E. Bauer.

Рубеж XIX–XX вв. в России был в числе прочего отмечен волной интереса к скандинавским авторам, в т.ч. Стриндбергу. Это неоднократно отмечалось как современниками [Веселовский 1910, 362–385; Иванов 1993, 402–417], так и в отечественных [Шарыпкин 1980; Михайлова, Михеичева 2020; Кобленкова 2012; Одесская 2015] и зарубежных [Nilsson 1958; Nilsson 1996] исследованиях. Упоминалась и проблема связи этого интереса с дискуссией о «новой женщине» [Шарыпкин 1980, 260;

¹The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 19–78–10100).

Кобленкова 2012; Одесская 2015], однако главной темой исследования этот вопрос не становился.

На родине Стриндберга активно обвиняли в женоненавистничестве. Так, например, в газетной статье 1911 г. популярный критик Х. Сварениус, отсылая к знаменитому стриндберговскому предисловию к пьесе «Фрекен Жюли», пишет: «Стриндберг придерживается относительно женщин мнения Шопенгауэра, видевшего в них существ второго сорта с короткими ногами и длинными волосами» [Vestkusten 26.01.1911]. Особенную неприязнь предполагаемое женоненавистничество Стриндберга вызывало на фоне развивающегося феминизма, растущего числа женщин-писательниц. Тот же Сварениус пересказывает содержание беседы с известной писательницей и феминисткой Эллен Кей, назвавшей Стриндберга «отталкивающим» [Vestkusten 26.01.1911]. Часто стриндберговское отношение к женщине противопоставляли ибсеновскому, женские типы которого (в особенности Нору из «Кукольного дома», бросившую мужа и детей) Стриндберг отвергал и критиковал [Strindberg 1972, 14–15]. Ссылаясь на работу У. Лагеркранца, Д.В. Кобленкова отмечает, что после публикации двух сборников «Браки», пьес «Фрекен Жюли» и «Отец» Стриндберга «стали называть писателем одной темы, а произведения – рефлексией отношений с Сири [Сири фон Эссен – супруга Стриндберга – К.А.]» [Кобленкова, 2012]. По мнению исследовательницы, «открытые комментарии [Стриндберга] о вампирической сущности сексуальной женской природы, о женщинах, паразитирующих за счет мужского интеллекта», привели к «частым общественным конфликтам и жестким рецензиям на его выступления» и, в итоге, к тому, что осмысление других его идей, новаторства тем и приемов в его произведениях отошло на второй план [Кобленкова 2012].

В России в 1890-е гг. переводится некоторая шведская критическая литература, появляются и русские статьи о Стриндберге. Критика не обходит вниманием женский вопрос в творчестве Стриндберга, причем мнения разделяются. В некоторых работах Стриндберг осуждается как женоненавистник, например, в двух опубликованных почти подряд в 1894 г. в журнале «Артист» статьях П.Д. Боборыкина [Боборыкин 1894, 26–28] и В.Е. Чешихина [Чешихин 1894, 58] или статье Дионео (псевдоним И.В. Шкловского) 1895 г. [Дионео 16.03.1895]. Другую свою статью 1893 г. Боборыкин так и называет: «Противник женских прав в Швеции» [Боборыкин 1893, 243–248]. Даже Чехов, позднее изменивший свое мнение о Стриндберге, в 1893 г. в книге «Остров Сахалин» сравнивает презрительное отношение к женщине у гиляков с позицией Стриндберга. Чехов пишет о Стриндберге как об «известном женоненавистнике, желающем, чтобы женщина была только рабыней и служила прихотям мужчины» [Чехов 1978, 178].

Если современные российские исследователи стремятся опровергнуть обвинения Стриндберга в женоненавистничестве (например, по словам известного издателя и комментатора Стриндберга В. Максимова, герои шведского автора «все – хищники и все – жертвы» [Максимов, 2005, 7]), то отзывы современников звучали порой очень резко. Так, по мнению Зинаиды Венгеровой, в драматической трилогии Стриндберга «Отец», «Девушка Юлия» и «Займодавцы» «женщина рисуется как исчадие ада, воплощающее в себе силу и обаяние его над душою человека.

Чувствуется нечто средневековое и католическое в том непритворном ужасе, с которым С. смотрит на женщину. В “Отце” рисуется беспощадная жадность женщины и ее грубая привязанность к земным благам <...> В “Девине Юлии” женщина – воплощение низших чувственных инстинктов, грубая самка <...> В “Займодавцах” С. доказывает, что в женщине нет ничего оригинального, что она ничего не создает, но чрезвычайно хитро эксплуатирует мужской ум и мужскую душу. <...> На ту же тему написан большой роман “Исповедь Безумца” (1893), где женщина представлена апокалиптическим чудовищем, которое хочет творить зло и имеет для того неисчерпаемые силы» [Венгерова 1901, 800].

Предполагаемое женоненавистничество Стриндберга в России в переводной и оригинальной критической литературе не всегда осуждалось; иногда, наоборот, находило отклик. Так, в переведенной на русский язык в 1893 г. книге «Литературное движение в Швеции» Ула Ханссон пишет: «В особенности в Швеции целая толпа женщин-бумагомарательниц заняла место в литературе с боевым кличем: за порабощенную женщину! Тогда-то Стриндберг и написал свои “Браки» [Гансон 1893, 225]. По мнению Ханссона, модное эмансипированное движение стремилось «не только к освобождению женщины от господства над ней мужчины, но также и к освобождению от власти природы, и идеалом современной женщины оказался какой-то ублюдок» [Гансон 1893, 225]. Позднее, в 1906 г., Горький в письме к Амфитеатрову суммирует итог такого восприятия Стриндберга:

...стою на том, что вскорости какой-нибудь двуногий графоман объединит теорию Вейнингера с изысканиями Сабатье по вопросу о двойственности человеческого существа – объединит того ради, чтобы дать мизогамству идеологическое обоснование. Это – будет. Посмотрите на шум, поднятый Вейнингером, на успех Стриндберга, на бесчисленное количество книг против женщин [Горький 2001, 15].

Однако в немалом количестве отзывов (и переводных, и русских) подчеркивается, что Стриндберг презирует не женщину вообще, а лишь женщину избалованную, не имеющую идеалов и интересующуюся только развлечениями.

А. Блок в статье «Памяти Августа Стриндберга» утверждал, что шведский писатель «никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное», а только «во имя ненависти к бабьему он проклял <...> женское» [Блок 1962, 464–465]. Эту ненависть к «бабьему» у шведского писателя Блок связывает не только с событиями в жизни самого Стриндберга, но и с особенностями всего нового века, в котором «мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей вялостью; [а] женственные, в лучшем смысле слова, начала гибкости и обаяния – столь же незаменимые проводники культуры – огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только – “мужским»» [Блок 1962, 464]. Блок отмечает, что сочетание мужского и женского в одном человеке чаще всего приводит к появлению характеров неврастенических, так часто изображаемых Стриндбергом, но иногда – к появ-

лению «нового человека», такого, как сам Стриндберг [Блок 1962, 464]. Как отмечает В.В. Лецович (пусть и несколько огрубляя блоковские предположения о грядущей жизни), «хорошо известно», о каком «новом человеке» говорит Блок, через шесть лет после написания статьи «Памяти Августа Стриндберга» поставивший во главе двенадцати красногвардейцев Иисуса Христа [Лецович 1999, 110]. Что касается Августа Стриндберга, в конце 1870-х - начале 1880-х гг. определявшего себя как «коммунара», «стоящего на стороне угнетенных», «социалиста, нигилиста, республиканца, всего, что может быть противоположностью реакционером» [Strindberg 1950, 166], он так же, как и Блок, смотрел в сторону социализма в поиске решения экзистенциальных проблем и межличностных конфликтов.

Стриндберг, для которого проблема межполовых отношений была очень личной и эмоционально воспринимаемой, отнюдь не был уверен в возможности ее разрешения с помощью общественных изменений. Для Стриндберга проблема «любви-ненависти, основанной на бесконечном стремлении к власти, подчинению партнера» [Максимов 2005, 10], – скорее психопатологическая, с одной стороны, и экзистенциальная, с другой, нежели социальная. Однако в России восприятие его творчества шло в контексте новых социальных веяний, причем в постоянном сопоставлении с его соперником Ибсеном, в «Кукольном доме» выразившимся довольно определенно по поводу связи «женского вопроса» с социальными устоями.

Начало восприятию женского вопроса у Стриндберга в контексте социальных изменений положила Софья Ковалевская, открывшая шведского автора для русского читателя. Несмотря на то, что Стриндберг негативно отреагировал на ее назначение на должность профессора Стокгольмского университета, где она стала первой женщиной-преподавателем [Ковалевская 1974, 176], Ковалевская уважала творчество Стриндберга, его реализм [Шарыпкин 1966, 251–252] и говорила, что понимает недовольство Стриндберга, вызванное узурпацией женщинами прав над детьми [Ковалевская 1974, 224]. Репутация Ковалевской как образца новой женщины способствовала тому, что в России Стриндберг реже, чем в Швеции, воспринимался как женоненавистник.

Ковалевская особенно рекомендовала крестьянские повести Стриндберга [Шарыпкин 1966, 251–252]. В большинстве женщин-мещанок или дворянок она вслед за Стриндбергом видела «неуравновешенные характеры», «заносчивые, экзальтированные» [Ковалевская, Леффлер 1892, 27]. В пьесе «Борьба за счастье» 1882 г. один из героев приписывает «настоящей женщине» «способность выводить из себя, раздражать до приливов крови в голове» [Ковалевская, Леффлер 1892, 189].

Из первых переводчиков и рецензентов Стриндберга выделяется Виктор Эдуардович Форселлес (Фирсов). Его отец был шведом, и Фирсов, в отличие от большинства переводчиков Стриндберга, переводил непосредственно со шведского, а не с немецкого. В.Э. Фирсов в своей статье о Стриндберге цитировал предисловие писателя к его «Рассказам о браке» и повторял, что «женский вопрос» «может касаться лишь меньшинства женщин привилегированных классов и совсем немислим в народе. Возьмите хоть семью крестьян. Мужик и его жена получили одинаковое образование... О порабощении ее не может быть и речи, так

как в крестьянской семье она прежде всего мать. В культурной среде оба пола развращены, вследствие чего брачная жизнь осложнилась» [Фирсов 1894, 161]. По мнению Фирсова, «Стриндберг убежден, что все беды современной культурной женщины зависят лишь от извратившего ее нелепого воспитания. Он согласен, что муж и жена обязательно должны иметь одинаковое общее образование, одинаково ясное представление об окружающей их действительности, одинаковые права на труд» [Фирсов 1894, 169–170].

В этой связи особенное внимание в России получает проблема межсословной связи, поднятая Стриндбергом в том числе в одном из самых известных в России произведений – пьесе «Фрекен Жюли» («Fricken Julie») 1888 г.

В 1890-е гг. было сделано несколько неудачных переводов через посредство немецкого, но внимание публики привлек перевод Елены Михайловны Шавровой-Юст, сделанный не позднее 1899 г. Шаврова-Юст в 1899 г. отправила свой перевод (называвшийся «Графиня Юлия») Чехову, который, судя по его ответу, читал пьесу «еще в восьмидесятих годах (или в начале девяностых)» (по всей видимости, тогда часть русской интеллигенции познакомилась с немецким переводом пьесы и с любительскими русскими переводами), «но все же прочел ее теперь с большим удовольствием» [Strindberg 1998, 128]. Чехов обратил на пьесу внимание Горького и Немировича-Данченко. Они тоже горячо одобрили пьесу. Горький отвечал Чехову: «Нельзя ли попросить переводчицу отдать “Графиню” в “Жизнь”? Я бы очень хотел видеть ее напечатанной именно в этом журнале» [Горький 1997, 341]. Немирович-Данченко ответил так: «Спасибо <...> за указание на пьесу Стриндберга, но где бы ее поскорее достать и прочесть? Я ищу пьесу с яркой и оригинальной ролью для Ольги Леонардовны [Книппер-Чеховой – К.А.], – не подойдет ли эта “Графиня Юлия”?» [Немирович-Данченко 2012, 239].

Однако «Фрекен Жюли» не была ни напечатана в журнале «Жизнь», ни поставлена в МХТ Немировичем-Данченко [Одесская 2015, 153]. Пьесу, написанную в 1888 г., играли на российских сценах лишь с 1900 г. в провинции и с 1906 г. в петербургском Новом театре (с Лидией Яворской в главной роли) [Шарышкин 1980, 265]. Любопытно, что в Швеции «Фрекен Жюли» была поставлена еще позднее, чем в России: только в 1906 г. в Лунде передвижной группой под руководством Арвида Фалька, позднее создавшего вместе со Стриндбергом знаменитый «Интимный театр» [Данилова 2013, 93]. Такой долгий путь пьесы к театральному зрителю в обеих странах объясняется тем, что автора обвиняли в мизантропии, женоненавистничестве, аморализме, слишком откровенном изображении любовных страстей [Одесская 2015, 153].

Российские постановки очень различались: пьеса приближалась то к мелодраме, то к пародии. Помимо Яворской, ставшей своего рода пропагандисткой творчества Стриндберга в России [Nilsson 1996, 245], в постановках были задействованы такие мастера русской сцены, как Вера Холодная, Ольга Преображенская, Николай Радин; обращался к «Барышне Юлии» и Всеволод Мейерхольд (подробнее о «Фрекен Жюли» на российской сцене см. [Одесская 2015]).

Несмотря на актерские таланты исполнителей, пьеса обычно выдерживала не более пяти-шести спектаклей [Одесская 2015, 154]. Дра-

му «Фрекен Жюли» цензура признала «безнравственной» (аргументы можно прочесть, например, в статье Ростиславова «Падение» графини Юлии» 1906 г. [Ростиславов 1906, 38]). Тем не менее, в 1908–1912 гг. московские издательства «Современные проблемы» и издательство В.М. Саблина одновременно выпустили двенадцати- и пятнадцатитомное собрания сочинений Стриндберга, которые, впрочем, были далеко не «полными», как их называли издатели. Как отмечает один из критиков, издатели, их выпустившие, «пробавлялись дешевыми и, следовательно, плохими переводами» [Гофман 1910, 402]. В частности, не слишком удачным оказался новый перевод драмы Стриндберга «Фрекен Юлия», подписанный М. С-вой.

Таким образом, пьеса «Фрекен Жюли» долго не ставилась на сцене, поскольку публика оказалась готова к столь откровенному, привязанному к физиологии, изображению отношений между полами только после постепенного освоения темы русской литературой и театром (между написанием и постановкой «Фрекен Жюли» на столичной сцене была, например, поставлена «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и опубликована полемическая статья В.В. Розанова «Семейный вопрос в России» 1903 г.). И все же актуализировавшийся на рубеже веков «женский вопрос» и новые социальные веяния создали благоприятную почву для рецепции стриндберговского сюжета о «падении» аристократки. Скандинавское влияние, в первую очередь влияние Стриндберга, на русскую литературу того времени было велико, что подчеркивает Ю.А. Веселовский в разделе «Шведская литература наших дней» в книге «Литературные очерки» 1910 г. [Веселовский 1910, 362–385]. Заметим, что это утверждение можно отнести не только к литературе, но и к активно развивающемуся в начале XX в. кинематографу. О литературных и кинематографических произведениях, в которых были даны варианты сюжета «Фрекен Жюли», речь пойдет в статье «А. Стриндберг и “женский вопрос” в России рубежа веков: о вариациях на тему “Фрекен Жюли”. Статья вторая: “Нелли Раинцева” (рассказ А. Амфитеатрова и фильм Е. Бауэра)».

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М., Л.: Художественная литература, 1962. 804 с.
2. Боборыкин П.Д. Литературный театр // Артист. 1894. № 34. С. 26–28.
3. Боборыкин П.Д. Противник женских прав в Швеции // Книжки Недели. 1893. № 4. С. 243–248.
4. Венгерова З.А. Стриндберг // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. XXXIA (62). СПб.: Издательское дело, Брокгауз и Ефрон, 1901. С. 800.
5. Веселовский Ю.А. Литературные очерки: в 2 т. Т. 2. М.: Кушнерев и К°, 1910. 430 с.
6. Гансон О. Литературное движение в Швеции // Вестник иностранной литературы. 1893. № 12. С. 221–230.
7. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. 707 с.
8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 7. М.: Наука, 2001. 627 с.
9. Гофман В.В. Наша переводная литература // Вестник Европы. 1910. № 3. С. 402.

10. Данилова И.Л. Август Стриндберг – создатель «Интимного театра». Концепция интимного театра и ее значение для театра Швеции // Август Стриндберг. Жизнь. Творчество. Эпоха / под ред. Н.Г. Шарапенковой, И.Л. Даниловой. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2013. С. 90–100.

11. Дионео [Шкловский И.В.] Писатели конца века. Стриндберг // Одесские новости. 16.03.1895.

12. Иванов Вяч.Вс. Блок и Стриндберг // Александр Блок: Новые материалы и исследования / под ред. И.С. Зильберштейна, Л.М. Розенблюма. Кн. 5. М.: Наука. С. 402–417.

13. Кобленкова Д.В. Творчество как провокация. Август Стриндберг в шведском и российском литературоведении // Вопросы литературы. 2012. № 6. С. 452–468.

14. Ковалевская С.В. Воспоминания. Повести. К 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 1974. 558 с.

15. Ковалевская С.В., Леффлер А.К. Борьба за счастье. Две параллельные драмы. Киев: Кушнерев и К°, 1892. 258 с.

14. Лецович В.В. Стриндберг в контексте мизогинной традиции европейской культуры // Август Стриндберг и мировая культура. К 150-летию со дня рождения (1849–1912): Материалы Межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения / под ред. Л.И. Гительмана, В.М. Диановой. СПб.: Левша, 1999. С. 109–116.

15. Максимов В.И. Беспредельный Стриндберг // Стриндберг А. Август Стриндберг. Жестокий театр: Пьесы. М.: Совпадение, 2005. С. 6–28.

16. Михайлова М.В., Михеичева Е.А. А. Стриндберг – Л. Андреев: заочный диалог о «новой драме» // Русская литература: XX век и современность. М.: МАКС ПРЕСС, 2020. С. 99–113.

17. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие: в 4 т. Т. 1. М.: Московский художественный театр, 2003. 814 с.

18. Одесская М.М. «Фрекен Жюли»: жизнь во времени // Известный Стриндберг / под ред. Т.А. Тоштендаль-Сальчевой, Д.В. Кобленковой, М.М. Одесской. М.: РГГУ, 2015. С. 152–172.

19. Ростиславов А.А. «Падение» графини Юлии // Театр и искусство. 1906. № 3. С. 38.

20. Фирсов В.Э. Шведский беллетрист-отрицатель // Книжки Недели. 1894. № 3. С. 161.

21. Чехов А.П. Из Сибири. Остров Сахалин // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 14/15. М.: Наука, 1978. С. 165–180.

22. Чехихин В.Е. Драмы Стриндберга // Артист. 1894. № 38. С. 58.

23. Шарышкин Д.М. Август Стриндберг и Софья Ковалевская // Вопросы литературы. 1966. № 8. С. 251–253.

24. Шарышкин Д.М. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. 320 с.

25. Nilsson N.E. Strindberg, Gorky and Blok // Scando-Slavica. 1958. № 4:1. P. 23–42.

26. Nilsson N.E. The Reception of Strindberg in Russia: the Introductory Years // Russian Literature. 1966. № XL. P. 231–254.

27. Strindberg A. Brev. Bd. 2. Stockholm: Bonnier, 1950. 400 s.

28. Svarenius H. August Strindberg och kvinnorna // Vestkusten. 26.01.1911. № 4.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Koblenkova D.V. Tvorchestvo kak provokatsiya. Avgust Strindberg v shvedskom i rossiyskom literaturovedenii [Creativity as a Provocation. August Strind-

berg in Swedish and Russian Literary Criticism]. *Voprosy literatury*, 2012, no. 6, pp. 452–468. (In Russian).

2. Nilsson N.-E. Strindberg, Gorky and Blok. *Scando-Slavica*, 1958, no. 4 (1), pp. 23–42. (In English).

3. Nilsson N.E. The Reception of Strindberg in Russia: the Introductory Years. *Russian Literature*, 1996, no. XL, pp. 231–254. (In English).

4. Sharypkin D.M. Avgust Strindberg i Sof'ia Kovalevskaiia [August Strindberg and Sofia Kovalevskaya]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 8, pp. 251–253. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Danilova I.L. Avgust Strindberg – sozdatel' "Intimnogo teatra". Kontsepsiya intimnogo teatra i eye znachenie dlya teatra Shvetsii [August Strindberg as the Creator of the "Intimate Theater". The Concept of Intimate Theater and its Significance for Swedish Theater]. Sharapenkova N.G., Danilova I.L. (Eds.). *Avgust Strindberg. Zhizn'. Tvorchestvo. Epokha* [August Strindberg. Life. Creation. Epoch]. Petrozavodsk, PetrGU Publ., 2013, pp. 90–100. (In Russian).

6. Ivanov V.V. Blok i Strindberg [Blok and Strindberg]. Zil'bershtein I.S., Rozenblium L.M. (Eds.). *Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniia. Kniga 5* [Alexander Blok: New Materials and Studies. Book 5]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 402–417. (In Russian).

7. Letsovich V.V. Strindberg v kontekste mizoginnoy traditsii evropeyskoy kul'tury [Strindberg in the Context of the Misogynistic Tradition of European Culture]. Gitel'man L.I., Dianova V.M. (Eds.) *Avgust Strindberg i mirovaya kul'tura. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya (1849–1912): Materialy Mezhvuzovskoy nauchnoy konferentsii. Stat'i. Soobshcheniya* [August Strindberg and World Culture. To the 150th Anniversary of His Birth (1849–1912): Proceedings of the Interuniversity Scientific Conference. Articles. Messages]. Saint-Petersburg, Levsha Publ., 1999, pp. 109–116. (In Russian).

8. Mikhailova M.V., Mikheicheva E.A. A. Strindberg – L. Andreev: zaochnyi dialog o "novoi drame" [A. Strindberg – L. Andreev: the Absentee Dialogue on the New Drama]. *Russkaia literatura: XX vek i sovremennost'* [Russian Literature and the Modernity]. Moscow, MAKS PRESS Publ., 2020, pp. 99–113. (In Russian).

9. Odesskaya M.M. "Freken Zhyuli": zhizn' vo vremeni [*Fruken Julie*: Life in Time]. Toshtendal'-Salycheva T.A., Koblenkova D.V., Odesskaya M.M. (Eds.) *Neizvestnyy Strindberg* [The Unknown Strindberg]. Moscow, RSUH Publ., 2015, pp. 152–172. (In Russian).

(Monographs)

11. Sharypkin D.M. *Skandinavskaya literatura v Rossii* [Scandinavian Literature in Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1980. 320 p. (In Russian).

12. Veselovskii Iu. *Literaturnyye ocherki* [Literary Essays]. Vol. 2. Moscow, Kushnerev and Co Publ., 1910. 430 p. (In Russian).

К.Р. Андрейчук (Москва)

Андрейчук Ксения Руслановна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ РАН.

Научные интересы: скандинавская литература, русская литература, кросс-культурные связи.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

Kseniia R. Andreichuk,

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

Candidate of Philology, Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture”, IWL RAS.

Research interests: Scandinavian literature, Russian literature, cross-cultural connections.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

DOI 10.54770/20729316-2024-3-351

*A. V. Markov, O. V. Fedunina (Moscow)***"I, YOUR «YOU»": IDENTITY STRATEGIES IN ZINAIDA
GIPPIUS'S CORRESPONDENCE WITH VLADIMIR ZLOBIN
(1916–1919)****Abstract**

This article discusses the reconstitution of self-identity after the crisis of the First World War and the Revolution in ego-documents, which marks a fracture in the perception of the interlocutor. As the correspondence of Zinaida Gippius and Vladimir Zlobin demonstrates, the construction of one's identity becomes inseparable from the reconstruction of one's interlocutors' identity. An early stage of this recently fully published correspondence suggests how a complex relationship between interlocutors concerned with each other was forged. Gippius constructs her own and her interlocutor's autonomy through the use of certain speech markers. She engages Zlobin in a game where feeling, will, and the decision to change life turn out to be variables in a larger life-building project. This game is compounded by a time of deep political change, when some of Zlobin's hopes and aspirations needed adjustment. Gippius sees herself as a mentor to her interlocutor, but she also forms a special erotic tension that turns the correspondence into a novel with its dramatic and paradoxical character. The article explores the various speech means by which Gippius constructs the complex self-identity instilled in her interlocutor. The paradoxes of the correspondence are explained with the help of models of social masks: the mask implies public speech behavior, but also the topography of inner life, the construction of identity based on the topics of inner experiences. Therefore, the actions of the interlocutors are not a correction of someone else's public behavior, but a work with someone else's topics through their own, with the particularities of inner experiences and inner self-determination in a challenging era. Within the epistolary novel, a new cartography of inner life is developed, which is incorporated into the autobiographical myths of the correspondents.

Key words

Identity; social mask; self-identification; self-determination; Russian Revolution, Zinaida Gippius.

А.В. Марков, О.В. Федулina (Москва)

**«Я, ТВОЙ “ТЫ”»: СТРАТЕГИИ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ПЕРЕПИСКЕ З. ГИППИУС С В. ЗЛОБИНЫМ (1916–1919)**

Аннотация

В статье рассматривается восстановление самоидентификации после кризиса Первой мировой войны и революции в эго-документах, знаменующее перелом в восприятии собеседника. Как показывает переписка Зинаиды Гиппиус и Владимира Злобина, конструирование своей идентичности становится неотделимо от реконструкции идентичности собеседников. Ранний этап этой недавно опубликованной полностью переписки показывает, как выстраивалось сложное взаимодействие собеседников, заинтересованных друг в друге. Гиппиус с помощью специальных речевых маркеров конструирует свою автономию и автономии собеседника. Она вовлекает Злобина в игру, где чувство, воля и решение изменить жизнь оказываются переменными более крупного жизнестроительного проекта. Эта игра осложнена временем глубоких политических перемен, когда некоторые надежды и чаяния Злобина нуждались в корректировке. Гиппиус видит себя наставницей собеседника, но при этом создает особое эротическое напряжение, превращающее переписку в роман со своим драматизмом и парадоксальностью. В статье исследуются различные речевые средства, с помощью которых Гиппиус создает сложную самоидентификацию, внушенную собеседнику. Парадоксы переписки объяснены с помощью моделей социальных масок: маска подразумевает публичное речевое поведение, но и топографию внутренней жизни, выстраивание идентичности исходя из топики внутренних переживаний. Поэтому действия собеседников – это не корректировка чужого публичного поведения, а работа с чужой топикой через свою собственную, с особенностями внутренних переживаний и внутреннего самоопределения в сложную эпоху. Внутри своеобразного эпистолярного романа и создается новая картография внутренней жизни, включенная в автобиографические мифы участников переписки.

Ключевые слова

Идентичность; социальная маска; самоидентификация; самоопределение; русская революция; Зинаида Гиппиус.

Gender mask is a complex phenomenon: it is both a self-identification and a certain screen of meanings imposed on the outside world. Gender theory, partly inspired by G. Deleuze's idea of complex or topographical identity, speaks of gender identity as a mask [Воронина 2012]. But this mask refers not only to the categorization of self-perception, but also to the construction of categories for presenting oneself to others and adapting representations of others. The gender mask is in some ways a mask of *seizing* [Штайн 2015, 5]: it is not just put on, it also transforms communication with the other in a different way. A person not only names himself or herself in a special way, but also begins to name his or her interlocutor in a special way, builds a complex system of camouflage, in which not only his or her “I” but also the “I” of the interlocutor undergoes topological transformations.

The person not only names himself or herself in a distinct way, but also renames the other or reacts dramatically to the renaming.

The necessary precondition of the subject's narrative identity, which V.I. Тура formulates following Paul Рісьюр, is "a kind of tension between two poles: the pole of character identity, by which he or she is identified by the people around him or her, and the pole of personal identity, by the preservation of which he or she identifies himself or herself" [Тюра 2016, 289]. Thus, the problem of personal identity in all its manifestations is directly related to the complex interaction of the Self and the Other in dialogical (self-)unfolding.

The change of the gender frames of reference in modernist literature can lead to new dichotomies in the portrayal of the Other, such as isolating the "shell" of the other protagonist and the "veil" of social life [Каплун 2023], or replacing the subjectivity of the portrayed protagonist with multiple crisis identities [Чечнев 2021]. The diversity of these strategies imposed on the emergence of the *unreliable narrator* and other figures of modernist prose requires a separate systematization.

A convincing model of Zinaida Gippius's gender mask was proposed by Oksana Shtayn [Шгайн 2024, 72–75], who tentatively called it "through-the-mirror name-worshipping" (зазеркальное имяславие): the plurality of Gippius's male names is regarded as an experience of seizing an epoch in which many things are not equal to themselves, and revolutionary renaming is normalized. The sacralization of the name then is to be understood in the sense of the *sacred* that Georges Bataille endowed this word with – *sacrifice*: the pre-revolutionary and post-revolutionary world, where sacrifices are constantly made in the name of historical necessity, for Gippius became the subject of special attention, requiring the search for new names for herself. The renaming of the correspondent, then, turns out to be a way of seizing, which only makes it possible to restore the initial meaning of the sacrifice, partly in accordance with Pavel Florensky's concept of "sacred renaming" [Флоренский 2006].

Vladimir Ananyevich Zlobin, a friend and future faithful assistant of Zinaida Gippius, underwent such a renaming. The acquaintance of the two writers took place in 1916 through the mediation of Nicolas Otsoup [Павлова 2021, 496]. The first three years of their intensive correspondence [Гиппиус, Злобин 2021] can be seen as an independent dramaturgy of masks, or rather, as a search for those relationships that stand the test of time, the test of emigration and other sacrificial experiences. As the publisher notes, "the correspondence of 1916–1919 serves as a kind of exposition to the whole epistolary array that binds the correspondents; it opens the first page in the history of their relations; in these years the prerequisites for a further common path were formed and all the 'Gordian knots' of the joint life in emigration were tied" [Павлова 2021, 494].

Vladimir Zlobin attended the Law Department of St. Petersburg / Petrograd University, with a subsequent transfer to the History and Philology Department, until his departure for exile in 1919. Gippius saw him as a student in need of guidance, but even more in need of her to show his seizure. "However, even now I have to admit that perhaps you have me... somehow too much. There is nothing wrong with that, in fact, take what you will, what is fit, what you can at present" [Гиппиус, Злобин 2021, 545]. In

these words, the appeal to learn is inseparable from the call to fully realize the seizure, the potentialities of his social and gendered mask.

Researchers have already pointed out that Gippius was creating in this correspondence a novel – from life itself, but at the same time summarizing her gender search, finding people who understood her gender identity and were able to construct her own consistent gender mask. Pavlova, the publisher of the correspondence, notes that “the epistolary romance with Zlobin, the apogee of which fell on 1918–1919, in the ‘novel’ biography of Gippius occupies an exceptional place, the chosen one was her last metaphysical hero-lover, and their correspondence – the completion of a vast ‘erotic text’, which was created by her throughout her life” [Павлова 2021, 500]. In this case, life creation was combined with a constant check whether the interlocutor had acquired the necessary *masked integrity*, whether the *topos of mutual relations* had turned the cartography of their real gender identity, which would ensure the unity of the participants of the ‘novel in letters’ for the rest of their lives.

As Pavlova writes: “Despite the experience of falling in love, Gippius to some extent ‘directed’ the composition of the created ‘erotic text’; as if in this case, the epistolary dialog about love was more important to her, had more significance than the specific plot that caused it and the extra-written relationship with the hero of the epistolary novel. In Gippius’s ‘metaphysics of love’ the erotic text was thought of as a continuous...” [Павлова 2021, 502]. Or, speaking in the terminology of the concept of *sacred renaming*, it is a question of the extent to which Zlobin’s renaming will prove as effective as Gippius’s.

Oksana Shtayn, drawing on the ideas of Gilles Deleuze and Irving Hoffman, speaks of the complex relationship between the front (topographical) and back (biographical) sides of the mask [Штайн 2015, 95]. The mask defines a person’s biography, in which sacrifice becomes a constitutive event, and the application of a new name is the image of sacrifice – in this respect Shtayn speaks of tattooing as “social writing”. This is the underside of the mask, one’s own reflections on oneself, which in the end converge in the image of self-sacrifice and the acquisition of a new name and, in some cases, a new gender identity. Such gender writing is also a vibrant writing, in demand in times of crisis. But there is also a facial topography of relations with others, where the dialog establishes situational gender roles with their own modes of renaming, for example, the renaming of city streets can be understood as a new phase of relations with the city, new *mapping*. Gippius renames, as we shall see, Zlobin, creating no longer a situational but a sustained gender role, defining not only the face of his mask but also the underside of his mask. Next, we will analyze how this underside was constructed.

Zlobin was worried about the absence of his language, but at the same time he spoke of some consistency of his thought: “Actually, after your departure, I have never yet spoken in ‘my language’. People understand each other worse than after the Babylonian pandemonium. Meanwhile, I have managed to think something through,” writes Zlobin to Gippius on June 6, 1917 [Гишпиус, Злобин 2021, 517]. Thus, the construction of Zlobin’s identity included both the building of a common language, *common speech masks* which could be shared in a situation of complete breakdown of private languages in a crisis epoch, and the construction of the underside of this

speech, of thinking through to the end what is identified with a new self-identity, a new opportunity to appear before the interlocutor and to write in response.

But how did the transition from self-identification as a pure thinker to gender self-identification within Gippius's 'mirror name-worshiping' take place? The key moment of this gender coloring was the treatise *The Imaginary*, written by Gippius for Zlobin in early September 1918, during her stay in Druzhnosel'ye near Gatchina, at Prince Wittgenstein's estate, the *Red Dacha*, when the participants in the correspondence, not separated by distance, exchanged messages, passing each other Zlobin's notebook with student notes.

In Gippius's treatise there is a normative play with the grammatical gender, which had previously been encountered in her diaries as a sign of self-reflection (see the diary entry of 1900 quoted by O. Matich: "In my thoughts, desires, and spirit, I am more of a man; in my body, I am more of a woman. But they have merged so much that I don't know anything anymore." [Matich 2005, 168], verified from the Russian original), and in poetry, the 1905 poem "You," (Ты) all built on the constant switching of grammatical gender and the creation of the image of Moon as an alluring, magnetizing bigender subject. The treatise on the metaphysics of love grammatically begins precisely in the masculine gender: "Yes, I have yet to think here. I still don't understand something here. That is, I haven't put it in the right places for me" [Гиппиус, Злобин 2021, 542] (Russian grammar has a gendered present tense verb). That is, gender identity is identified with the *mapping* of the underside, not with the public presentation of oneself, but with the act of gaining understanding, of acquiring a topos for all thoughts. But it is precisely this same inner mapping that Gippius demands of Zlobin.

She characterizes Zlobin in the third person, switching again from the feminine to the masculine in first-person speech: "With the ability to jump the fence without running – unapologetic femininity, is it not too feminine? A gentle truthfulness of people – to the point of unsightedness, to the point of... I would say (Russian: сказал, masculine) to tastelessness, with that undoubted natural 'taste' which I feel very clearly" [Гиппиус, Злобин 2021, 544]. Here, the use of the masculine is partly due to dreams of Zlobin escaping his mother's influence and becoming the father of the family; that is, his masculine gender is seen as a mirror to dreams of Zlobin's inner life form. But as soon as Gippius immediately follows this by recalling Zlobin's love story with Mikhail Slonimsky (a participant in Vengerov's *Pushkin Seminar*) – she immediately reclaims her feminine gender:

"The story with S<lonimsky> amazed me so much because I had not expected it, precisely with such a thing. It convinced me that I was looking somewhat passionately, without objectivity, at only one thing in you: at your true background, at your йtoffe, which in you is very benign (it is undoubted) and I myself was already imagining possible and – impossible patterns on it" [Гиппиус, Злобин 2021, 544]. Here the mirror of the gender marker is precisely directed at the empirical Zlobin, at his present topography and padding. The word йtoffe means the durable fabric on which patterns are embroidered, metaphorically, natural presets. Here, of course, Gippius speaks as woman to woman when she discourses on the innate in Zlobin, but seeks to speak as man to man as she awaits his self-sacrifice and a new stage

of life, with all the benignity on the reverse side of gender self-definition unquestionably intact. Sacred renaming turns out to be a regulative of life stages rather than a sentimental episode of relationship.

Gender token switching can also occur within a single phrase, e.g.: “I was [already] and then, semi-consciously, this side was trying (Russian: пытался, masculine) to guess about something; I looked and said: ‘what if I need to sort of die for you?’ To which you wisely (really wisely) replied, ‘I don’t know. I don’t want that. But isn’t that question above you and me?’ Well, yes, it was above” [Гиппиус, Злобин 2021, 551]. The plot can be outlined as follows: Gippius feels like a man when she reflects on the self-sacrifice that Zlobin must appreciate as a man, in his empirical givenness. On his empirical topics, Gippius constructs the underside of her mask, her reflections on her own social tasks and on sacrifice as ‘his’. But at the same time, she publicly appears on the front side as a woman, because she demands from Zlobin precisely a special wisdom that stands above gender divisions.

And Zlobin answers correctly that he does not want self-sacrifice, that is, he wants to be renamed, rather sacrifice himself in a sacred renaming in order to find a new identity. In front of it Gippius dissolves, is ready to give up her name: “I will rather quietly melt, quietly disappear into space, which, of course, will not be without sadness, and even a big one, but not at all like the rude push that would have happened at the beginning of September, when you and I were both unreasonable and when you believed in my ‘dreams’ as much as I did” [Гиппиус, Злобин 2021, 551].

The rough push is dreams and intentions presented outwardly, becoming therefore the subject of the interlocutor’s beliefs, whereas Gippius speaks of the need for a new topology for both of them, which she organizes in her speech by performatively constructing the gender self-determination of both: “This is the work of the moment (do not forget that both ladders are to the same place, in that they are both mine). And I, more than ever, can outwardly facilitate you in approaching this first rung” [Гиппиус, Злобин 2021, 551]. The context explicitly says that it is the external instructions that should lead the interlocutor to acquire the will for a new life; this will become part of the topology.

Gippius asserts the dominant position of the mentor. Zlobin’s femininity is a lack of will, the letter V, without which Vladimir-Volya (Volya, diminutive of the man name Vladimir, sounds as *will* in Russian) is only Olya (diminutive of the woman name Olga): “You, dear Olya, lack the ‘V’. Very lacking... more. And it is perhaps a finger that you have it, this ‘V’, you even begin with it, – and yet it is not there, you cannot see it, and you see Olya as you sometimes see only the sickle of the moon, though it is round” [Гиппиус, Злобин 2021, 546]. That is, the moon-sickle is feminine, and gender-switching is as inevitable as the phases of the moon. Getting into the game, Zlobin signs the letter bigenderly, as *VOLYA* (with two capital letters in the name):

“I love you! It would be enough to write those three words instead of the whole philosophy. I love you so much that I’d be willing to become a whole heart to be eaten by you.

Dear, dear Zinochka [diminutive of the name Zinaida], good morning. Volya.” [Гиппиус, Злобин 2021, 568].

That is, Zlobin constructs self-sacrifice as the only way of self-description, telling in the letter both about the troubles of life in the Civil War and about fatal love. Gippius continues the game and writes back: "My dear girl, my dear Volya, do not be afraid of anything and believe in yourself. As I believe" [Гиппиус, Злобин 2021, 570]. Here she recognizes his gendered feminine identity as an accomplished phase, but renames it from V/Olya to Volya (Will in Russian), that is, a willful acquisition of internal structure instead of a constant search for self-indulgence. She interiorizes his will as his identity. We may guess, that the name Olya is also refers to the name of the heroine of Poliksena Solovyova's (Russian poetess, genderqueer, sister of philosopher Vladimir Solovyov, signed with the gender-neutral pseudonym *Allegro*, a word of the neuter gender in Russian) story "The Niece," which Gippius published in the journal *New Way* [Новый путь] and considered essential to her philosophy of love as a philosophy of the only You [Гиппиус 2018, 863].

The *androgyny* of the object of love, which for Gippius was Zlobin, as noted by Pavlova, fits into the erotic concept developed by Gippius, which will be reflected later, in particular, in her *Arithmetic of Love* (1931): "The epistolary romance with Zlobin centers on the idea of 'transfiguration' in androgynous fusion. Relying on O. Weininger's theory of sexual complementation (according to which there are always two beginnings in man: masculinity and femininity), in her messages to Zlobin, Gippius developed the idea of a corresponding inversion: an inverse or mirror correspondence in their bodies of femininity and masculinity" [Гиппиус, Злобин 2021, 500]. Thus, the movement goes from the quite traditional masculine position of Zlobin, expressed in his impressions of his 1917 encounter with a Women Death Battalion ("oh, how cool it will be for us", men will have to bear children [Гиппиус, Злобин 2021, 520]), to the manifestation of his own gender ambiguity under the influence of Gippius's concept.

It is remarkable that Zlobin guessed it all: "Saw the women's battalion of death. In your diary there are, I hope, a few short and fair phrases about it" [Гиппиус, Злобин 2021, 520]. Indeed, Gippius wrote in her diary about the WDB justly, but later, not on August 5, but on October 26, 1917, in connection with reports of violence against the female defenders of the Winter Palace. As Shtayn notes, for Gippius this case was one of the first steps in the Civil War chain: the vilification of the female soldiers was the destruction of the order she was trying to build [Штайн 2024, 82]. Therefore, Gippius could in no way approve of Zlobin's ironic attitude to the women's battalion and clearly began to correct his self-identification.

In Gippius's letters, the shimmering gender self-identity should direct Zlobin's love towards transformation, towards the acquisition of an inner topography of the self as a topography of constant growth: "It's been a long time since I wrote to my dear little girl (and I haven't read her in a year!). I often think about her. I watch her grow up bit by bit. However, in this little girl already sits a grown-up man, only he does not always see himself"; "my dear boy, or girl, I do not know who, but mine" (signed: I, Your 'You') [Гиппиус, Злобин 2021, 566]; "My dear, big girl, my clever, little boy, mine – unknown who, but someone who understands everything; my joy is that your I grows together with your love" [Гиппиус, Злобин 2021, 571]. "Yours-Yours," (Russian: Твоя-Твой, feminine and masculine gender by a hyphen) Gippius signs her letter to Zlobin in February 1919

[Гиппиус, Злобин 2021, 588]. “My gender is being transformed, will be transformed and... transformed. Who am I – a man or a woman? I don’t know and... all the same. That’s not the point. Such questions are also not yet up to... Both man and woman, if you will. But, at any rate, not a Man, not a Woman, not a Man-child (Russian: мужеложь, sodomite, мужеложецъ, without the last syllable, or maybe a *portmanteau word* combining sodomy, lying, and manliness) or a Lesbian. It’s not clear to anyone, so be it. And here’s the thing: soul and body are One. This is the ‘I’” (NB: English ‘I’ in the Russian text!), Zlobin responds, signing his letter with a nomination that is significant for both interlocutors: VOLYA [Гиппиус, Злобин 2021, 592]. Here all letters are capitalized, the all-unity has been achieved.

This emphasis on the uncertainty of her own gender identity and androgyny in biographical terms is manifested through the discussion of *unconventional* lovers in her correspondence: on Zlobin’s side from his student circle Mikhail Slonimsky, Stephan Julien; Gippius mentions her relationships with Marietta Shaginyan and the German pianist Elisabeth von Overbeck (who later lived under a male name: Baron Eugen Borisowitsch Lwoff-Онйгин). O. Matich speaks about the direct connection between the peculiarities of Gippius’s gender identity and the formation of her erotic concept, noting Gippius’s love of male costume, appropriate pseudonyms and the obscured gender of the lyrical self in her work. Matich considers Gippius’s uncertain gender identity and unconventional (virgin) marriage to be the basis of Merezkovskys’ ‘erotic utopia’ [Matich 2005, 164].

The most important theme related to the life-creative strategy realized in Gippius’s epistolary corresponds with Vladimir Solovyov’s key texts for her – the cycle of his five articles “The Meaning of Love” published in the journal *Questions of Philosophy and Psychology* (Вопросы философии и психологии) in 1892–1893. Despite the fact that Gippius tried to emphasize the independence of her thought from Solovyov’s teachings on all-unity (всеединство), this cycle substantiated the *topoi* essential for Gippius and many symbolists: the meaning of love is not in reproduction, but in spiritual creativity aimed at restoring universality of God’s will. Adam’s original androgyny is restored through love as a knowledge of the Other, which is the acquisition of *syzygy*, the correct coupling of thoughts and feelings about the Other that unites the two. Intellectual-sensual unity is then part of the general action of the meaning of love as creating a salvific all-unity in God without sexual and other defective divisions. In the context of the correspondence between Gippius and Zlobin under consideration, the concepts of androgyny and the indivisible inseparability of I and Thou as the Other, manifested in true love, are significant in their interrelation. The latter directly correlates with the triad formulated in the letter to Zlobin:

“1) God is 3 and one, in inseparability and immiscibility,

2) God is Love,

3) Love is threefold and one, and inseparable and immiscible.

Love is one, but in each of its Persons, in 1, in 2, in 3, it is perfect, and these Persons are inseparable, though immiscible” [Гиппиус, Злобин 2021, 562].

According to O.A. Blinova’s formulation, “in general, Gippius’s three-one task is a milestone on the way to the realization of the project to create androgynous God-humanity” [Блинова 2019, 114]. One can compare

Blinova's conclusions about the construction of an androgynous lyrical subject in Gippius's poems with the same principle projected in Gippius's letter to Zlobin of December 10, 1918 on the relationship between I and You, self-discovery of self through the Other in love: "You yourself must become transparent to yourself, but for this purpose do not look into yourself, but look into me. Let it seem incomprehensible – believe it; you will find, you will see yourself more faithfully, more truly, by looking intently into me. At yourself – through me" [Гиппиус, Злобин 2021, 558, п. 36]. Gippius constantly returns to this theme in her letters; in particular, on February 5, 1919, she writes: "I need to feel your change as fleshly, physically, as you feel it. Here I do not even want to believe (although I could). I already feel something sometimes, but it's not enough for me, I want to be like you" [Гиппиус, Злобин 2021, 574]. The motive of mutual transparency of the subjects in the correspondence between Gippius and Zlobin is examined in detail by O. Matich in the chapter "Transcending Gender" [Matich 2005, 162–170].

In the signature of Gippius's 1919 letter. "I, Your 'You'" both lines are united: the androgynous nature of the author of the letter, appearing under a masculine *mask*, is superimposed on the distinct designation of the two subjects of the epistolary dialog (and love relationship): I and Thou, the subject himself or herself in his or her belonging to the Other while maintaining his or her selfhood. The above-mentioned presentation of her gender in Gippius's letters from this collection also fits into the same context, not only in a direct form, but also through the construction of another's 'mask', which claims to be a renewed identity: the same Self seen and cognized through the Other.

Summarizing shortly, it should be noted once again that the early correspondence between Gippius and Zlobin reflects the complex gendered self-presentation of the participants in this epistolary novel, in the course of which the *creation* of the younger interlocutor's personality takes place (it is not accidental that the direct reference in Zlobin's letter to the biblical story of the creation of man: "Now I already exist. Into the clay and into the earth, from which (the Russian text uses the masculine gender instead of the correct neuter) was to be, – man – you have blown both life and death – with one breath. Whether I shall perish alone if you go away – I do not know. But I want not to die. And if I do perish, it will be as alive, not as dead," [Гиппиус, Злобин 2021, 553] – from the traditionally masculine to the androgynous, uniting the masculine and feminine, thus striving for the unity of the human and the divine. Epistolary discourse, as O. Matich notes, replaces real Eros in this model, when correspondents achieve intimacy on paper but not in life [Matich 2005, 192]. But, as we have shown, this substitution is a complex construction, going from the public mask to the underside of self-consciousness, and then back to the outside in order to build the architectonics of one's autobiographical myth [Магомедова 2008], a sacralized biographical model, which is repeatedly and diversely embodied in artistic works and ego-documents.

A full-fledged consideration of this topic, of course, requires a kind of diptych, of which in this paper we outline only the first part, related to epistolary. Let us refer here to the specificity of the Symbolist attitude to *texts of life* and *literature* noted by D.M. Magomedova [Магомедова 1996,

113], which requires the study of correspondence from a twofold point of view: poetics proper as the internal organization of epistolary dialogue (which we have attempted to do) and the correlation between correspondence and fiction. To summarize the preliminary results, we should admit that the correspondence between Gippius and Zlobin, reflecting both biographical and *metaphysical* (in Solovyov sense) contexts, demonstrates the organic plasticity and mobility of the gender model noted by V.B. Zuseva-Uzkan and E.V. Kuznetsova in general in relation to the culture of Russian modernism [Зусева-Озкан 2022, 18].

ЛИТЕРАТУРА (RUSSIAN)

1. Блинова О.А. «Арифметика любви» versus «Смысл любви»: неслиянность и нераздельность мысли Зинаиды Гиппиус и Владимира Соловьева // Соловьёвские исследования. 2019. Вып. 3 (63). С. 106–120.
2. Воронина О.А. Гендерные аспекты идентичности // Человек. 2012. № 6. С. 15–31.
3. Гиппиус З.Н. Письма З.Н. Гиппиус к П.С. Соловьёвой (1901–1914) / публ. О.А. Блиновой // Литературное наследство. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 858–888.
4. Гиппиус З.Н., Злобин В.А. Переписка 1916–1919 гг. / публ. М.М. Павловой // Литературное наследство. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 493–604.
5. Зусева-Озкан В.Б., при участии Кузнецовой Е.В. Введение // Женщина модерна: гендер в русской культуре 1890–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9–24.
6. Каплун М.В. Фемининно-маскулинная образность романа О. Миртова «Мертвая зыбь» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 32. С. 5–25.
7. Магомедова Д.М. Автобиографический миф // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. С. 10–11.
8. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
9. Павлова М.М. Переписка З.Н. Гиппиус с В.А. Злобиным (1916–1919) [вступительная статья] // Литературное наследство. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 493–507.
10. Тюпа В.И. Нарративная идентичность: характер и самость // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой. М.: Эдитус, 2016. С. 285–296.
11. Флоренский П.А. Священное переименование. Изменение имен как внешний знак перемен в религиозном сознании [1907]. М.: Издательство храма святой мученицы Татианы, 2006. 360 с.
12. Чечнёв Я.Д. Кризис маскулинности в романе Константина Вагинова «Гарпагониана» // *Conversatoria Litteraria*. 2021. Т. 15. С. 133–147.
13. Штайн О.А. Зинаида Гиппиус // Штайн О.А. Женщины-философы. Мыслительницы, изменившие мир / под ред. А.В. Маркова. М.: АСТ, 2024. 256 с.
14. Штайн О.А. Маска: стратегии идентичности. СПб.: Алетейя, 2015. 178 с.
15. Matich O. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Sicle*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2005. 304 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Blinova O.A. "Arifmetika lyubvi" versus "Smysl lyubvi": nesliyanost' i nerazdel'nost' mysli Zinaidy Gippius i Vladimira Solov'yeva ["The Arithmetic of

Love" versus "The Meaning of Love": The Inconsistency and Inseparability of the Thoughts of Zinaida Gippius and Vladimir Solovyov"]. *Solovyevskiy issledovaniya*, 2019, vol. 3 (63), pp. 106–120. (In Russian).

2. Chechnev Ya.D. Krizis maskulinnosti v romane Konstantina Vaginova Garpagoniana [The Crisis of Masculinity in Konstantin Vaginov's Novel Harpagonian]. *Conversatoria Litteraria*, 2021, vol. 15, pp. 133–147. (In Russian).

3. Kaplun M.V. Femininno-maskulinnaya obraznost' romana O. Mirtova "Mertvaya zyb" [Feminine-masculine Imagery of O. Mirtov's Novel "Dead Swell"] *Tekst. Kniga. Knigozdaniye*, 2023, no. 32, pp. 5–25. (In Russian).

4. Voronina O.A. Gendernyye aspekty identichnosti [Gender Aspects of Identity]. *Chelovek*, 2012, no. 6, pp. 15–31. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Gippius Z.N., Zlobin V.A. (authors), Pavlova M.M. (ed.). Perepiska 1916–1919 gg. [Correspondence 1916–1919]. *Literaturnoye nasledstvo. T. 106: Epistolaryamoye naslediy Z.N. Gippius. Kn. 2* [Literary Heritage. Epistolary Heritage of Z.N. Gippius. Book 2]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 493–604. (In Russian).

6. Gippius Z.N. (author), Blinova O.A. (ed.). Pis'ma Z.N. Gippius k P.S. Solov'yevoy (1901–1914) [Letters from Z.N. Gippius to P.S. Solovyova (1901–1914)]. *Literaturnoye nasledstvo. T. 106: Epistolaryamoye naslediy Z.N. Gippius. Kn. 1* [Literary Heritage. Epistolary Heritage of Z.N. Gippius. Book 1]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 858–888. (In Russian).

7. Magomedova D.M. Avtobiograficheskiy mif [Autobiographical Myth]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publishing House – Intrada Publ., 2008, pp. 10–11. (In Russian).

8. Pavlova M.M. Perepiska Z.N. Gippius s V.A. Zlobinym (1916–1919) [Correspondence of Z.N. Gippius with V.A. Zlobin (1916–1919)] [Introductory Article]. *Literaturnoye nasledstvo. T. 106: Epistolaryamoye naslediy Z.N. Gippius. Kn. 2*. [Literary Heritage. Epistolary Heritage of Z.N. Gippius. Book 2]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 493–507. (In Russian).

9. Tyupa V.I. Narrativnaya identichnost': kharakter i samost' [Narrative Identity: Character and Self]. *Belyye chteniya: k 85-letiyu Galiny Andreyevny Belay* [Belye Readings: To the 85th Anniversary of Galina Andreevna Belaya]. Moscow, Editus Publ., 2016, pp. 285–296. (In Russian).

10. Zuseva-Ozkan V.B., with the participation of Kuznetsova E.V. Vvedenie [Introduction]. *Zhenshchina moderna: gender v russkoy kul'ture 1890–1930-kh gg.* [Modern Woman: Gender in Russian Culture of the 1890–1930s.] Moscow, Novoye Literaturnoye Obzreniye Publ., 2022, pp. 9–24. (In Russian).

(Monographs)

11. Florensky P.A. *Svyashchennoye pereimenovaniye. Izmeneniye imen kak vneshniy znak peremen v religioznom soznanii* [Sacred Renaming. Changing Names as an External Sign of Change in Religious Consciousness] [1907]. Moscow, Izdatel'stvo khrama svyatoy muchenitsy Tatiyan, 2006. 360 p. (In Russian).

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

13. Matich O. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siucle*. Madison, WI, University of Wisconsin Press, 2005. 304 p. (In English).

14. Shtayn O.A. *Maska: strategii identichnosti* [Mask: Strategies of Identity]. St. Petersburg, Aletheya Publ., 2015. 178 p. (In Russian).

15. Shtayn O.A. (author), Markov A.V. (ed.). *Zhenshchiny-filosofy. Myslitel'nitsy, izmenivshiy mir* [Women Philosophers. Thinkers who Changed the World]. Moscow, AST Publ., 2024. 256 p. (In Russian).

Alexander V. Markov,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and
Contemporary Art.
Research interests: theory of literature and art.
E-mail: markovius@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Olga V. Fedunina,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of
Sciences.
Candidate of Philology, Senior Researcher, Department “Literaturnoe
Nasledstvo” (“Literary Heritage”).
Research interests: history of Russian literature of the 19th–21st
centuries, theory of literature, poetics of epic genres.
E-mail: fille.off@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

Марков Александр Викторович,
Российский государственный гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современ-
ного искусства.
Научные интересы: теория литературы и искусства.
E-mail: markovius@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Федунина Ольга Владимировна,
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отде-
ла «Литературное наследство».
Научные интересы: история русской литературы XIX–XXI вв., тео-
рия литературы, поэтика эпических жанров.
E-mail: fille.off@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

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 2¹**

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 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.

¹А.В. Уржа выполнила исследование при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-00260, <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

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 2¹**

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.

**Функционально-семантическая классификация средств введения
прямой речи в текст
(на материале современного русского языка)**

Поскольку предлагаемая нами классификация должна не просто «рассортировать» средства, вводящие прямую речь, по семантическим признакам, но и помочь выявить функции этих средств в текстах, мы обращаем особое внимание на проявление в высказываниях с прямой речью двух субъектов модуса, а именно: субъекта прямой речи (того, кому принадлежит вводимая фраза или мысль) и повествующего субъекта (того, кому принадлежит рамка прямой речи). Лексическое средство, вводящее фразу или мысль, формально входит в ее рамку, однако оно способно транслировать как эмоциональное отношение субъекта прямой речи к ситуации или адресату, так и отношение повествователя

¹A.V. Urzha conducted the study with the support of the Russian Science Foundation (RSF) <https://rscf.ru/en/project/23-18-00260/>

(шире – любого авторизатора) к субъекту прямой речи и его высказыванию. Сравним примеры:

1. «...», – *сказал Иван Иванович.*
2. «...», – *воскликнул Иван Иванович.*
3. «...», – *брякнул Иван Иванович.*

Из первого примера мы узнаем о факте произнесения фразы персонажем, из второго следует, что он не только произнес реплику, но и испытывал при этом эмоциональное возбуждение, а третий пример показывает, что повествователь, выбравший глагол *брякнул*, трактует высказывание персонажа как неуместное. В третьем примере мы ощущаем усложнение перспективы, здесь проявляется внешняя оценка речевого действия героя.

Некоторые языковые средства способны одновременно вводить в текст и эмоцию героя, и оценку повествователя (зачастую негативную или ироническую), например, глаголы *хвастался, лукавил, ныл, изрек, вякнул, донимал* и другие. Это важное свойство должно быть учтено в функциональной классификации.

Итак, в предлагаемой нами таксономии первый, глобальный уровень (А) представляет подразделение на лексические средства, вводящие звучащую речь и невысказанную мысль. Каждая из этих крупных зон реализована набором грамматических средств (Б): глаголами, существительными (выступающими в сочетании с глаголом или самостоятельно) и фразеологическими единицами (сокр. ФЕ). Далее следует семантическое деление на подгруппы (В). И затем учитываются прагматические характеристики: проявление отношения субъекта прямой речи / мысли к ситуации (Г) и проявление отношения повествователя к субъекту прямой речи (Д). Назовем характеристики Г и Д соответственно внутренней и внешней квалификацией прямой речи. В случае одновременного выражения характеристик Г и Д, мы будем помещать такие примеры в раздел внешней квалификации, поскольку именно она часто накладывается на внутреннюю.

Представим уровни классификации в виде таблицы:

Таблица 1. Средства введения прямой речи в текст

		Средства введения прямой речи					
А	Б	Введение звучащей речи			Введение невысказанной мысли		
		глагол	существительное	ФЕ	глагол	существительное	ФЕ
В	Обозначение речи	Общеречевое действие			Обозначение мыслительного действия		
		Характер звучания			Обозначение знания		
		Отношение между репликами			Обозначение воспоминания		
		Тип речевой деятельности			Обозначение восприятия		
	Обозначение иллокуции						
	Обозначение жеста						
	Обозначение эмоции						

Г	Наличие / отсутствие внутренней квалификации речи (отношения говорящего к ситуации)	Наличие / отсутствие внутренней квалификации мысли
Д	Наличие / отсутствие внешней квалификации речи (отношения повествователя к говорящему и его речи)	Наличие / отсутствие внешней квалификации мысли

Далее представим, как будет выглядеть заполненная примерами часть таблицы, включающая средства **обозначения общеречевого действия**, – уже с прагматическими характеристиками внутренней квалификации (говорящий → ситуация) и внешней квалификации (повествователь → речь говорящего).

Таблица 2. Средства обозначения общеречевого действия, вводящие прямую речь

нейтр. обозначение	глагол		существительное			ФЕ	
	внутр. кв.	внеш. кв.	нейтр.	внутр. кв.	внеш.кв.	внутр.кв.	внеш. кв.
сказать заметить говорить рассказывать	бросить буркнуть ворчать	брякнуть вякнуть вещать	фраза слова высказывание	кредо девиз ворчание	болтовня бред вяканье	сорвалось (слетело) с языка	растекаться мыслью по древу сотрясать воздух

Глаголы типа *буркнуть*, *проворчать*, так же как существительные *ворчание* или *кредо*, передают отношение говорящего к содержанию прямой речи или адресату, тогда как пренебрежительное *вякнуть*, *болтовня* или ироническое *вещать* дают нам понять, как оценивает говорящего и его речь тот, кому принадлежит рамка реплики. Заполненными оказываются все клетки таблицы, кроме нейтрального обозначения речи с помощью фразеологической единицы: действительно, все идиомы, вводящие речь, транслируют либо эмоциональное отношение говорящего к ситуации, либо оценку самой речи и ее производителя, например:

«Откуда ты все это знаешь?» – невольно **сорвалось у меня с языка**. (В. Белоусова. НКРЯ)

«Я подам в суд!» – **продолжил сотрясать воздух** Генка. (Т. Сахарова. НКРЯ)

По тому же принципу заполняются примерами и другие разделы большой таблицы № 1. Например, в группе средств **обозначения характера звучания речи**, вводящих реплики, обнаруживаются нейтральные глаголы *басить*, *звенеть*, существительные *голос*, *бас*, *писк*. Эмоцию говорящего транслируют слова *рявкнуть*, *голосить*, *рев*, *лепет*, а дополнительную внешнюю квалификацию представляют лексемы *трещать*, *долбить*, *ор*, *визг* и т.п. Идиомы типа *заливаться соловьем* указывают на состояние производителя речи, а выражения *чесать язык* квалифицируют речь с внешней точки зрения.

В группе лексем и сочетаний, **называющих отношения между репликами**, также прослеживается противопоставление нейтральных слов (*начать*, *вставить*, *повтор*, *комментарий*), средств внутренней квалификации прямой речи (*подхватить*, *перебить*, *поправка*, *внести свою лепту*) и внешней, оценочной ее характеристики (*огрызнуться*, *встрять*, *отписка*, *вставить свои пять копеек*).

Обширный набор средств **обозначения типа речевой деятельности**, вводящих реплики, постоянно пополняется: к нейтральным обозначениям типа *телеграфировать, выгравировать, надпись, татуировка* добавляются современные заимствования *твитнуть, смс, пост*. Внутреннюю квалификацию прямой речи представляют слова *лозунг* или *мем*, а внешнюю – *каракули* или *мазня*, а также глаголы *накропать, накорябать* и т.п. К ФЕ в этой группе отнесем выражения *черкнуть пару строк, марасть бумагу* и др. Новые и древние слова, обозначающие тот или иной тип текста, высказывания, по-прежнему вводят прямую речь и оказываются в этом разделе классификации:

31 декабря 2017 года Эрл опубликовал следующий **твит**: «Ждите хитов в новом году. Не думайте, что я сидел сложа руки». (ВКонтакте)

25 июня найдена **берестяная грамота** № 935: «У Фьдора 2. У Василья 10. У Фьдора 8. У Гавориле 4». (В. Янин. НКРЯ)

Многочисленными примерами представлена и следующая крупная группа слов, **называющих цель акта прямой речи**. Наряду с нейтральными обозначениями иллокуций (*здороваться, представиться, приветствие, показания*), здесь обнаруживается множество слов с внутренней квалификацией речи (*сетовать, жалоба, шутка, угроза, изливать душу*) и с внешней оценкой речевого акта (*ныть, ябедничать, похвальба, донос, заговаривать зубы*).

Использование **номинаций жестов и эмоций** в качестве средств введения прямой речи неоднократно отмечалось как феномен, получивший особое развитие в русскоязычном дискурсе. Подчеркнем, что в этих группах нет номинаций без характеристики говорящего: обозначение эмоции само по себе представляет состояние произносящего речь (*разозлиться, удивиться, оскорбиться*) и в дополнение к этому может представлять внешнюю интерпретацию такого состояния (*окрыситься, озвереть*). Существительные в такой функции всегда используются в составе неизосемических оборотов (*почувствовать зависть, испытать гордость*):

Веничка сказал мне, что у него набираются деньги для поездки на Кольский. Говорю, что у меня тоже будут деньги. **Пришел в ярость**: «Я всю жизнь был нищим, а вот теперь имею возможность... А ты...» (Н. Шмелькова, НКРЯ)

Выразительные фразеологические единицы (*слететь с катушек, дойти до белого каления*) также входят в эту группу средств.

Жесты (кинемы) могут обозначать сопровождающую речь эмоцию (*закатить глаза, пожать плечами, сделать нетерпеливый жест, одарить улыбкой*), и, дополнительно, внешнюю характеристику говорящего (*отвесить челюсть, выпучить глаза*). Идиомы типа *махнул рукой* интерпретируются с опорой на контекст и содержание реплики.

Наконец, языковые средства, способные вводить **невывказанные мысли** – внутренние реплики персонажей, также могут быть представлены разными частями речи. Мыслительное действие называют глаголы *подумать, понять, осенило, дошло* и т.п., существительные *мысль, идея, догадка, осознание*, идиомы *стукнуло в голову*:

«Когда денег нет совсем, гораздо лучше, чем когда их мало», – **озарило** вдруг ее. (Л. Улицкая, НКРЯ)

Аналогично формируется состав группы средств со значением знания (*знать, вывести, знание, вывод, впитать с молоком матери, затвер-*

дить на ять), памяти (*помнить, воспоминание, держать в голове*), восприятия (*увидеть, разобрать, прочитанное*).

Средства разных групп часто комбинируются между собой. Можно написать твит, вспомнить надпись, разобрать буквы, однако важно, что и глаголы, и существительные, входящие в эти сочетания, могут вводить прямую речь и самостоятельно.

Вот **надпись** на сборнике стихов Тэффи «Шамрам», подаренном Пантелеймонову: «Дорогому брату по духу Б. Пантелеймонову». (С. Никоненко, НКРЯ)

Предложенная классификация может дорабатываться и пополняться, однако принципиальным представляется соединение в ней перечисленных грамматического, семантического и прагматического аспектов. Различия в стилистической окраске средств, вводящих прямую речь, учитываются на уровне прагматики: как показывает изложенный выше материал, наличие внутренней, а в особенности внешней квалификации реплики предполагает стилистическое варьирование для передачи преобрежения, иронии и т.п.

Характеристика образов героев романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» – сквозь призму анализа средств, вводящих прямую речь

Обрамление прямой речи в романах Ф.М. Достоевского привлекает внимание исследователей, поскольку принципы его оформления являются одной из составляющих писательской манеры [Захарова 2006; Gafurova, Akbarov 2022; Дюзенли 2023 и др.]. Мы лишь кратко привлечем указанный материал, чтобы продемонстрировать находки, которые позволяет сделать применение предложенной выше классификации в качестве основы для количественного и лингвостилистического анализа художественных текстов.

Среди 30 самых частотных глаголов, вводящих реплики в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», широко представлена группа обозначений характера звучания речи: *крикнуть, вскричать, вскрикнуть, воскликнуть, закричать*, а также *прошептать* и *зареветь*. Эти глаголы обладают выраженной внутренней квалификацией, то есть характеризуют не только речевое действие, но и эмоциональное состояние говорящих [Словарь языка Достоевского 2008, 2010, 2012]. Глагол *кричать / крикнуть* в обрамлении реплики является третьим по частотности во всем романе.

В группе обозначений общеречевого действия частотны не только нейтральные *сказать, говорить*, но и предполагающие эмоцию говорящего глаголы *пробормотать* и *отрезать*, в группе отношения между репликами наряду с *ответить, продолжить* встречаем *перебить* и *подхватить*. Обозначения проявлений эмоциональных состояний *заторопиться* и *засмеяться* также попадают в список самых распространенных рамок для речи героев.

Интересно, что суммарно глаголы, вводящие прямую речь и при этом отсылающие к эмоции говорящего, составляют в рамках упомянутых 30 частотных глаголов 499 из 1513 словоупотреблений (это значит, что каждый третий глагол в диалогической рамке оказывается эмоционально окрашенным).

Подсчеты по персонажам дали один весьма неожиданный результат: выяснилось, что глаголы *крикнуть*, *вскричать* или *закричать* чаще всего вводят реплики не только Катерины Ивановны или Пульхерии Александровны, но и... Дмитрия Разумихина. Именно его речь вводится также глаголом *зареветь* или *прореветь* (6 раз!). Речь Сони Мармеладовой наиболее часто вводит глагол *прошептать*, а *вскрикнуть* – третий по частотности. Если же говорить о главном герое романа, Раскольнике, в рамке его прямой речи чаще всего обнаруживается глагол *думать* / *подумать*. Действительно, в первую очередь этот персонаж раскрывается перед нами во внутренней речи.

В целом Достоевский использует в «Преступлении и наказании» 183 различных глагола в 1776 контекстах. Среди них – и обозначения эмоций (*горячиться*, *раздражаться*), и номинации эмоциональных жестов (*всплеснуть руками*, *стукнуть кулаком по столу*), и указания на иллюкции (*упрашивать*, *вмешаться*).

Слова с внешней квалификацией речи (выраженной как вместе с внутренней квалификацией, так и без нее) в романе весьма разнообразны. Это такие обозначения, как *брякнуть*, *завопить*, *ввязаться*, *взвизгнуть*, *вскинуться*, *встрепенуться*, *закудахтать* и др. На наш взгляд, именно красочная палитра глаголов, вводящих внешнюю и внутреннюю квалификацию прямой речи персонажей, позволяет автору незаметно, ненавязчиво транслировать определенные характеристики образов. Например, среди слов, вводящих реплики Катерины Ивановны, есть глаголы *завопить*, *взвизгнуть*, *залиться*, *вцепиться*, *наброситься*. Речь Пульхерии Александровны вводится словами *засуетиться*, *заторопиться*, *перепугаться* и *встревожиться*, рамки реплик Лужина включают слова *замямлил*, *пробормотал*, *обиделся*, *горячился в бешенстве*, а тирада Мармеладова обрамлена глаголом *возопил*. Значительное разнообразие демонстрируют глаголы, вводящие речь Порфирия Петровича: *поддакнуть*, *сытять*, *хлопотать*, *закудахтать* – и в то же время *наострить уши* и *кинуться*.

Среди существительных, вводящих прямую речь в романе (в составе словосочетаний или самостоятельно), наблюдаются представители тех же семантических групп. Это, в первую очередь, слова, обозначающие характер звучания реплики и отсылающие к эмоции персонажа: *крик*, *вопл*, *восклицанье*, *шепот* и *голос*, причем последнее существительное – самое частотное, оно вводится в роман в сочетаниях с глаголами из этой же группы: *кричал голос*, *выл голос*, *дрогнул голос*.

Прямую речь также вводят номинации, обозначающие невысказанную мысль: *мысль*, *вопрос*, *решение*, и обозначение эмоции героя – *надежда*. Небольшие вставные тексты включаются в роман с помощью существительных *стих* и *повесть*. Интересно, что нейтральные номинации *слова* и *речь* используются Ф.М. Достоевским для введения прямой речи всего по одному разу, зато неоднократно встречается форма единственного числа *слово*, после которой за двоеточием следует цитируемый персонажем или повествователем фрагмент высказывания того или иного героя.

Идиоматические сочетания, обрамляющие реплики, немногочисленны, но они также участвуют в создании напряженной диалогической рамки в тексте:

«*Не верьте! А впрочем, ведь вы и без того не верите!*» – *слишком уж со зла сорвалось у Раскольникова.*

«Почему же комическая-с?» – тотчас **навострил уши Порфирий Петрович.**

«Знает!» – **промелькнуло в нем как молния.**

Данные, полученные в ходе анализа текстов с применением представленной выше классификации, могут быть использованы для сопоставительных исследований в рамках описания идиостилей русских писателей, а также для сравнительного изучения оригиналов и переводов классических произведений русской литературы на иностранные языки. Предварительные результаты сопоставительного анализа, проведенного авторами статьи, свидетельствуют о значительных отличиях манеры Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого в использовании в рамках диалогов языковых средств с внутренней и внешней квалификацией речи. Развернутое описание этих отличий будет представлено в отдельной научной публикации.

Выводы

Изучение существующих подходов к таксономии лексем, вводящих прямую речь в русских текстах, свидетельствует о необходимости более системной и развернутой классификации таких средств с учетом не только формальных, смысловых и стилистических, но и прагматических параметров. Представленная в статье функционально-семантическая классификация средств русского языка, вводящих звучащую речь и невысказанную мысль, охватывает глаголы, существительные и фразеологизмы, принадлежащие к различным семантическим группам. В классификацию включено функциональное основание, характеризующее участие языковых средств введения речи в формировании перспективы текста: все средства сопоставлены по наличию / отсутствию внутренней квалификации речи или мысли (то есть выражения отношения говорящего / мыслящего персонажа к ситуации), а также по наличию / отсутствию внешней квалификации речи или мысли (то есть отношения повествователя или другого авторизатора к говорящему / мыслящему герою и его реплике).

Применение в анализе текста такой функционально-семантической классификации языковых средств, вводящих прямую речь, позволяет выявить роль, которую играют номинации из разных семантических и грамматических групп в формировании художественных образов и атмосферы повествования, а также в создании перспективы произведения, в соотношении и чередовании точек зрения в нарративе.

Внимание не только к глаголам, но и к существительным и идиоматическим сочетаниям, вводящим прямую речь, позволяет установить, что в романе «Преступление и наказание» они изофункциональны. Так, группа средств, представляющих внутреннюю квалификацию речи, сформирована в тексте не только частотными глаголами типа *крикнуть*, *вскричать*, *воскликнуть*, но и словами *крик*, *вопл*, *восклицанье*, а также словом *голос* в сочетаниях с теми же глаголами. В результате эмотивная плотность диалогической рамки оказывается повышенной, а сама рамка не становится монотонной.

Аналогично глаголы, называющие невысказанную мысль и вводящие многочисленные внутренние реплики героев романа, чередуются в рамке с существительными или идиомами с такой же семантикой.

Многообразие средств с внешней квалификацией прямой речи, обрамляющих реплики разных героев «Преступления и наказания», демонстрирует особый прием: несмотря на отсутствие пристрастных описаний «от автора», персонажи исподволь приобретают выразительные характеристики (порой с оценочными коннотациями), данные с внешней точки зрения, и читатель оказывается к ним восприимчив.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. 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.
3. Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008, 2010, 2012.
4. Gafurova UA., Akbarov OA. Speech portrait of Rodion Raskolnikov on the example of Dostoevsky's work "Crime and punishment" // ORIENSS. 2022. № 11. P. 889–897.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dyuzenli M.V. Standartnyye operatory vvoda pryamoy rechi kak markery idiostilya pisatelya [Standard Operators of Introducing Direct Speech as Markers of the Writer's Idiostyle]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnyye nauki*, 2023, vol. 25, no. 2, pp. 199–210. (In Russian).
2. Gafurova UA., Akbarov OA. Speech portrait of Rodion Raskolnikov on the example of Dostoevsky's work "Crime and punishment". *ORIENSS*, 2022, no. 11, pp. 889–897. (In English).

(Monographs)

3. Karaulov Yu.N. (ed.). *Slovar' yazyka Dostoyevskogo. Idioglossariy* [A Dictionary of Dostoevsky's language. Idioglossary]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008, 2010, 2012. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

4. 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 им. М.В. Ломоносова.
Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка
филологического факультета.

Научные интересы: семантика, прагматика, стилистика, язык художе-
ственной 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 художе-
ственной 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 Fac-
ulty of Philology.

Research interests: stylistics, semantics, language of Russian literature.

E-mail: qiaoqiao1990511@163.com

ORCID ID: 0009-0002-1917-8063

М.Н. Лату (Пятигорск)

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
И ТЕМАТИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ЛЕКСИКИ
ТИФЛОКОММЕНТАРИЕВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ЖИВОПИСИ
(НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ-ОПИСАНИЙ КАРТИН
ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСА «ОПИШИ-МНЕ.РФ»)¹**

Аннотация

Вопросы социализации лиц с нарушением зрительного восприятия при увеличении объема распространяемой сегодня визуальной информации не теряют своей актуальности. В связи с этим значимым является изучение специфики текстов аудиодескрипции и тифлокомментариев к различным объектам описания. Настоящая статья посвящена анализу композиционных особенностей тифлокомментариев к произведениям живописи, а также специфики тематического распределения лексики в их составе. Материалом для исследования послужили тексты тифлокомментариев, составленные пользователями сети Интернет для лиц с нарушениями зрительного восприятия, размещенные на специализированном интернет-ресурсе «Опиши-мне.рф». В ходе исследования в анализируемых текстах была установлена реализация 4 содержательных блоков, выделяемых в соответствии с типами представленной в них информации: энциклопедической, описательной, интерпретативной, субъективно-перцептивной, где ядерным компонентом выступает блок описательной информации, а актуализация остальных блоков факультативна. Последовательность расположения данных блоков в текстах аудиодескрипций варьируется. Удельный вес блока описательной информации в текстах тифлокомментариев существенно варьируется (в более 50% случаев он содержит от 100 до 200 слов), что отчасти обусловлено разной степенью сложности сюжета картины. Изучено лексическое наполнение данного блока, установлены 14 лексико-семантических групп, указывающих на понятия и смыслы, которые находятся в фокусе внимания автора тифлокомментария при описании произведений живописи.

¹Исследование выполнено в Пятигорском государственном университете в рамках проекта FSNR-2023-0002 «Разработка лингвистических принципов и проектирование технических решений для создания прототипа нейросети для сопровождения аудиодескрипции», поддержанного Министерством науки и высшего образования РФ.

Ключевые слова

Тифлокомментарий; тифлокомментирование; аудиодескрипция; картина; структура; информационный блок; лексико-семантическая группа.

M.N. Latu (Pyatigorsk)

COMPOSITIONAL FEATURES AND THEMATIC CLASSIFICATION OF VOCABULARY OF TYPHLOCOMMENTARIES TO PAINTINGS (BASED ON THE EXAMPLE OF PAINTINGS DESCRIPTIONS ON “ОПИШИ-МНЕ.РФ” INTERNET WEB-SITE)¹

Abstract

The relevance of socialization of people with visual impairments persists today as the volume of disseminated visual information increases. In this regard, it is significant to study the specificity of audio description texts and typhlocommentaries to various objects of visual content. This article discusses the compositional features of typhlocommentaries to paintings as well as the thematic distribution of lexis in their content. The sampling of the study included the texts of audio description written by Internet users for people with visual impairments, posted on the specialized Internet website “Describe-it-to-me”. In the course of the study, 4 content blocks were defined, distinguished in accordance with the types of information they convey: encyclopedic, descriptive, interpretive, subjective-perceptual. The core component is a block of descriptive information while the representation of remaining content blocks is optional. The order of these blocks in the audio description texts varies and their boundaries sometimes appear to be arbitrary. The proportion of a block of descriptive information in the texts of typhlocommentaries varies significantly (in more than 50% of cases it contains from 100 to 200 words), which is partly due to the varying degrees of complexity of the visual content of the picture. The lexical specificity of this block has been studied, 14 lexical-semantic groups have been established, indicating the concepts and meanings that are the focus of attention of the author of the typhlocommentary when describing paintings.

Key words

Typhlocommentary; typhlocommenting; audio description; painting; structure; information block; lexical-semantic group.

1. Введение

Развитие современных информационных технологий способствует увеличению объема и быстрому распространению визуальной информации, в том числе среди пользователей интернет-пространства, которая может оставаться недоступной для лиц с нарушениями зрения. Решение данной проблемы осуществляется с помощью аудиодескрипции или тифлокомментирования, подразумевающего «лаконичное описание пред-

¹The authors express their gratitude to the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation that financially supported the study, project FSNR-2023-0002 “Development of linguistic principles and design of technical solutions for creating a prototype neural network to support audio description”, Pyatigorsk State University.

мета, пространства или действия, которые непонятны незрячему (слабовидящему) без специальных словесных пояснений» [Ваньшин, Ваньшина 2011, 6]. Сегодня тифлокомментирование рассматривается исследователями как межкультурное и социальное посредничество, с одной стороны, представляя собой особую форму аудиовизуального перевода [Борщевский 2018], жанр киноперевода [Моцаж 2014], вид межкультурной коммуникации [Гринкевич 2022], а с другой стороны, инновационный и эффективный метод реабилитации людей с нарушением зрительных функций [Литвиненко 2017], способ социализации лиц с ограниченными возможностями по зрению [Бирюкова, Ворожищева, Лобанова 2016]. Под тифлокомментарием понимается «целевая информация, специально подготовленная для слепых (слабовидящих), для замещения (или дополнения) визуальной информации» [Ваньшин, Ваньшина 2011, 6]. При создании текста тифлокомментария (аудиодескрипции) происходит вербализация недоступной адресату иконической информации [Раренко 2017; Александрова 2023], конструирование в его сознании визуальных образов [Губанова 2023], отдельных фрагментов картины мира. При этом исследователи указывают на существование проблем и трудностей, связанных с созданием данных текстов, передачей различной информации, в том числе лингвокультурных данных, выбором языковых средств и т.д. [Борщевский 2019; Александрова 2022]. Ученые также отмечают, что аспекты аудиодескрипции и тифлокомментирования «в настоящее время находятся в начальной стадии разработки» [Раренко 2017, 232]. Одновременно с этим очевидно, что особенности данных текстов также могут различаться в зависимости от специфики описываемого объекта, визуального контента (видеофрагмент, произведение живописи, скульптура и т.д.).

В связи с вышесказанным непосредственной целью настоящей работы является установление и анализ композиционных и лексико-семантических особенностей тифлокомментариев к произведениям живописи. Материалом для исследования послужили тексты тифлокомментариев к картинам, составленные пользователями сети Интернет для лиц с нарушениями зрительного восприятия и размещенные на специализированном интернет-ресурсе «Опиши-мне.рф». Последний представляет собой значимый проект в рамках инициатив по формированию доступной среды для лиц с ограниченными возможностями. Данные тексты содержат описания к известным произведениям искусства, среди которых «Танец» А. Матисса, «Спаситель мира» Леонардо да Винчи, «Возвращение блудного сына» Х. Рембрандта, «Опять двойка» Ф. Решетникова, «Девочка с персиками» В. Серова и др. Общий объем выборки составил 174 текста (273 342 печатных знака).

Таким образом, осуществление заявленной цели в рамках текущего исследования потребовало обращения к методам контент-анализа и смыслового анализа, а также использования элементов дискурсивного анализа, с помощью которых было изучено содержательное пространство текстов выборки, выделены типы актуализируемой информации и соответствующие им содержательные блоки. В процессе исследования также использовался метод количественного анализа для установления и изучения объема рассматриваемых текстов, наименьших, наибольших и средних значений количества языковых единиц, функционирующих

в их составе, процентного соотношения актуализируемых данных. Подсчеты осуществлялись с использованием лингвистической программы AntConc 4.0.3. Компонентно-семантический анализ, наряду с элементами полевого анализа, использовался для изучения лексического своеобразия фрагментов текстов, содержащих непосредственную дескрипцию иконических элементов произведения живописи, выделения лексико-семантических групп, указывающих на понятия и элементы содержания, которые находятся в фокусе внимания автора текста при описании изображения на картине с целью формирования у потенциального адресата целостного представления о нем.

2. Композиционная характеристика текстов и анализ тематической стратификации лексики тифлокомментариев к произведениям живописи

2.1. Содержательные блоки, типы информации и объем текстов

Как показывают результаты анализа, в композиционно-структурном плане рассматриваемые тексты, представленные на ресурсе «Опиши-мне. рф», не отличаются единообразием построения и подачи информации. Так, в одних текстах наблюдается наличие оформленных вводной части и / или заключения. В других они выражены неявно или полностью отсутствуют. Информация, сообщаемая во введении и в заключении в текстах, где они представлены, также может существенно различаться в зависимости от выбора автора. Так, текст ««Спаситель мира», Леонардо Да Винчи» начинается со слов: *«Пожалуй, каждый культурный человек знает о существовании “Моны Лизы”. Но, оказывается, Леонардо написал и мужской вариант её образа – картину “Спаситель мира” или иначе – “Сальвадор мунди”. Какое же оно, это творение, и почему наш Эрмитаж отказался его купить?»* [Опиши мне]. Автор же текста ««Репродуцирование запрещено», Рене Магритт» в первом параграфе акцентирует внимание на имени художника, времени создания картины и месте, где она находится: *«Картина бельгийского сюрреалиста Рене Магритта, написанная в тысяча девятьсот тридцать седьмом году, в настоящее время находится в Музее Бойманса – ван Бёнингена в Роттердаме»* [Опиши мне], тогда как автор текста ««Возвращение блудного сына», Рембрандт» приводит данную информацию в последнем параграфе в качестве заключения: *«Картина Рембрандта “Возвращение блудного сына” датируется 1669-м годом и хранится в Санкт-Петербурге, в музее Эрмитаж»* [Опиши мне]. Ряд текстов (например, ««Старый еврей с мальчиком», Пабло Пикассо») начинается непосредственно с описания картины: *«На картине на тёмно-синем фоне изображен изможденный нищий старик...»* [Опиши мне].

Анализ также показывает, что в данных текстах репрезентируется несколько разных типов информации, к которым относятся энциклопедическая, описательная, интерпретативная, субъективно-перцептивная, в связи с чем можно выделить соответствующие им содержательные блоки. Так, блок энциклопедической информации включает в себя общие сведения о жанре рассматриваемого произведения искусства, художнике, времени, месте и особых обстоятельствах создания картины, местонахождении картины в настоящее время и т.д., например, в тек-

сте ««Танец», Анри Матисс»: *«Анри Матисс создал картину “Танец” в 1910 году по заказу русского бизнесмена и коллекционера произведений искусств Сергея Щукина»* [Опиши мне]. Блок описательной информации содержит непосредственную дескрипцию картины, описание и характеризацию элементов изображения, актуализируемых значимых деталей фигуры и фона, фактуальные данные и т.д. Например, в тексте «Картина “Садко”, Илья Ефимович Репин»: *«В центре композиции – Садко в купеческой шубе и шерстяной шапке тёмно-коричневого цвета, и проплывающий слева от него ряд подводных девиц, одетых в разнообразные богатые наряды, отливающие золотом»* [Опиши мне]. Блок интерпретативной информации содержит авторский или общеизвестный анализ картины в целом и отдельных элементов изображения, включая их толкование, пояснения, разъяснения их смысла, в том числе в корреляции друг с другом, раскрывая идею произведения, например, в тексте «“Старый еврей с мальчиком”, Пабло Пикассо»: *«Сюжет картины прост и незатейлив. Также конкретны и минимальны художественные средства. Нечёткая борода, старым платком повязанные волосы, впалые щеки – всё свидетельствует о бедности и долгом недоедании старика»* [Опиши мне]. Блок субъективно-перцептивной информации отражает особенности восприятия автора текста данного изображения, его впечатления от увиденного, в том числе передаваемые экспрессивно-оценочной лексикой, например, в тексте «“Девочка с персиками”, Валентин Серов»: *«Есть картины, которыми хочется любоваться снова и снова. И эти слова полностью подходят к произведению Валентина Александровича Серова “Девочка с персиками”. Чем же оно так притягивает ценителей живописи?»* [Опиши мне].

При этом реализация данных блоков в рассматриваемых текстах также обнаруживает ряд особенностей. Так, все рассматриваемые содержательные блоки не всегда актуализируются в рамках одного текста. Как показали результаты анализа, единственным содержательным блоком, представленным во всех рассматриваемых текстах, является описательный, что свидетельствует о его ключевом характере для единиц данной выборки. Содержательные блоки, передающие остальные выявленные типы информации, являются в той или иной степени факультативными и могут не актуализироваться авторами. Также следует отметить относительную прозрачность границ содержательных блоков и диффузность распределения фрагментов выявленных типов информации в отдельных текстах. Так, некоторые авторы при описании элементов изображения сразу прибегают к их непосредственной интерпретации, что, на наш взгляд, может осложнять восприятие, формирование у читателя целостного представления об изображении. Отдельные фрагменты субъективно-перцептивной информации также встречаются в составе остальных содержательных блоков. Еще одной особенностью является произвольность расположения данных содержательных блоков в разных текстах. Так, например, в тексте «“Старый еврей с мальчиком”, Пабло Пикассо» информация выявленных типов представлена в следующей последовательности: описательная, интерпретативная, энциклопедическая; тогда как текст «“Девочка с персиками”, Валентин Серов» начинается с субъективно-перцептивной информации, за которой следует энциклопедическая, описательная и интерпретативная, а затем

вновь энциклопедическая. Таким образом, расположение данных типов информации в рассматриваемых текстах определяется предпочтениями автора текста. При этом также следует отметить, что, как показывает анализ, последовательность подачи информации различается даже в текстах, написанных одним автором.

Объем рассматриваемых текстов тифлокомментариев также значительно варьируется. Согласно полученным данным, наименьшее количество слов в текстах выборки составляет 78, а наибольшее – 455. В среднем текст визуальной дескрипции состоит из 217 слов. Поскольку блок описательной информации является ядерным компонентом данных текстов, значимым для рассмотрения представляется количество лексических единиц, входящих в его состав. Согласно полученным результатам анализа, как и в случае с объемом рассматриваемых текстов в целом, диапазон количества слов в составе данного блока также достаточно широк. Наименьшее установленное значение составляет 72 слова, а наибольшее – 376. При этом тексты визуальной дескрипции, где блок описательной информации содержит менее 100 слов, составляют 29% от общего числа в выборке, тогда как тексты, где количество лексических единиц превышает 200, составляют только 10%. Таким образом, в более чем 50% анализируемых текстов тифлокомментариев количество лексических единиц в блоке описательной информации варьируется в обозначенных пределах. Среднее же значение для данного блока составляет 134 слова. Процентное соотношение количества лексических единиц в составе данного блока от общего количества слов в тексте, где он представлен, варьируется от 24% до 97% и в среднем составляет 62%. Здесь необходимо отметить, что результаты анализа указывают на существование тенденции, в соответствии с которой удельный вес лексических единиц в составе блока описательной информации обнаруживает склонность к росту при уменьшении общего количества слов тексте тифлокомментария, что еще раз свидетельствует об особой значимости первого. Как показывает анализ, объем рассматриваемых текстов в целом может прирастать за счет расширения упоминаемой энциклопедической и интерпретативной информации в зависимости от предпочтений автора. При этом на объем репрезентируемой описательной информации оказывает непосредственное влияние сложность сюжета картины, количество и разнообразие значимых деталей изображения.

2.2. Тематическая классификация лексики тифлокомментариев к произведениям живописи

Как показывают результаты анализа, в содержательном блоке описательной информации рассматриваемых текстов репрезентируются языковые единицы, соотносимые с 14 лексико-семантическими группами. Одной из наиболее репрезентативных в аспекте разнообразия представленных лексических единиц является группа «цветовое оформление», поскольку для художника выбор красок имеет особое значение и может обладать символизмом, поэтому неудивительно, что данный факт находит отражение в текстах дескрипции посредством использования соответствующей лексики. В первую очередь, к ней относятся непосредственно лексемы *цвет* (а также формы: *цветом*, *(в) цвете* и др.),

разноцветный, цветовая (гамма), краски, тон, оттенок, свет, полумрак; лексемы для обозначения основных цветов спектра, например: *красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый*, а также лексемы для обозначения иных цветов, тонов и оттенков, степени их выраженности, например: *белый, черный, серый, коричневый, каштановый (о волосах), темный, темно-коричневый, бело-голубой (о небе), светлый, золотистый, бежевый, розовый, сиреневый, яркий, тусклый*.

Еще одной репрезентативной группой является «номинации субъекта», к которой относится лексика, используемая в отношении представленных на изображении персонажей. К ней относятся языковые единицы широкой семантики для обозначения деятеля, в том числе коллективного, например: *человек, люди, мужчина, женщина, фигура, группа, животное, птица, другой, другая* и др.; номинации субъекта в соответствии с их социальной ролью или статусом (семейным, профессиональным и др.), например: *мать, отец, сын, воин, солдат, писатель, святой, крестьянин, апостол, монах* и др.; номинации с учетом возрастного критерия, например: *мальчик, девочка, юноша, старик* и др.; имена собственные известных реальных или вымышленных личностей, героев литературных произведений, их альтернативные имена, например: *Александр Сергеевич Пушкин* (в том числе имя с отчеством и фамилией отдельно), *Иоанн (Грозный), Степан Разин, Иисус Христос, Спаситель, Садко, Демон* и др.; местоимения: *все, он, она, ей, ему, они, ней, ее* и др.

При описании субъекта в фокусе внимания автора текста также находятся особенности его внешности, определенные части тела и, в частности, лица, которые видятся значимыми для раскрытия образа, о чем свидетельствует функционирование репрезентирующей их лексики, образующей соответствующую ЛСГ. При этом в фокусе внимания при описании находятся части тела и элементы внешнего облика, передаваемые следующими лексемами: *голова, волосы* (также в составе прилагательных *черноволосый, рыжеволосый, темноволосый*), *лицо, глаза* (также *взгляд*), *нос, борода, руки, ноги*; также в составе группы представлены лексемы *шея, спина, усы, пальцы, колени, грудь, плечо, ухо*; при описании животных также упоминаются *туловище, рога, перья, хвост, копыта*.

Описывая выражение лица субъекта, его глаза, взгляд авторы нередко прибегают к использованию лексических единиц, образующих группу «эмоции и чувства», в составе которой, в частности, представлены лексемы, репрезентирующие как положительные, так и отрицательные эмоции, а также те, которые, по мнению психологов, считаются нейтральными: *радость, интерес, удивление, печаль, тоска, грусть, стыд, досада, злора и др.*

При описании внешнего облика субъекта репрезентацию в текстах также получают предметы одежды изображенного персонажа (как обычной, так и национальной, исторической, религиозной, в зависимости от иллюстрируемого образа), их фрагменты, если они видятся особенными в аспекте восприятия, а также соотносимые понятия: *одежда, одеяние, одетый, надетый, рубашка, шапка, тапочки, платье, платок, штаны, костюм, рукава, плащ, чалма, воротник* (также *ворот*), *сюртук, халат, цепочка, крест, мафорий*.

Авторы текстов также последовательно описывают интерьер помещения, где находится субъект, составляющие данного пространства,

а также представленные там или используемые субъектом предметы, репрезентируемые соответствующими лексическими единицами, среди которых можно назвать следующие: *комната, стены, окно, стол, угол, двери, книга, зеркало, инструменты, кровать, замок, свиток, горшок, го- стинная, скатерть, подоконник, шар, светильник, портфель, стул, хлеб, учебник, статуэтка* и др.

В случае, если картина представляет собой пейзаж или же репрезентируемый субъект изображен на фоне природы, в текстах используется лексика, репрезентирующая составляющие природного и урбанизированного ландшафта, расположенных на нем объектов естественного и искусственного происхождения, а также соотносимые с ними понятия: *небо, солнце, тучи, море, река, берег, сад, волны, камень, ущелье, гора, подножие (горы) скала, растительность, дерево, пустыня, дом, лодка, листья, горизонт, простор* и др.

При описании вышеуказанных составляющих изображения (субъектов, частей тела, одежды, элементов интерьера и ландшафта) значимую роль играет их ориентация в пространстве, в связи с чем широко используются лексические единицы, указывающие на расположение объекта или его части в пространстве относительно других объектов или частей картины. Данные языковые средства представлены предложениями, наречиями, именами прилагательными (также используемыми в сравнительной и превосходной степени) и словосочетаниями с ними, многие из которых представляют собой антонимичные пары. К таким относятся: *слева, справа, снизу, сверху, в центре, рядом, перед, за, вокруг, на переднем плане, на заднем плане, вверху, внизу, в стороне, под, над, внутри, правый, левый, нижний, верхний, передний, задний, близкий, далекий, направо, налево, посередине, между, внутри, сбоку, вдали, вдоль, поодаль*.

Не менее значимым является описание элементов изображения посредством упоминания присущих им характеристик, качеств и признаков, где помимо цвета в фокусе внимания находятся размер, возраст, форма и др., в частности, репрезентируемых следующими лексическими единицами: *большой, крупный, маленький (также небольшой), молодой, старый, прямой, согнутый, длинный, короткий, широкий, открытый, тонкий, грязный, густой, круглый, овальный, глубокий, слепой, прямоугольный, теплый, богатый, высокий, низкий, солнечный, благородный, изможденный, мужественный, изысканный, красивый* и др.

Отдельную группу образует лексика, вербализующая иллюстрируемые на картине действия и состояния. К ним относятся глаголы, указывающие на положение тела субъекта: *стоять, сидеть, лежать* (а также образованные от них причастия: *стоящий, сидящий, лежащий*); совершаемые им действия: *держат, говорить, спать, опираться, положить, идти, держаться (за руки), указывать, спускаться, выходить, смотреть* и др.

Еще одну группу образуют лексические единицы, используемые автором для выражения идеи «существования, присутствия или создания» элемента изображения на картине, их соотносительности: *изображать (также изображенный), есть, находиться, присутствовать, виднеться (также виден), выглядывать (показываться), угадываться, занимать (пространство), создавать (образ)* и др.

При описании изображения авторы неизбежно обращаются и к специализированной лексике, репрезентирующей понятия, соотносимые

со сферой искусства и функционирующие в искусствоведческом дискурсе, к которым, в частности, относятся: *фон, линия, контур, композиция, край, профиль, изгиб, деталь, форма, гармония, образец* и др. Также в текстах автор использует и лексические единицы, представляющие собой непосредственные номинации описываемого произведения живописи, из которых ожидаемо наиболее репрезентативной является *картина*, к другим относятся *портрет, плакат, полотно, икона, холст* и др.

В тексте дескрипции также встречаются лексемы, представляющие собой номинации адресата, авторов текста и картины. В этой связи при апелляции к читателю используется местоимение *мы* (видим), а также *зритель* (видит). При упоминании создателя произведения живописи используется лексема *художник*, а также имена собственные: *Матисс, Суриков* и др.

В анализируемых текстах также ожидаемо находят отражение и сведения о количестве, которые передаются посредством количественных и порядковых числительных, среди которых репрезентативными являются *один, два, три, четыре, пять, первый, второй, много, немного, несколько*.

Заключение

Таким образом, как показывают результаты анализа, в структурно-композиционном плане в рассматриваемых текстах тифлокомментария к произведениям живописи не наблюдается единого подхода к построению и подаче информации, что представляет собой проблему и указывает на необходимость разработки соответствующих рекомендаций. Введение и заключение в данных текстах могут быть выражены неявно или совсем отсутствовать. В текстах выделяются 4 содержательных блока, в соответствии с типами представленной в них информации: энциклопедическая, описательная, интерпретативная, субъективно-перцептивная, границы между которыми диффузны. Так, фрагменты субъективно-перцептивной информации могут актуализироваться в составе других блоков, выявляются случаи смешения фрагментов описательной и интерпретативной информации. Последовательность реализации данных блоков также варьируется в зависимости от предпочтений автора текста, в связи с чем блоки энциклопедической, субъективно-перцептивной информации могут предшествовать и / или следовать за блоком описательной информации. Ядерным элементом в составе данных текстов всегда выступает блок описательной информации, актуализация остальных блоков факультативна, что еще раз указывает на то, что первоочередная цель рассматриваемых текстов заключается именно во всестороннем описании картины для формирования гештальтного представления об изображении у незрячих адресатов в отличие от текстов экскурсии, где адресаты сами воспринимают картину посредством органов чувств и формируют данное представление на основе увиденного. Как показывают результаты анализа, в среднем объеме рассматриваемых текстов включает 217 слов. Удельный вес блока описательной информации существенно варьируется от 24% до 97%. Среднее значение объема данного блока при этом составляет 134 слова (62%). В более чем 50% текстов блок описательной информации содержит от 100 до 200 слов.

Согласно полученным данным, в содержании блока описательной информации репрезентативные языковые единицы соотносятся с 14 лексико-семантическими группами, указывающими, что в фокусе внимания при дескрипции рассматриваемых объектов находятся цветное оформление, вербализация субъекта, выражаемые эмоции и чувства, части тела, одежда и аксессуары, интерьер помещения и находящиеся там предметы, элементы ландшафта с объектами естественного и искусственного происхождения, пространственная ориентация элементов изображения, характеристики, действия и состояния, соотнесенность элементов с изображением, специальные понятия сферы живописи, вербализация адресата, автора текста и картины, категория количества. Исследование их корреляции выходит за рамки настоящей работы и представляет дальнейшее направление исследований. Полученные результаты также могут быть использованы при разработке алгоритмов представления информации в тифлокомментариях к произведениям живописи, а также лингвистических принципов проектирования систем на основе нейросетей для автоматизации процесса аудиодескрипции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Е.В. Мир на слух. Как подобрать правильные слова // Мосты. Журнал переводчиков. 2022. № 3 (75). С. 45–51.
2. Александрова Е.В. Вербализация визуального в аудиовизуальных произведениях // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2023. № 1. С. 154–160.
3. Борщевский И.С. Аудиодескрипция (тифлокомментирование) как вид перевода // Филология и лингвистика. 2018. № 3(9). С. 48–52.
4. Борщевский И.С. Способы передачи культурных реалий в межсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции) // Филология и лингвистика. 2019. № 1 (10). С. 25–30.
5. Бирюкова И.А., Ворожищева М.В., Лобанова К.В. Тифлокомментирование как способ социализации лиц с нарушением зрения // Вестник Института психологии и педагогики. 2016. № 20. С. 29–32.
6. Ваньшин С.Н., Ваньшина О.П. Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых: инструкт. метод. пособие. Москва: ИПТК «Логосвос». 2011. 62 с.
7. Гринкевич Е.А. Тифлокомментирование как вид межкультурной коммуникации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. 2022. № 3(844). С. 22–27.
8. Губанова К.А. Моделирование визуальных образов в сознании слепых (слабовидящих) людей посредством тифлокомментирования // Журнал высоких гуманитарных технологий. 2023. № 2(2). С. 67–79.
9. Литвиненко Ю.С. Тифлокомментирование (аудиодескрипция) как эффективный инновационный метод реабилитации людей с нарушением зрения // Вестник Тюменского государственного института культуры. 2017. № 2(8). С. 128–132.
10. Моцаж М. Аудиодескрипция, или тифлокомментирование, как жанр киноперевода // Textus. 2014. № 14. С. 197–201.
11. Опиши мне. URL: <https://опиши-мне.рф> (дата обращения: 15.09.2023).
12. Раренко М.Б. Аудиодескрипция и тифлокомментирование как особые формы реализации аудиовизуального перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 10(783). С. 215–233.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrova E.V. Mir na slukh. Kak podbrat' pravil'nyye slova [Auditory Perception of the World. How to Choose the Right Words]. *Mosty. Zhurnal perevodchikov*, 2022, no. 3(75), pp. 45–51. (In Russian).
2. Aleksandrova E.V. Verbalizatsiya vizual'nogo v audiovizual'nykh proizvedeniyakh [Verbalization of the Visual in Audiovisual Works]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2023, no. 1, pp. 154–160. (In Russian).
3. Borshchevskiy I.S. Audiodeskreptsiya (tiflokommentirovaniye) kak vid perevoda [Audio Description (Tiflocomenting) As a Type of Translation]. *Filologiya i lingvistika*, 2018, no. 3(9), pp. 48–52. (In Russian).
4. Borshchevskiy I.S. Sposoby peredachi kul'turnykh realiy v mezhsemioticheskom perevode (na primere audiodeskreptsii) [Methods of Transmitting Cultural Realities in Intersemiotic Translation (Based on the Example of Audio Description)]. *Filologiya i lingvistika*, 2019, no. 1(10), pp. 25–30. (In Russian).
5. Biryukova I.A., Vorozhishcheva M.V., Lobanova K.V. Tiflokommentirovaniye kak sposob sotsializatsii lits s narusheniyem zreniya [Voice Commenting as a Way of Socializing People with Visual Impairments]. *Vestnik Instituta psikhologii i pedagogiki*, 2016, no. 20, pp. 29–32. (In Russian).
6. Grinkevich E.A. Tiflokommentirovaniye kak vid mezhkul'turnoy kommunikatsii [Voice Commenting as a Type of Intercultural Communication]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Obrazovaniye i pedagogicheskiye nauki*, 2022, no. 3(844), pp. 22–27. (In Russian).
7. Gubanova K.A. Modelirovaniye vizual'nykh obrazov v soznanii slepykh (slabovidyashchikh) lyudey posredstvom tiflokommentirovaniya [Modeling Visual Images in the Minds of Blind (Visually Impaired People)]. *Zhurnal vysokikh gumanitarnykh tekhnologiy*, 2023, no. 2(2), pp. 67–79. (In Russian).
8. Litvinenko Yu.S. Tiflokommentirovaniye (audiodeskreptsiya) kak effektivnyy innovatsionnyy metod reabilitatsii lyudey s narusheniyem zreniya [Audio Commentary (Audio Description) As an Effective Innovative Method for the Rehabilitation of People with Visual Impairments]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, 2017, no. 2(8), pp. 128–132. (In Russian).
9. Motsazh M. Audiodeskreptsiya, ili tiflokommentirovaniye, kak zhanr kinoperevoda [Audio Description, or Audio Commentary, as a Genre of Film Translation]. *Textus*, 2014, no. 14, pp. 197–201. (In Russian).
10. Rarenko M.B. Audiodeskreptsiya i tiflokommentirovaniye kak osobyie formy realizatsii audiovizual'nogo perevoda [Audio Description and Audio Commentary as Special Forms of Implementation of Audiovisual Translation]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2017, no. 10(783), pp. 215–233. (In Russian).

(Monographs)

11. Van'shin S.N., Van'shina O.P. *Tiflokommentirovaniye, ili slovesnoye opisaniye dlya slepykh* [Tiflocomenting, or Verbal Description for the Blind]. Moscow, Logosvos Publ., 2011. 62 p. (In Russian).

(Electronic Researches)

12. *Opishi mne* [Describe It to Me]. Available at: <https://опиши-мне.рф> (accessed 09.15.2023).

Лату Максим Николаевич,

Пятигорский государственный университет.

Кандидат филологических наук, профессор кафедры западноевропейских языков и культур, ведущий научный сотрудник, директор научно-образовательного центра «Прикладная лингвистика, терминоведение и лингвокогнитивные технологии».

Научные интересы: когнитивная лингвистика, моделирование, дискурс, поликодовые тексты, интернет-коммуникация, сетевой анализ/

E-mail: laatau@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6313-5637

Maxim N. Latu,

Pyatigorsk State University.

Candidate of Philology, Professor of the Department of Western European Languages and Cultures, Leading Researcher, Director of the Scientific and Educational Center “Applied Linguistics, Terminology, Linguistic and Cognitive Technologies”.

Research interests: cognitive linguistics, modeling, discourse, polycode texts, Internet communication, network analysis

E-mail: laatau@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6313-5637

ПРОБЛЕМЫ
КАЛМЫЦКОЙ
ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела
предоставлены Калмыцким
научным центром РАН

Problems
Of Kalmyk
Philology

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

DOI 10.54770/20729316-2024-3-385

Д.Н. Музраева, Б.Л. Тушинов (Элиста)

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕКСТОЛОГИИ ОЙРАТСКОГО
И МОНГОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДОВ
ТИБЕТСКОГО ПАМЯТНИКА «МАНИ-КАМБУМ» (К ПРОБЛЕМЕ
ПОДГОТОВКИ ТЕКСТОВ ДЛЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КОРПУСА)¹**

Аннотация

В статье на материале ойратского и монгольского переводов тибетского сочинения «Мани-камбум» рассматриваются проблемы подготовки текстов для загрузки в программу параллельного корпуса на тибетском и ойратском языках. Одна из проблем, с которой сталкиваются составители корпуса на материале старописьменных текстов, связана с тем, что большая часть дошедших до нас буддийских текстов на ойратском языке претерпела значительные изменения при переписывании. Для таких рукописей характерны многочисленные отступления от классического «ясного письма» («тодо бичиг»). Для них свойственны разного рода ошибки, которые касаются не только графического оформления, но и затрагивают содержательную сторону. В таких случаях обращение к монгольским переводам тех же самых тибетских исходных текстов дает возможность исследователям установить, не является ли то или иное написание графемы или слова ошибочным, восстановить их правильные написания, подобрать их правильный эквивалент. В ходе сопоставительного анализа монгольского и ойратского текстов переводов

¹Исследование проведено при финансовой поддержке РФФ в рамках научного проекта № 23-18-00978 «Параллельный корпус текстов на тибетском языке и ойратском “тодо бичиг” (“ясном письме”): разработка инструментария и текстологические исследования».

сочинения «Мани-камбум» затронут вопрос об их принадлежности к одной из двух разновидностей перевода – смысловому или дословному. Сопоставительный текстологический анализ двух переводов на материале ряда глав 1-го раздела «Мани-камбума» показал, что оба перевода основываются на принципах дословного перевода, которому следовал Зая-пандита. Объяснением пропусков некоторых строк в монгольском ксилографе, а также отступлений от тибетского текста может послужить использование иного списка или редакции тибетского текста, а также недочеты в работе переписчиков, готовивших печатное издание.

Ключевые слова

Переводная литература; Зая-пандита Намкай Джамцо (XVII в.); «Мани-камбум»; ойратский и монгольский переводы; текстологический анализ; параллельный двуязычный корпус.

D.N. Muzraeva, B.L. Tushinov (Elista)

SOME QUESTIONS OF TEXTUAL CRITICISM OF THE OIRAT AND MONGOLIAN TRANSLATIONS OF THE TIBETAN MONUMENT “MANI-KAMBUM” (TO THE PROBLEM OF PREPARING TEXTS FOR A PARALLEL CORPUS)¹

Abstract

The article examines the problems of preparing texts for loading into the parallel corpus program in Tibetan and Oirat languages using the Oirat and Mongolian translations of the Tibetan work “Mani-kambum”. One of the problems faced by compilers of the corpus using the material of old written texts is that most of the Buddhist texts in Oirat that have come down to us have undergone significant changes during rewriting. Such manuscripts are characterized by numerous deviations from the classical “clear writing” (“todo bichig”). They are characterized by various kinds of errors that concern not only the graphic design, but also affect their content. In such cases, referring to the Mongolian translations of the same Tibetan source texts allows researchers to determine whether a particular spelling of a grapheme or word is erroneous, to restore their correct spelling, and to select their correct equivalent. In the course of a comparative analysis of the Mongolian and Oirat texts of the translations of the work “Mani-kambum”, the question of their belonging to one of the two types of translation – semantic or literal – was raised. A comparative textual analysis of the two translations based on the material of several chapters of the 1st section of “Mani-kambum” showed that both translations are based on the principles of literal translation, which was followed by Zaya-pandita. The omissions of some lines in the Mongolian xylograph, as well as deviations from the Tibetan text, can be explained by the use of a different copy or edition of the Tibetan text, as well as shortcomings in the work of the copyists who prepared the printed edition.

Key words

Translated literature; Zaya-pandita Namkhai Jamtso (17th century); “Mani-kambum”; Oirat and Mongolian translations; textual analysis; parallel bilingual corpus.

¹The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 23-18-00978 “The Parallel Corpus of Texts in Tibetan and Oirat (Todo Bičiq, or Clear Script): Tools Development and Textual Studies”.

***Введение. О монгольском и ойратском переводах сочинения
«Мани-камбум»***

Творческое наследие ойратского просветителя XVII в. Зая-пандиты Намкай Джамцо нашло широкое освещение в трудах по буддийской переводной литературе, созданной на монгольском и ойратском языках. Одним из сочинений, выступавших объектом перевода, является сочинение «Мани-камбум». Согласно колофону ксилографического издания «Мани-камбума» на монгольском языке, это сочинение перевел сам Зая-пандита. В послесловии к разделу XI отмечается, что перевод «Мани-камбума» осуществлялся Зая-пандитой «в течение двух лет, начиная с года женщины-воды-овцы (1643) до года мужчины-железа-обезьяны (1644)» [МКМ, раздел XI, л. 96–10а]. Из сказанного следует, что данное сочинение было переведено до составления им новой письменности «тодо бичиг» («ясного письмо») в 1648 г.

Монгольский «Мани-камбум» в переводе Зая-пандиты был включен в состав монгольскоязычного ксилографического издания самого крупного корпуса текстов литературы по праджняпарамите («запредельной мудрости») под названием «Юм ченмо» ('Великая мать' –распространенное тибетское название «Праджняпарамиты в сто тысяч шлок»; санскр. шатасахасрика праджняпарамита). Ксилограф «Юм ченмо» хранится в частной коллекции семьи Васильевых в селе Хурамша Иволгинского района Республики Бурятия. Возможность ознакомиться со скан-копиями текста «Мани-камбума» была любезно предоставлена Аяном Сотниковым, ламой Хужирского дацана Тункинского района Бурятии, за что авторы выражают ему большую признательность.

Что касается авторства ойратского перевода, то, возможно, на это может указывать колофон к заключительной части всего собрания текстов «Мани-камбума», которым мы в настоящее время не располагаем. Мы можем отметить, что в послесловии к 1-й части «Мани-камбума» имя переводчика не упоминается. Примечательно, что в описании ойратского текста «Мани-камбума» из собрания библиотеки Восточного факультета СПбГУ, составленном В.Л. Успенским, имя автора-переводчика не указывается [Uspensky 2001, 252–253]. На наш взгляд, авторство данного перевода на ойратский язык может принадлежать Зая-пандите. Для более точного установления имени переводчика требуется детальное текстологическое исследование, что еще предстоит осуществить.

Привлечение монгольских переводов тибетских сочинений в работе по подготовке ойратских текстов для параллельного корпуса

На первый взгляд может показаться несколько неожиданной такая постановка вопроса – о соотношении двух разновидностей переводов, монгольского и ойратского, являющихся переводами одного и того же тибетского сочинения. Ведь каждый из таких переводов выполнялся определенным автором, как правило, просвещенным ламой, жившим и творившим в XVI–XVIII вв. и в более поздние периоды. Каждый из них придерживался определенного набора предписаний относительно того, как следует переводить буддийские тексты на свой родной язык. Но в случае, когда мы имеем дело с ойратскими списками переводов с ти-

бетского, представляющими собой более поздние копии, выполненные разными переписчиками в разные периоды, для таких рукописей характерны многочисленные отступления от классического «ясного письма» («тодо бичиг»). Для них свойственны разного рода ошибки, начиная с неправильного написания тех или иных графем, отход от классической грамматики письменного ойратского языка в пользу разговорной речи и проч. В таких случаях обращение к монгольским переводам тех же самых тибетских исходных текстов дает возможность исследователям установить, не является ли то или иное написание графемы или слова ошибочным, восстановить их правильные написания, подобрать их правильный эквивалент и т.д.

Сопоставление монгольского и ойратского текстов переводов сочинения «Мани-камбум» дает возможность решить целый ряд из упомянутых выше проблем, с которыми столкнулись исполнители проекта создания параллельного корпуса на этапе составления транслитерации ойратского текста [Музраева, Манджиева (Чушкаева) 2023]. Так, было установлено, что в ойратской рукописи не редки написания лишнего графем как это видно на таких примерах, как *orodь* вместо *ordu*, *bolьyon* [МКО, раздел I, л. 4а: 16–17] вместо *bolьyon* и т.д. (в этих словах лишние графемы выделены подчеркиванием). Слово *alidon* [МКО, раздел I, л. 11а: 29] – это искаженное *ayiladun* ‘зная, ведая’, слово *ozon* правильнее было бы оформить как *üzün* ‘увидев’. Числительное ‘сорок пять’ передано как *tiücüyin taban* [МКО, раздел I, л. 11а: 12–13], что заметно отличается от классического написания *döčin tabun*. В словосочетании *dörbön zoq* [МКО, раздел I, л. 11b: 26] второе слово это, скорее всего, *ziig*, и тогда оно может быть переведено как ‘четыре направления (стороны света)’. В рукописи можно встретить ошибочное слитное написание слов, причем эти словосочетания не обязательно являются заимствованиями из тибетского или санскрита. Из этой же серии ошибок можно указать на неверное разделение на письме отдельных слов в словосочетаниях: вместо *gerčine-ne* [МКО, раздел I, л. 14а: 3] в транслитерации следует писать *gerči ene* ‘этот свидетель’.

Таким образом, обращение к тексту монгольского перевода сочинения «Мани-камбум» при составлении транслитерации ойратского текста с целью последующей его загрузки в программу параллельного тибетско-ойратского корпуса значительно облегчает установление правильных написаний графем и слов, позволяет определить их значение, установить более правильное их оформление, что важно для последующей сопоставительной работы. Надо признать, что сходные моменты мы обнаруживаем и в других текстах на ойратском языке.

К сравнительному изучению ойратского и монгольского переводов тибетского сочинения «Мани-камбум»

Первоначально задавшись целью устранить ошибки, уточнить все сложные, неясные места в рукописи ойратского перевода, для достижения которой представилась возможность привлечь к сравнению текст ксилографического издания на монгольском языке, мы не могли не сравнить хотя бы на ряде фрагментов особенности двух переводов тибетского «Мани-камбума». При этом первый момент,

на который следует обратить внимание, это определение принципов перевода, установление их принадлежности к двум разновидностям перевода – смысловому или дословному. Второй момент, заслуживающий внимания и оценки, касается вопроса, в какой степени тексты переводов следуют тексту первоисточника на тибетском языке. Характерно, что в обоих текстах мы находим фрагменты, которые переведены предельно одинаково. Это можно проследить на ряде примеров.

Так, в 4-й главе раздела I Будда Амитабха произносит слова о священной мантре Бодхисаттвы Авалокитешвары («Ом ма ни пад ме хум»), которая создана специально ради всех живых существ, и главное назначение шести слогов, из которых она состоит, сводится к тому, чтобы «закрыть дверь, ведущую к новым перерождениям живых существ» [МКМ, раздел I, л. 7а; МКО, раздел I, л. 8а]. Примечательно, что строки в обоих переводах практически одинаково характеризуют шестислоговую мантру, но в монгольском переводе речь идет о том, чтобы «закрыть опасность (или положить конец опасности) блужданий для шести видов живых существ» [МКМ, раздел I, л. 7а]. Под блужданиями (или скитаниями), о которых идет речь в этой фразе, имеется в виду пребывание в сансаре – круговороте перерождений. Как известно, в буддизме прерывание цепи новых перерождений, достижение просветления является одной из основных религиозных целей буддистов [Торчинов 2000, 51; Андронов 2011, 127–128].

Далее мы приводим характеристику каждого слога мантры, которая в обоих рассматриваемых переводах практически аналогично передана следующим образом:

«Ом ма ни пад ме хум», слогом «ом» из этой мантры закрывая дверь к перерождениям тенгрием (небожителем), слогом «ма» закрывая дверь к перерождениям асурами, слогом «ни» закрывая дверь к перерождениям в облике человека, слогом «пад» закрывая дверь к перерождениям животными, слогом «ме» закрывая дверь к перерождениям претами (или биридами), слогом «хум» закрыв дверь к перерождениям в аду, воистину, опустошают места [обитания] шести видов живых существ [МКМ, раздел I, л. 7б; МКО, раздел I, л. 8а]. (Здесь и далее перевод с монгольского и ойратского наш. – Д.М.)

Следует отметить, что набор лексики, используемых грамматических форм в обоих фрагментах практически аналогичны. При этом классификация всех живых существ с подразделением на шесть видов (тенгриев, асуров, людей, прет, животных и обитателей ада) в том и другом переводах остается неизменной.

В качестве примера сходного перевода может послужить фрагмент 4-й главы, в которой Бодхисаттва Авалокитешвара в присутствии ста десяти миллионов будд во главе с Буддой Амитабхой, пробудив мысль об оказании пользы живым существам, произносит слова клятвы. В монгольском переводе она передана так:

Не оставляя ни одно живое существо, препровожу-ка к действительно совершенному бодхи. Но если это не осуществится, и во мне зародится мысль о желании собственного благоденствия и счастья, то пусть моя голова расколется на десять частей подобно верхушке арзаки! [МКМ, раздел I, л. 6а].

Что касается ойратского перевода, то в целом он совпадает с монгольским, но в нем к слову «бодхи», имеющему значение «просветление», подобрано определение «в полной мере совершенное». В данном фрагменте представилось сложным подобрать эквивалент к словосочетанию «верхушка арзаки» (монг. *arzaga-yin oki*) [МКМ, раздел I, л. 6а: 2], которое в ойратском переводе передано как «голова арзаки» (ойр. *arzaγayin tergiün*) [МКО, раздел I, л. 6а: 29]. Слово «арзака» – это производное от тибетского *ardzaka* ‘хлопок’ [Рерих 1987, 243], привнесенное из санскрита. Не удивительно, что в монгольских словарях оно не представлено. В данном контексте под «верхушкой арзаки» имеется в виду плод хлопка – коробочка со створками, с многочисленными семенами, покрытыми волосками, которая в момент созревания растрескивается вдоль створок. В обоих переводах это слово осталось непереуведенным.

Интересно проследить, какие события последовали за тем, как бодхисаттва произнес свою клятву. Из дальнейшего повествования, представленного в обоих рассматриваемых переводах, становится ясным, что Авалокитешвара нарушает ее, и прямым следствием этого является то, что его голова раскалывается на части. При этом в монгольском переводе это описывается следующим образом (ниже в переводе в квадратные скобки заключены слова, дополнительно вводимые нами для пояснения перевода):

Великий Милосердный вознесся на вершину горы Сумеру и когда взглянул пронизательным взором, то увидел, что все осталось таким, как было прежде, что, сколько бы ни спасал с утроенной силой, разными средствами и из сострадания, численность людей прибавлялась и не сокращалась. Опечаленный, он пришел в отчаяние и подумал: «Ах, увy! Когда подумал, препровожу-ка [живых существ] в страну Будды, который обрел святость Сугаты (или «Спокойно шествующего», т.е. Будды), избавившегося от страданий, [я] нарушил клятву о том, что прежде пробудил мысль [об оказании пользы живым существам], и тогда голова раскололась на десять частей» [МКМ, раздел I, л. 6б–7а].

В ойратском переводе, соответствующем процитированному выше фрагменту на монгольском языке, та часть, которая предваряет рассуждения бодхисаттвы, практически совпадает, но его последующие мысли приводятся в более развернутом виде:

«Ах, увy! С благоволения Сугаты место усмирения невообразимо, небесная страна невообразима, страна живых существ невообразима, – это оказалось правдой. Сколько бы

я ни освобождал (букв. сколько бы ни выпускал), не стало меньше, так что не смогу, опустошив сансару, осуществить пользу ради живых существ. Определю-ка я свое место-пробывания в стране Будды, который, обретя святость собственного смирения, освободился от страданий!» – когда я подумал так, произнесенная ранее клятва была нарушена, и голова раскололась на десять частей [МКО, раздел I, л. 7b].

Как видим из последней цитаты, в ней приводятся некоторые дополнительные сведения, более подробно передающие ход мыслей бодхисаттвы, которые и ознаменовали собой нарушение данной им клятвы. Таким образом, в приведенных примерах мы можем наблюдать совпадающие по форме и содержанию фрагменты двух переводов, но в то же время можем отметить в них заметные отличия, отмеченные нами подчеркиванием.

Сопоставительный текстологический анализ двух переводов показал, что в монгольском тексте могут быть незначительные пропуски. Приведем сначала фрагмент из раздела I ойратского перевода, 8-я глава которого описывает деяния Будды Шакьямуни, принимавшего различные воплощения с тем, чтобы оказать пользу на благо живых существ. Одним из его перерождений стал образ бодхисаттвы – сына тенгрия. Пребывая в райской стране Тушите, он на протяжении девяти лет проповедовал дхарму среди небожителей или, как сказано в ойратском переводе, «вращал колесо учения» (ойр. *nomin kürdü ergüülün*) [МКО, раздел I, л. 11a]. Но Будда, будучи сыном тенгрия, помнил о том, что ему предстоит спуститься на материк Дзамбутиб, чтобы донести свое учение людям. Когда он решил, что отправится на Дзамбутиб, чтобы «усмирить людей своей теорией» (ойр. *onol-yēr nomoyodoxoxü*) [МКО, раздел I, л. 11a: 29–28], он задумался и задался вопросом:

«Каким же образом мне следует перенестись туда?!» – когда спросил, то превратился в слона, у которого было шесть бивней цвета серебра, туловище которого красноватого цвета, подобно огненному хрусталу, было окутано золотой сетью. В сиятельных просветах между облаками отправился алмазной поступью. И это был первый раз, когда он поменял свое рождение и [покинул] райскую область Тушиту. Затем во второй раз продемонстрировал, как проник в утробу [Махамай] [МКО, раздел I, л. 11a–11b].

Этот же момент нисхождения Будды, принявшего облик удивительного слона, в монгольском переводе передан с некоторым сокращением:

«Отправлюсь-ка усмирять учением (дхармой) людей западного Дзамбутиба!» – когда осознал это, при этом отправлюсь-ка подобно слону! Превратился в слона с шестью бивнями цвета серебра (букв. подобно цветку серебра), красноватое тело которого, подобное огненному хрусталу, было словно окутано золотой сетью. <...> Затем продемонстрировал, как во второй раз проник в утробу [Махамай] [МКМ, раздел I, л. 106].

Как видно из последнего процитированного фрагмента монгольского перевода, в нем пропущены два предложения, присутствующие в ойратской рукописи. Для того чтобы понять, чем могут быть вызваны такие отличия в двух переводах, необходимо обратиться к тексту тибетского сочинения, взятого за основу перевода. В нашем распоряжении имеется текст из состава канонического свода дэргэского издания. При сличении фрагмента ойратского перевода, в котором описывается момент нисхождения бодхисаттвы из небесной области на материк людей, строки перевода строго следуют тексту тибетского первоисточника, что лишний раз свидетельствует о том, что перевод основывается на принципах дословного перевода, которому следовал Зая-пандита. По поводу монгольского перевода мы также отмечаем в нем следование принципам дословного перевода. Объяснением пропусков некоторых строк в монгольском ксилографе, а также отступлений от тибетского текста могут послужить недочеты в работе переписчиков, готовивших печатное издание, которые могли пропустить строки либо не совсем верно прочитать слова оригинала. Так, например, в отрывке, где упоминается чудесный слон, в которого перевоплотился бодхисаттва, в монгольском тексте приводится такая фраза: *tere ču jayan metü jorčiya* ('при этом отправлюсь-ка подобно слону!'), в которой *jayan metü* ('подобно слону') может быть неправильным прочтением слова *yayun metü* ('подобно чему?').

Таким образом, сопоставительное изучение монгольского и ойратского переводов тибетского памятника «Мани-камбум» дает исследователям уникальную возможность изучить творческую манеру автора-переводчика, стремившегося донести в неискаженном виде слово Будды до своих современников. Несмотря на то, что об ойратской рукописи можно сказать, что она неоднократно переписывалась, тем не менее, в ней прослеживается стремление переводчика следовать определенным строгим правилам, предельно близко к тексту передать тибетский оригинал, что позволяет расценивать этот труд как перевод Зая-пандиты Намкай Джамцо.

Выводы

Творческое наследие Зая-пандиты Намкай Джамцо является составной частью литературно-книжной традиции монгольских народов XVII–XVIII вв. Оно не потеряло своей значимости и в XXI в., поскольку вопросы перевода буддийских текстов с тибетского языка на монгольский и ойратский языки продолжают оставаться одним из актуальных направлений монголоведных исследований.

Сопоставительный анализ текстов двух переводов «Мани-камбума» с учетом приведенных в данной работе ошибочных написаний, встречающихся в ойратской рукописи, а также имеющихся лакун, встречающихся в монгольском ксилографе, позволяет высказать точку зрения, что причина может быть двух порядков: во-первых, возможно, что при выполнении переводов использовались разные списки, редакции одного и того же тибетского сочинения, во-вторых, следует отметить работу переписчиков текстов, и тех, кто подготавливал ксилографическое издание на монгольском языке, и тех, кто на протяжении всего периода времени, начиная с создания «ясного письма» вплоть до начала XX в., занимались

переписыванием текста на «тодо бичиг» с целью его сохранения для последующих поколений.

Создание современного программного обеспечения, каковым является параллельный тибетско-ойратский корпус текстов, позволяет на материале большого объема разноплановых, разножанровых текстов из числа переведенных Зая-пандитой, его учениками и последователями изучить правила перевода, проследить историю сложения основных принципов и описать творческую манеру Зая-пандиты как переводчика. В этом плане тексты монгольского и ойратского переводов сочинения «Мани-камбум» являются для исследователей уникальным источником изучения всех перечисленных вопросов.

ИСТОЧНИКИ

1. МКО – Mani-kambum. Часть 1. Рукопись на ойратском языке. Научная библиотека Восточного факультета СПбГУ. Шифр Calm D 22. 86 л.

2. МКМ – Mani-kambum. Часть 1. 76 л. Ксилографическое издание «Юм ченмо» на монгольском языке. Коллекция Васильевых (с. Хурамша Иволгинского района Республики Бурятия).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.

2. Музраева Д.Н., Манджиева (Чушкаева) З.И. Некоторые вопросы текстологического исследования ойратских и тибетских буддийских сочинений при создании двуязычного параллельного корпуса // Новый филологический вестник. 2023. № 4(67). С. 382–391.

3. Рерих Ю.Н. Тибетско-русско-английский словарь с санскритскими параллелями. Вып. X. М.: Наука, ГРВЛ, 1987. 343 с.

4. Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. 304 с.

5. Uspensky V.L. Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library. Tokyo: ILCAA (University of Tokyo Press Production Centre), 2001. 529 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Muzraeva D.N., Mandzhieva (Chushkaeva) Z.I. Nekotoryye voprosy tekstologicheskogo issledovaniya oyratskikh i tibetskikh buddiyskikh sochineniy pri sozdanii dvuyazychnogo parallel'nogo korpusa [Some Issues of Textual Research of Oirat and Tibetan Buddhist Works when Creating a Bilingual Parallel Corpus]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2023, no. 4(67), pp. 382–391 (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. Rerikh Yu.N. *Tibetsko-russko-angliyskiy slovar' s sanskritskimi parallelyami* [Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels]. Issue X. Moscow, Nauka Publ., 1987. 343 p. (In Tibetan and in Russian).

4. Torchinov Ye.A. *Vvedeniye v buddologiyu: kurs lektsiy lektsiy* [Introduction to Buddhism: Lecture Course]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo Publ., 2000. 304 p. (In Russian).

5. Uspensky V.L. *Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library*. Tokyo, ILCAA (University of Tokyo Press Production Centre), 2001. 529 p. (In English).

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

Тушинов Баир Луданович,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат исторических наук, научный сотрудник научного коллектива по реализации проекта РНФ № 23-18-00978.

Научные интересы: средневековая монгольская литература, источниковедение.

E-mail: nurushi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6029-160X

Deliash 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

Bair L. Tushinov,
Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of History, Researcher of the research team for the implementation of the RSF project No. 23-18-00978.

Research interests: medieval Mongolian literature, source studies.

E-mail: nurushi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6029-160X

С.В. Мирзаева, А.О. Долева (Элиста)

**ОЙРАТСКИЙ ПЕРЕВОД
«СУТРЫ О ВОСЬМИ СВЕТОНОСНЫХ НЕБА И ЗЕМЛИ»:
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ В РАМКАХ
СОЗДАНИЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КОРПУСА ТЕКСТОВ¹**

Аннотация

В статье рассматривается ойратский перевод одной из популярных сутр тибето-монгольского буддизма – «Сутры о восьми светоносных неба и земли», более известной под кратким названием «Найман гэгээн», которая была переведена в середине XVII в. создателем ойратской письменности Зая-пандитой Намкай Джамцо (1599–1662). В рамках сравнительно-сопоставительного исследования для характеристики специфических черт переводческой техники Зая-пандиты автор статьи также привлекает тексты тибетской и монгольской версий сутры. Анализ ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных» показывает, что Зая-пандита активно использовал метод калькирования для передачи тибетских имен собственных и терминов, который в данном случае не только относится к техническим аспектам переводческого процесса, но и создает акцент на культурных связях между буддийской традицией Тибета и монгольских народов. Кроме того, использование Зая-пандитой методики дословного перевода позволило восстановить некоторые имена, отсутствующие в известной нам тибетской версии сутры, на материале ойратского текста. Стремясь отразить как звучание оригинала, так и его смысл, переводчик иногда прибегал к транскрибированию или транслитерации тибетских слов, а также комбинированию их с буквальным переводом, если соответствия в языке перевода имелись лишь частично. Несмотря на явное следование тибетскому тексту, в некоторых случаях Зая-пандита оставлял устоявшиеся термины санскритского, согдийского и уйгурского происхождения, не заменяя их кальками или заимствованиями из тибетского языка. Сравнение с монгольской версией сутры показывает, что, создавая свои переводы, Зая-пандита стремился к формированию самостоятельной терминологии, отличной от монголь-

¹Исследование проведено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного проекта № 23-18-00978 «Параллельный корпус текстов на тибетском языке и ойратском “тодо бичиг” (“ясном письме”): разработка инструментария и текстологические исследования».

ской, тем самым укрепляя свою культурную и языковую идентичность в контексте буддийского текстотворчества. В заключении статьи приведены два списка имен восьми великих бодхисаттв, которые могут быть полезны в дальнейшей работе по систематизации буддийской терминологии на русском языке, что в конечном итоге будет способствовать более глубокому пониманию буддийской традиции и ее разнообразия.

Ключевые слова

«Сутра о восьми светоносных неба и земли»; версия В; ойратский перевод; Зая-пандита Намкай Джамцо; тибетская версия; переводческая техника; дословный перевод; калькирование.

S.V. Mirzaeva, A.O. Doleva (Elista)

OIRAT TRANSLATION OF THE “SUTRA OF EIGHT LUMINOUS OF HEAVEN AND EARTH”: TEXTUAL ANALYSIS WITHIN THE FRAMEWORK OF CREATING A PARALLEL TEXT CORPORA¹

Abstract

The paper examines the Oirat translation of one of the popular sutras of Tibetan-Mongolian Buddhism – the “Sutra of Eight Luminous of Heaven and Earth”, widely known as “Naiman Gegeen” sutra. It was translated in the first half of the 17th century by Jaya-paṇḍita Nam-mkha’ rgya-mtsho (1599–1662), a person who elaborated one of graphic systems of Mongolian peoples which is known as “Clear Script” (Oir. todo bichig). Within the framework of comparative analysis, the author has also used texts from the Tibetan and Mongolian versions of the sutra to characterize the specific features of Jaya-paṇḍita’s translation technique. The analysis of the Oirat translation of the “Sutra of Eight Luminous” shows that Jaya-paṇḍita actively employed the calquing translation method of to convey Tibetan proper names and terms. This approach not only pertains to the technical aspects of the translation process but also highlights the cultural links between the Buddhist traditions of Tibet and the Mongolian peoples. Furthermore, Jaya-paṇḍita’s use of literal translation techniques allowed to restore certain names absent in Tibetan version of the sutra based on the Oirat text. In his efforts to reflect both the phonetics and meaning of the original Tibetan form, the translator occasionally resorted to the transcription or transliteration of Tibetan words, as well as to their combination with literal translation when equivalents in the target language were only partially available. Despite the clear adherence to the Tibetan text, in some cases, Jaya-paṇḍita retained basic terms of Sanskrit, Sogdian and Uighur origin, without substituting them with calques or borrowings from Tibetan. A comparison with the Mongolian version of the sutra shows that Jaya-paṇḍita aimed to create an independent terminology, distinct from the Mongolian, thereby strengthening his cultural and linguistic identity in the context of Buddhist textual creation. In conclusion, the article provides two lists of the names of eight great bodhisattvas, which may be useful for further work on the systematization of Buddhist

¹The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 23-18-00978 “The Parallel Corpus of Texts in Tibetan and Oirat (Todo Bičiq, or Clear Script): Tools Development and Textual Studies”.

terminology in the Russian language, ultimately contributing to a deeper understanding of Buddhist tradition and its diversity.

Key words

The “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”; version B; Oirat translation; Jaya-panḍita Nam-mkha’ rgya-mtsho; Tibetan version; translating techniques; literal translation, calquing.

Корпусная лингвистика – относительно новое направление в науке, которое находит применение в таких областях академического востоковедения, как монголоведение и тибетология. В первую очередь речь идет о национальных языковых корпусах современных калмыцкого и бурятского языков, которые отличаются большим объемом данных и были реализованы в рамках различных научных проектов (см., например, проект РГНФ № 12-04-12047/в «Национальный корпус калмыцкого языка: создание и разработка»). Один из репозиториев подобных корпусов – лингвистическая платформа Lingvodoc, которая предоставляет возможность изучать языки народов России, в том числе относящиеся к монгольской языковой семье. Эта платформа обладает широким инструментарием для проведения филологических исследований. В настоящее время функционал платформы также включает опцию создания двуязычных параллельных корпусов, которая была разработана в рамках научного проекта РНФ «Параллельный корпус текстов на тибетском языке и ойратском “тодо бичиг” (“ясное письмо”): разработка инструментария и текстологические исследования».

Создание такого инструмента представляется важным для изучения переводных памятников на ойратском «ясном письме», которую составляют значительную часть письменного наследия монгольских народов. Различные аспекты текстологических исследований сочинений на «ясном письме» в сравнении с тибетскими оригиналами уже затрагивались в ряде публикаций [Цендина 2001; Музраева 2013; Музраева 2020; и др.]. В настоящей статье будет предпринята попытка анализа языковых особенностей ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных неба и земли» [Хутуц харсийин...], выполненного Зая-пандитой Намкай Джамцо (1599–1662), в сравнении с тибетским оригиналом [Gnam sa snang...] и в отдельных случаях – с монгольской версией сутры [Qarsi jasaqu...]. Тибетский и ойратский тексты сутры были загружены на платформу Lingvodoc (<https://lingvodoc.ispras.ru/dictionary/9726/1/perspective/9726/2/view>).

«Сутра о восьми светоносных неба и земли» (тиб. *‘phags pa gnam sa snang ba brgyad / snang brgyad kyi mdo / sangs rgyas kyi chos gsal zhing yangs pa snang brgyad ces bya ba’i mdo*, сокращ. *snang brgyad*; монг. *qutuq-tu oytaryui yajar-un naiman gegen neretü yeke kölgen sudur / qarsi jasaqu naiman gegegen neretü sudur*, ойр. *xutuqtu oqtoruyi yazariyin nayiman gegēn / xaršiyin jasaqu nayiman gegēni sudur*, сокращ. *nayiman gegēn*) – махаянская дхарани-сутра, вероятно, китайского происхождения, получившая широкое распространение в письменной традиции тибето-монгольского буддизма. Эта сутра, наряду с другими текстами этого жанра, была включена в буддийский канон (Кагьюр / Ганджур) и в коллекции обрядовых текстов (сборники «Сундуй» и «Доманг»). Стоит отметить, что в китайской традиции эта сутра относится к апокрифам, т.е. считает-

ся не-истинным словом Будды, поскольку содержит элементы даосизма. Несмотря на то, что тексты данной сутры представлены практически в любой рукописной коллекции монгольских и ойратских текстов, исследователями рассматривались в основном монгольские переводы, ойратские переводы ранее не выступали предметом научного исследования, за исключением отдельных публикаций С.В. Мирзаевой и О. Србы [Срба 2017; Мирзаева 2022а; Мирзаева 2022b].

Было установлено, что среди ойратских переводов сутры, выполненных Зая-пандитой, представлена только одна версия сутры (версия В), которая также включена в сборники «Сундуй» и «Доманг» и имеет ритуальную направленность [Мирзаева 2022а, 396]. По содержанию данная версия сутры представляет собой диалог Будды с учеником Асангой, в котором Будда описывает космологическую модель буддийского мироздания и обитающих в ней существ восьми классов – хозяев местности, нагов, духов ньен и пр., которых необходимо умиловать чтением данной сутры, чтобы они не приносили вред людям и не насылали болезни. В конце ойратского текста после стандартной для сутр заключительной фразы о том, что все слушатели воздали хвалу словам Будды, идет перечень сакральных формул для нейтрализации различных болезней и вредоносных воздействий, каждая из которых сопровождается комментарием, на что она направлена. Интересно отметить, что в тибетской версии сутры данный перечень отсутствует. Ойратская версия сутры завершается колофоном, в котором указывается, что Зая-пандита составил данный перевод по просьбе упасики Дары, которая идентифицируется исследователями как Юм Агас, супруга Батура-хунтайджи и мать Галдан-Бошогту-хана [Лувсанбалдан 1975, 132–133]. Таким образом, ойратский текст сутры изобилует антропонимами и терминами, относящимися к буддийской космологии, и с этой точки зрения является ценным источником для характеристики техники дословного перевода, которой, по общепринятому мнению [Яхонтова 1986; Цендина 2001; Музраева 2013], придерживался Зая-пандита.

Для проведения данного исследования тексты тибетской и ойратской версий сутры в транслитерированном виде, оформленные в соответствии с правилами проекта, в формате .txt были загружены на платформу Lingvodoc через опцию «Импорт параллельных корпусов» (<https://lingvodoc.ispras.ru/dictionary/9726/1/perspective/9726/2/view>). После этого программа автоматически сегментировала тексты, разделив их на предложения и выполнив «выравнивание», т.е. выстроив их параллельно (тибетский – ойратский), значительно облегчая таким образом проведение сравнительно-сопоставительных исследований разноязычных версий буддийских сочинений. Как подчеркивает Д.Н. Музраева, именно переводы Зая-пандиты как образцы техники дословного перевода «как нельзя лучше подходят для создания параллельных корпусов. Это объясняется не только индивидуальной переводческой техникой самого ойратского просветителя, но и общим подходом к переводам, которым руководствовались просвещенные ламы XVI–XVIII вв., а именно стремлением максимально точно передать переводимый текст, который расценивался как слова, произнесенные самим Буддой, поэтому в него нельзя было добавлять лишнее и не допускались пропуски» [Музраева 2023, 335]. Рассуждая о мотивации Зая-пандиты, создававшего тексты,

которые без обращения к оригиналу понять очень затруднительно, когда даже на уровнях морфологии и синтаксиса нарушается структура языка перевода, Н.В. Ямпольская считает, что переводчик не искал правильный смысл в монгольском / ойратском тексте, и непонятность созданного им текста (возможно, даже в силу его собственного ошибочного понимания текста) не беспокоила его. Значимость единства формы и содержания канонического текста касалась именно языка писания, т.е. тибетского [Yampolskaya 2015, 766–767].

Переводческая техника Зая-пандиты, основные принципы которой рассмотрены в публикациях А.Д. Цендиной, Н.С. Яхонтовой, Д.Н. Музраевой и др. [Яхонтова 1986; Цендина 2001; Музраева 2013], характеризуется в первую очередь максимальным следованием языку тибетского оригинала: «Он не прибавляет и не выкидывает слов. Он часто нарушает порядок слов, нормативный для монгольского предложения, желая приблизить перевод к оригиналу. Он скупо использует грамматические средства монгольского языка (суффиксы падежей, множественного числа, притяжания), если для этого нет «указаний» в тибетском тексте. Он допускает неясный, непонятный перевод, когда сталкивается с тибетскими идиомами или специфическими выражениями» [Цендина 2001, 61]. Эта методика была впоследствии абсолютизирована в XVIII–XIX вв. в процессе подготовки монгольского перевода канонического свода Данджур, что нашло отражение в терминологическом словаре «Источник мудрецов», который предписывал использование калькированного перевода при передаче имен собственных и единой общепринятой, прописанной в словаре, терминологии на монгольском языке, эквивалентной тибетской [Музраева 2013, 20–32].

Анализ языка ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных» показывает, что Зая-пандита активно использует метод калькирования при передаче тибетских имен собственных и терминов:

(1) ойр.	cengelgeni	dolōn	dalai
	веселье-GEN	семь	океан
тиб.	rol pa'i	mtsho	bdun
	игра- GEN	озеро	семь
	‘семь услаждающих океанов’		
(2) ойр.	yeke	tedkьn	üyiledüqci
	большой	защищать-CV.MOD	делать-PC.PRS
тиб.	skyong byed	chen po	
	защищать	делать	большой
	‘великий защитник’		
(3) ойр.	bu	ebdere	
	не	портиться-IMP	
тиб.	ma	'khrug cig	
	не	тревожить	-IMP
	‘не тревожь’		

(4) ойр. gegēn sangsar
 светлый, проявление сансара
 тиб. snang srid
 свет мир
 букв. 'проявляющееся и существующее', 'внешний феноменальный мир'

(5) ойр. sayin busu nidütü
 хороший не глаз-ASSOC
 тиб. mig mi bzang
 глаз не хороший
 букв. 'имеющий плохие глаза', 'Вирупакша' (один из четырех локапал, хранитель южной стороны)

(6) ойр. oqtoruyuin ongyoco
 небо-GEN лодка
 тиб. nam [=gnam] gru
 небо лодка
 букв. 'небесная лодка', 'Ревати' (созвездие)

(7) ойр. osol izourtu
 небрежность происхождение-ASSOC
 тиб. gdol pa'i rigs
 изгой происхождение

'относящиеся к варне неприкасаемых' (интересно отметить, что в монгольской версии сутры названия двух высших варн брахманов и кшатриев переведены как *qayan iḡayur-tu* букв. 'ханского (хаганского) происхождения' (в ойратском переводе – *xān izourtu*, соответствует тиб. *rgyal rigs*) и *qan iḡayur-tu* букв. 'ханского происхождения' (в ойратском переводе – *ezen izourtu*, соответствует тиб. *rje rigs*): см. дискуссию о различиях в семантике терминов *qayan* и *qan* [Шастина 1949, 391; Кара 1974, 113; Гедеева 2021, 1309–1310].

При сравнении с монгольским текстом сутры становится очевидным стремление Зая-пандиты выработать собственную терминологию, отличную от монгольской: во всех перечисленных примерах в аналогичных фрагментах монгольской версии мы имеем другие варианты перевода: (1) *doloyan sid nayur*, (2) *yeke üiles-ün qan*, (3) *biu qarsilatuyai*, (4) *orod taqabod*, (5) *Virubagsa*, (6) *nam guru*, (7) *čandali iḡayur-tu*. Если в первых четырех примерах отличие заключается в выборе других синонимичных лексем для перевода тибетского термина, то примеры №№ 5–7 демонстрируют такую специфическую черту переводческой техники Зая-пандиты, как упор на тибетский язык как язык буддийского писания, а не уйгурский и санскрит, что характерно для ранней монгольской переводной литературы. Другими словами, во всех перечисленных случаях Зая-пандита заменяет фонетические заимствования из санскрита, уйгурского и тибетского языков калькированным переводом тибетского термина.

Следующий способ передачи имен собственных, используемый Зая-пандитой, – это транскрибирование / транслитерирование тибетской лексемы:

- (1) ойр. *bhinuraza* – тиб. *bi ru rā dza*
- (2) ойр. *bringgi-ridi* – тиб. *bhrid gi ri ti*
- (3) ойр. *krušin* – тиб. *gro zhun / gro bzhin*
- (4) ойр. *bsang saben-ba* – тиб. *gza' spen pa*
- (5) ойр. *mon gre* – тиб. *mon gre*
- (6) ойр. *mon gru* – тиб. *mon gru*

Примеры №№ 1–3 демонстрируют способы переводческой транскрипции – пофонемного воссоздания исходной тибетской лексемы с помощью фонем ойратского письма, в некоторых случаях в искаженном виде; примеры №№ 4–6 относятся к транслитерированию, т.е. побуквенному воссозданию тибетской лексемы с помощью знаков «ясного письма». Сравнение с монгольским текстом сутры показывает, что в нем представлен только метод транскрибирования: (1) *Viraraja*, (2) *Garudi tngri* (?), (3) *bau-a sang ba*, (4) *mon giri*, (5) *mon guru*, (6) *sisun*. Обычно при переводе данный метод применяется для передачи звучания слов без предоставления их значений. Первые два примера представляют собой искаженные формы санскритских слов, которые поддаются интерпретации лишь частично (в первом слове это компонент *rājā* ‘царь’, во втором – возможно, *rīti* ‘манера, стиль, образец’). Как в монгольских, так и в тибетских словарях эти имена отсутствуют, поэтому определить, к каким божествам они относятся, очень затруднительно: лишь имя Бхрингирити, предположительно, можно отнести к одному из имен божества Гаруды, поскольку в монгольской версии сутры в аналогичном фрагменте текста упоминается Гаруда (монг. *Garudi tngri*). Таким образом, можно предположить, что эти имена были незнакомы и Зая-пандите, поэтому он решил оставить их без перевода. Что касается примеров №№ 3–6, они являются переводами санскритских названий созвездий Абиджи (санскр. *abiji*) (пример № 3), Дхаништха (от санскр. *dhaniṣṭhā*) (пример № 5), Сатабхисак (от санскр. *satabhisak*) (пример № 6), в примере № 4 представлен перевод названия планеты Сатурн (санскр. *śani*). Дословный перевод с тибетского данных терминов очень сложен, поскольку входящие в их состав слоги или не переводятся по отдельности, или их буквальный перевод лишь запутает того, кто читает текст. В таких случаях Зая-пандита принимает решение оставить тибетский вариант термина, передав его графическую форму знаками «ясного письма».

Также Зая-пандита в своем переводе прибегает к сочетанию транскрибирования / транслитерирования и дословного перевода, что в монгольском переводе сутры отсутствует. Приведем несколько примеров:

- (1) ойр. *yoqbo baḷyasuni tenggeri* – тиб. *ngar la yug pa*
- (2) ойр. *labtu* – тиб. *la can*
- (3) ойр. *mčong burḷasun yeke labai talatu* – тиб. *‘phyong gi lcong mo la dung gi ‘dab ma can*
- (4) ойр. *tegerün xatun* – тиб. *the khyim btsun mo*
- (5) ойр. *šeyin dēdūi-gi medeqči* – тиб. *se ba bla mkhyen*
- (6) ойр. *nyēvo erdeni* – тиб. *gser nye bo*

В первом примере ойр. *yoqbo* является искаженной фонетической калькой тиб. *yug pa*, ойр. *baḷyasuni tenggeri* – скорее всего, дословный перевод

тиб. *mkhar lha* (вероятно, один из вариантов написания *mgar la* в тибетском тексте сутры). Во втором примере тиб. *la* в ойратском переводе транскрибировано как *lab*, частица обладания тиб. *can* передана формой совместного падежа *-tu*. В примере № 3 тиб. *'phyong* транслитерировано как *mčong* (вероятно, в тибетском оригинале, с которого делал перевод Зая-пандита, было другое написание *mchong*), тиб. *lcong mo* переведено как *buryasun* 'ива' (опять же, в тибетском исходном тексте, вероятно, было другое написание *lcang mo* 'ива'), тиб. *Dung* – как *labai* 'раковина', тиб. *'dab ma can* 'с листьями, крыльями' – как *talatu* 'имеющий сторону, лист'. В ойратском переводе также есть слово *yeke* 'большой, великий'; учитывая определенную педантичность ойратского просветителя в переводе, не допуская опущений или вставок в тексте, можно предположить, что в той тибетской версии, с которой выполнял перевод Зая-пандита, рассматриваемое имя содержало также компонент *che / chen po* с аналогичным значением.

Примеры №№ 4–5 содержат имена, идентификация которых оказалась очень сложной, поскольку в тибетской версии они отсутствуют, а ойратские варианты имен невозможно перевести полностью без знания исходного тибетского варианта. Имена были определены после обращения к тибетскому сочинению «Вайдурья-карпо» («Белый берилл»), в одном из разделов которого описывается категория хозяев местности садак (тиб. *sa bdag*). Ойр. *tegerün xatun* оказалось переводом тиб. *the khyim btsun mo*, т.е. тиб. *the* транскрибировано в ойратском как *te*, тиб. *khyim* 'дом' переведено как *ger*, *btsun mo* 'царица' – как *xatun*. Сложность заключается в том, что две лексемы *te* и *ger* с показателем генитива написаны слитно как одно слово и переведены с использованием разных методов – транскрибирования и буквального перевода. Аналогичный случай имеем с именем ойр. *šeyin dēdii-gi medeqči*, идентифицированного как имя астролога Эва-лачена (тиб. *se ba bla mkhyen*): ойр. *šeyin* искаженно передает тиб. *se* без частицы-субстантиватора *ba*, к которому добавлен аффикс генитива *-yin*, ойр. *dēdii-gi medeqči* представляет собой дословный перевод тиб. *bla mkhyen*. Последний пример является нестандартным для техники Зая-пандиты, поскольку компоненты имени переставлены местами, если сравнивать с тибетским оригиналом (ойр. *nyēvo*, соответствующее тиб. *nye bo*, стоит в начале имени, тогда как в тибетском имени наоборот), и ойр. *erdeni* 'драгоценность' является скорее описательным переводом тиб. *gser* 'золото'.

Использование Зая-пандитой данного приема сочетания транскрибирования / транслитерирования и дословного перевода, на наш взгляд, можно объяснить тем, что в данной группе антропонимов – имен различных хозяев местности и других духов, связанных с древними тибетскими родами (Дж. Туччи, например, пишет о том, что класс духов му (тиб. *dmu*) имеет параллели с древними тибетскими родами (в число которых входят му (тиб. *mtu*), сэ (тиб. *se*), дон (тиб. *ldong*) и тон (тиб. *stong*)) и определенными священнослужителями [Tucci 1949, 714–715]), сохранилась архаичная лексика, которая к XVII в. уже с трудом поддавалась пониманию и соответственно переводу на другие языки, и поэтому в таких случаях переводчики предпочитали передачу фонетического звучания или графического написания таких слов средствами своего языка.

Детальный анализ способов перевода имен собственных, использовавшихся Зая-пандитой, на материале его ойратского перевода в сравнении с сохранившейся тибетской версией сутры, показывает, что тибетский ис-

ходный текст, на который Зая-пандита опирался при переводе, отличался от нее, что подтверждает общие выводы в публикации С.В. Мирзаевой, в которой рассматривалась сюжетно-композиционная структура ойратской версии «Сутры о восьми светоносных» [Мирзаева 2022a]. Кроме того, различия в написании отдельных слов в тибетском тексте сутры из «Сундую» и не сохранившемся до нашего времени исходном для Зая-пандиты тексте, восстанавливаемом на основе ойратского перевода, могут служить подтверждением мнения ряда исследователей о том, что Зая-пандита переводил с тибетского устно, после чего текст записывали писцы [Kara 2005, 216–217]. Рассмотренные слова, как правило, имеют единое фонетическое звучание, но пишутся по-разному, что связано с наличием в тибетском письме определенного набора предписных, надписных, подписных графем, которые в сочетании с корневой графемой читаются одинаково.

Характеризуя такую особенность переводов Зая-пандиты, как опора на тибетский язык как язык писания, которая определила специфику всей его переводческой техники дословного перевода, тем не менее, следует указать, что в ряде случаев он оставляет закрепившиеся в буддийской терминологии санскритизмы и уйгуризмы, не заменяя их кальками с тибетского, например:

- (1) ойр. *bisni* – тиб. *khyab 'jug* ‘Вишну’
- (2) ойр. *Xormusta* – тиб. *brgya byin* ‘Индра’
- (3) ойр. *esrua* – тиб. *tshang* pa ‘Брахма’

В первом примере ойратское написание представляет собой искаженную форму санскритского *Viṣṇu*, во втором и третьем – заимствования из согдийского через посредство уйгурского *Azrua* [Древнетюркский словарь 1969, 76] и *Xormuzta* [Древнетюркский словарь 1969, 637]. В одной из предыдущих публикаций автора статьи в результате анализа четырех списков ойратского перевода сутры было установлено, что для ранних списков характерно использование уйгуризмов, которые впоследствии стали заменяться заимствованиями из тибетского языка [Мирзаева 2022b]. Рассматриваемый в статье список в данном аспекте можно отнести к ранним: приведем пример, когда в ранних списках используется уйгурское слово *labai* ‘раковина’ (заимствовано из китайского языка), которое в более поздних списках заменяется на заимствование из тибетского языка *dung* с аналогичным значением, см., например, ойр. *labtai [npav, labai] tedküqci* – тиб. *dung skyong* (букв. ‘защищающий раковину’), ойр. *mcong buryasun yeke labai talatu* – тиб. *phyong gi lcong mo la dung gi 'dab ma can* (букв. ‘прыгающий головастик с крыльями [цвета] раковины’). Как уже было указано выше, практика использования уйгурских заимствований, характерная для монгольских переводных сочинений раннего периода, в XVII–XVIII вв. постепенно сменилась правилом больше ориентироваться на тибетский язык, которое было прописано в лексикографических трудах, составившихся для перевода буддийского канона на монгольский язык, в первую очередь в вышеупомянутом терминологическом словаре «Источник мудрецов».

В заключение мы бы хотели привести два перечня имен восьми великих бодхисаттв на ойратском, монгольском и тибетском языках, которые содержатся в рассматриваемых в статье текстах «Сутры о восьми светоносных», с указанием оригинального санскритского написания. Создание подобных

гlossариев на материале отдельных буддийских памятников представляется важным для дальнейшей разработки единой базы данных буддийской терминологии монголоязычных сочинений, составляющих значительную часть буддийского письменного наследия (см., например, научный проект «Буддийская терминология монгольских переводных сочинений»). Кроме того, данные списки, на наш взгляд, наглядно продемонстрируют, что варианты перевода, предложенные Зая-пандитой, отличались от существовавшего уже в то время монгольского перевода сутры. Первый перечень содержит имена «восьми великих сыновей [Будды]» (санскр. *aṣṭa utaputra*, тиб. *nye ba'i sras brgyad*):

- 1) ойр. *oṡtorṡuyin zürken* – монг. *oṡtarṡui-yin jürüken* – тиб. *nam mkha'i snying po* – санскр. *Ākāśagarbha* 'Акашагарбха';
- 2) ойр. *ṡazariyin zürken* – монг. *ṡajar-un jürьken* – тиб. *sa'i snying po* – санскр. *Kṡitigarbha* 'Кшитигарбха';
- 3) ойр. *tüйдker teyin arilyaqči* – монг. *Nigül tüйдker-i arilyaqči* – тиб. *sgrib pa rnam par sel ba* – санскр. *Sarvanivāraṡaviṡkambhin* 'Сарваниваранавишкамбхин';
- 4) ойр. *Samanda Bhadara* – монг. *Samantabadari* – тиб. *kun tu bzang po* – санскр. *Samantabhadra* 'Самантабхадра';
- 5) ойр. *Mayidari* – монг. *Mayidari* – тиб. *byams pa mgon po* – санскр. *Maitreya* 'Майтрейя';
- 6) ойр. *Mañzuṡi* – монг. *Mañṡusiri* – тиб. *'jam dpal* – санскр. *Mañṡuṡi* 'Манджушри';
- 7) ойр. *Nidü-bēr üzeqči* – монг. *Ariy-a Avalokita isvari* – тиб. *sryan ras zgigs dbang phyug* – санскр. *Avalokiteṡvara* 'Авалокитешвара';
- 8) ойр. *Oṡiropāni* – монг. *Vṡirpani* – тиб. *phyag na rdo rje* – санскр. *Vajrapāni* 'Ваджрапани'.

Второй список, представляющий собой сокращенную версию перечня десяти главных учеников Будды, не так широко известен в буддологии, кроме того, он немного отличается от известных в литературе и наиболее близок с перечнем, содержащимся в сочинении «Манджушри-мула-кальпа» (санскр. *Mañṡuṡi-mūla-kalpa*), но отличается от него последовательностью имен, а также содержит имена учеников Упали и Анируддхи и не включает имена Рахулы и Нанды [Ray 1994, 205, примеч. 2b]. Ниже приведем второй перечень имен главных учеников Будды, содержащийся в «Сутре о восьми светоносных»:

- 1) ойр. *ṡariyin köböün* – монг. *Saribudari* – тиб. *shā ri'i bu* – санскр. *ṡāriputra* 'Шарипутра';
- 2) ойр. *moloni toyin* – монг. *Molon toyin* – тиб. *mao+dgäl gyi bu* – санскр. *Maudgalyāyana* 'Маудгальяяна';
- 3) ойр. *gerel sakiqči* – монг. *Gerel-tü* – тиб. *'od srungs* – санскр. *Kāṡyapa* 'Кашьяпа';
- 4) ойр. *ānanda* – монг. *Varuda [=Ananda]* – тиб. *kun dga' bo* – санскр. *Ananda* 'Ананда';
- 5) ойр. *ed bariqči* – монг. *Sang bariṡi* – тиб. *nor 'dzin* – санскр. *Bhadrika* 'Бхадрика';
- 6) ойр. *ṡixula nöкür* – монг. *пцкьг ṡayata* – тиб. *nye ba 'khor* – санскр. *Uṡāli* 'Упали';

7) ойр. *ese töridüqsen* – монг. [*ese*] *töridüyçi* – тиб. *ma 'gags pa* – санскр. *Aniruddha* ‘Анируддха’;

8) ойр. *subudî* – монг. *sayitur egüsüqsen* – тиб. *rab 'byor* – санскр. *Subhūti* ‘Субхути’.

Анализ ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных» демонстрирует активное использование Зая-пандитой метода калькирования при передаче тибетских имен собственных и терминов, который позволил создать точные эквиваленты, сохраняющие и смысл, и структуру тибетского оригинала, благодаря чему в некоторых случаях можно восстановить отдельные имена собственные, которые отсутствуют в дошедшей до нас тибетской версии сутры. Стремясь передать и звучание оригинала, и его значение, либо будучи незнакомым с определенными именами божеств или терминами, переводчик мог также прибегать к транскрибированию / транслитерированию тибетской лексемы либо комбинированию его с буквальным переводом, если эквиваленты в языке перевода имелись лишь частично. Несмотря на очевидное следование тибетскому оригиналу, в отдельных случаях Зая-пандита оставляет устоявшиеся термины санскритского, согдийского и уйгурского происхождения, не заменяя их кальками или заимствованиями из тибетского языка. Сравнение с монгольской версией сутры показывает, что, создавая свои переводы, Зая-пандита стремился создать самостоятельную, отличную от монгольской, терминологию и таким образом установить и утвердить свою собственную культурную и языковую идентичность в контексте буддийского текстотворчества.

Письменное наследие Зая-пандиты Намкай Джамцо и его учеников продолжает выступать объектом научных изысканий и в настоящее время, одной из ключевых задач которых должны быть поиск и установление первоисточников на тибетском языке, которые Зая-пандита использовал для перевода. Как показывают проведенные исследования, сохранившаяся тибетская версия «Сутры о восьми светоносных» отличается от редакции, с которой выполнял перевод Зая-пандита, как в написаниях отдельных слов, так и на уровне композиционной структуры. Таким образом, исследуя переводной текст, мы получаем возможность ознакомиться с другой версией сутры на тибетском языке, которая была утрачена в тибетской письменной традиции, и в некоторой степени реконструировать ее. Изучение ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных» в сравнении с тибетской версией на базе платформы *Lingvodoc* демонстрирует перспективы подобных текстологических исследований буддийских сочинений на ойратском «ясном письме», входящих в перечень переводов Зая-пандиты, с привлечением тибетских оригинальных текстов.

ИСТОЧНИКИ

1. *Gnam sa snang brgyad bzhugs so* [= [Сутра] о восьми светоносных неба и земли] // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 51. 10 л.

2. *Qarsi jasaqu naiman gegegen neret̄ sudur* [= Сутра восьми светоносных, [отвращающая] неблагоприятование] // Монгольский фонд отдела рукопи-

сей и документов Института восточных рукописей РАН. Шифр А 8 (КДА, 20). Инв. № 11. 24 л.

3. Xutuq харšiyyin nauyman gegēni sudur огольбо [= Святая сутра восьми светоносных, [отвращающая] неблагоприятствование] // Digital Library for International Research Archive. URL: <http://www.dlir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11330> (дата обращения: 15.08.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гедеева Д.Б. Графо-фонетические особенности имени Аюки-хана (на материале калмыцких деловых писем XVII–XVIII вв.). *Oriental Studies*. 2021. Т. 14. № 6. С. 1303–1312.

2. Древнетюркский словарь / ред. В.М. Наделяев, Д.М. Насилов, Э.Р. Тенишев, А.М. Щербак. Л.: Наука, ЛО, 1969. 676 с.

3. Кара Д. Поправки к чтению ойратских грамот 1691 г. // Исследования по восточной филологии. М.: Наука, 1974. С. 111–118.

4. Лувсанбалдан Х. Тод үсэг, түүний дурсгалууд [= Ясное письмо и его памятники]. Улаанбаатар: ШУАХ, 1975. 356 х.

5. а) Мирзаева С.В. Ойратский перевод «Сутры о восьми светоносных неба и земли»: к вопросу о композиционной структуре // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). С. 394–412.

6. б) Мирзаева С.В. Ойратская версия «Сутры о восьми светоносных неба и земли»: некоторые замечания о переводческой технике Зая-пандиты // Новый филологический вестник. 2022. № 4(63). С. 411–422.

7. Музраева Д.Н. Проблемы изучения ойратских и монгольских переводов тибетских буддийских текстов и перспективы их использования в составлении параллельных корпусов // Новый филологический вестник. 2023. № 3(66). С. 326–338.

8. Музраева Д.Н. Синтаксические особенности поздних ойратских переводных памятников (на материале рукописи перевода Тугмюд-гавджи *Oyġurün dalaı* «Море притч») // Урало-алтайские исследования. 2020. № 4(39). С. 24–40.

9. Музраева Д.Н. Тибето-монгольская повествовательная литература XVII–XVIII вв. Элиста: НПП «Джангар», 2013. 150 с.

10. Срба О. «Огторгуй газрын найман гэгээн» судрын асуудалд: «Харш засах найман гэгээн» судрын нэгэн шинэ хувилбар [= К вопросу о сутре «Восемь светоносных неба и земли»: новый список сутры «Восемь светоносных, устраняющих неблагоприятствование»] // *The Mongolian Kanjur. International Studies / ed.-in-chief S. Chuluun. Ulaanbaatar: Mongolian Academy of Sciences, Institute of History and Archaeology*, 2017. X. 224–246.

11. Цендина А.Д. Два монгольских перевода тибетского сочинения «Книга сына» // *Mongolica-V*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. С. 54–74.

12. Шастина Н.П. Алтын-ханы в Западной Монголии в XVII в. // Советское востоковедение. Т. VI. М.; Л.: АН СССР, 1949. С. 383–395.

13. Яхонтова Н.С. Влияние тибетского языка на синтаксис ойратских переводов // *Mongolica-I*. СПб.: Наука, ГРВЛ, 1986. С. 113–117.

14. Kara G. *Books of the Mongolian Nomads. More than Eight Centuries of Writing Mongolian*. Bloomington: Indiana University, 2005. 384 p.

15. Ray R.A. *Buddhist Saints in India: A Study in Buddhist Values and Orientations*. New York: Oxford University Press, 1994. 508 p.

16. Tucci G. *Tibetan Painted Scrolls. Vol. II*. Roma: la Libreria Dello Stato, 1949. 798 p.

17. Yampolskaya N. *Buddhist Scriptures in 17th Century Mongolia: Eight Translations of the Aṣṭasāhasrikā Prajāpāramitā* // *ASIA*. 2015. № 69(3). P. 747–772.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gedeyeva D.B. Grafo-foneticheskiye osobennosti imeni Ayuki-khana (na materiale kalmytskikh delovykh pisem XVII–XVIII vv.) [Graphophonic Features of Khan Ayuka's Name: A Case Study of 17th–18th Century Kalmyk Official Letters]. *Oriental Studies*, 2021, vol. 14, no. 6(14), pp. 1303–1312. (In Russian).
- 2.(a) Mirzaeva S.V. Oyratskiy perevod «Sutry o vos'mi svetonosnykh neba i zemli»: k voprosu o kompozitsionnoy structure [An Oirat Translation of the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”: Text Structure Revisited]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 394–412. (In Russian).
- 3.(b) Mirzaeva S.V. Oyratskaya versiya “Sutry o vos'mi svetonosnykh neba i zemli”: nekotoryye zamechaniya o perevodcheskoy tekhnike Zaya-pandity [Oirat Version of the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”: Some Remarks on Jaya-pandita's Translating Techniques]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 4(63), pp. 411–422. (In Russian).
4. Muzraeva D.N. Problemy izucheniya oyratskikh i mongol'skikh perevodov ti-betskiikh buddiyskikh tekstov i perspektivy ikh ispol'zovaniya v sostavlenii parallel'nykh korpusov [Problems of Studying Oirat and Mongolian Translations of Tibetan Buddhist Texts and Prospects for Their Use in Compiling Parallel Corpora]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2023, no. 3(66), pp. 326–338. (In Russian).
5. Muzraeva D.N. Sintaksicheskiye osobennosti pozdnykh oyratskikh perevodnykh pamyatnikov (na materiale rukopisi perevoda Tugmyud-gavdhi Oьlgurun dalai “More pritch”) [Syntactic Features of Late Oyrat Translated Monuments (Based on the Manuscript with the Translation of Tugmud-Gavji Oьlgurun Dalai “The Sea of Parables”)]. *Uralo-altayskiye issledovaniya*, 2020, no. 4(39), pp. 24–40. (In Russian).
6. Yampolskaya N. Buddhist Scriptures in 17th Century Mongolia: Eight Translations of the Aṣṭaśahasrikā Prajāpāramitā. *ASIA*, 2015, no. 69(3), pp. 747–772. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Kara G. Popravki k chteniyu oyratskikh gramot 1691 g. [Corrections to the Reading of the Oirat Documents from 1691]. *Issledovaniya po vostochnoy filologii* [Studies on Eastern Philology]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 111–118. (In Russian).
8. Shastina N.P. Altyn-khany v Zapadnoy Mongolii v XVII v. [The Altan Khans in Western Mongolia in the 17th Century]. *Sovetskoye vostokovedeniye* [Soviet Oriental Studies]. Vol. VI. Moscow, Leningrad, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1949, pp. 383–395. (In Russian).
9. Srba O. “Ogtorguy gazryn nayman geegen” sudryn asuudald: “Kharsh zakh nayman geegen” sudryn negen shine khuvilbar [= K voprosu o sutre “Vosem' svetonosnykh neba i zemli”: novyy spisok sutry “Vos'mi svetonosnykh, ustranyayushchikh neblago-priyatstvovaniye”] [To the Problem of the Sutra “Eight Lights of Heaven and Earth”: One New Variant of Sutra of “Eight Lights Averting Unfavourable”]. Chuluun S. (ed.-in-chief). *The Mongolian Kanjur. International Studies*. Ulaanbaatar, Mongolian Academy of Sciences Publ., Institute of History and Archaeology Publ., 2017, pp. 224–246. (In Mongolian).
10. Tsendina A.D. Dva mongol'skikh perevoda tibetskogo sochineniya “Kniga syna” [Two Mongolian Translations of the Tibetan “Book of Son”]. *Mongolica-V*. St. Petersburg, Petersburgskoye vostokovedeniye Publ., 2001, pp. 54–74. (In Russian).
11. Yakhontova N.S. Vliyaniye tibetskogo yazyka na sintaksis oyratskikh perevodov [The Influence of Tibetan on the Syntax of Oirat Translations]. *Mongolica-I*. St. Petersburg, Nauka, GRVL Publ., 1986, pp. 113–117. (In Russian).

(Monographs)

12. Kara G. *Books of the Mongolian Nomads. More than Eight Centuries of Writing Mongolian*. Bloomington, Indiana University Publ., 2005. 384 p. (In English).
13. Luvsanbaldan Kh. *Tod үс-ег, түүний дурсгалууд* [= *Yasnoye pis'mo i yego pamyatniki*] [Clear Script and Its Monuments]. Ulaanbaatar, Academy of Sciences of Mongolia Publ., 1975. 356 p. (In Mongolian).
14. Muzraeva D.N. *Tibeto-mongol'skaya povestvovatel'naya literatura XVII–XVIII vv.* [Tibetan-Mongolian Narrative Literature of the 17th–18th Centuries]. Elista, Dzhangar Publ., 2013. 150 p. (In Russian).
15. Nadelyayev V.M., Nasilov D.M., Tenishev E.R., Shcherbak A.M. (eds.). *Drevneturkskiy slovar'* [Dictionary of Old Turkic]. Leningrad, Nauka Publ., 1969. 676 p. (In Russian).
16. Ray R.A. *Buddhist Saints in India: A Study in Buddhist Values and Orientations*. New York, Oxford University Press, 1994. 508 p. (In English).
17. Tucci G. *Tibetan Painted Scrolls*. Vol. II. Roma, la Libreria Dello Stato, 1949. 798 p. (In English).

Мирзаева Саглара Викторовна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела 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

Долеева Айса Олеговна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Младший научный сотрудник отдела языкознания.

Научные интересы: ойратская письменность, письменные памятники, фольклор монгольских народов.

E-mail: aisasarpa10@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5077-2821

Saglara V. Mirzaeva,
Kalmyk Scientific center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Linguistics.

Research interests: Buddhist literature, Mongolian peoples' folklore, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Aisa O. Doleeva,
Kalmyk Scientific center of the RAS.

Junior Research Associate, Department of Linguistics.

Research interests: Oirat Script, written texts, Mongolian peoples' folklore.

E-mail: aisasarpa10@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5077-2821

Б.Б. Манджиева (Элиста)

ОБРАЗ БОГАТЫРСКОГО КОНЯ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ «ДЖАНГАРА»¹

Аннотация

В статье рассматривается образ богатырского коня в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Материалом исследования являются тексты песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар», опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае в 1986–2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо»), переложенные на калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой, песни калмыцкой версии «Джангара», а также в сравнительно-сопоставительном аспекте привлечены эпические тексты тюрко-монгольских народов. Рассмотрение образа коня в героических песнях синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что богатырский конь занимает особое место в фольклорной традиции ойратов, он относится к числу универсальных эпических образов, являющим собой воплощение силы, быстроты, выносливости, ловкости и многих других положительных качеств. Герой эпоса неразрывно связан с конем. Одновременно с богатырским младенцем рождается и его предназначенный судьбою скакун, который признает своего хозяина только после испытания его богатырской силы. Облик богатырского коня в эпической традиции монгольских и тюркских народов характеризуется разнообразием масти, обладанием необычных способностей и чудесных свойств скакуна (обладание человеческой речью, необыкновенные способности прислушиваться, умение летать над землей и др.). Семантика цветообозначения масти «*зеерд*» (рыжий) главного героя эпоса «Джангар» взаимосвязана с солярной силой, а быстроту и резвость скакуна символизирует ветер и огонь. В героических поэмах синьцзян-ойратской и калмыцкой традиции эпоса «Джангар» с помощью «украшающих» эпитетов, устойчивых сравнений и гиперболов, свойственных эпическому творчеству жангарчи, ярко выделяется образ богатырского коня – верного друга и помощника в ратных делах героя.

¹Исследование 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).

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; калмыцкая версия; образ; мотив; конь; герой; богатырь; седлание.

B.B. Mandzhieva (Elista)

THE IMAGE OF A BOGATYR HORSE IN THE XINJIANG-OYRAT EPIC TRADITION “JANGAR”¹

Abstract

The article examines the image of a heroic horse in the Xinjiang Oirat version of the epic “Dzhangar”. The material of the study is the texts of songs of the Xinjiang Oirat version of the epic “Dzhangar”, published by the People's Publishing House of Xinjiang in China in 1986–2000 in the Oirat script “todo bichig” (“clear writing”), translated into the Kalmyk language by B.Kh. Todayeva, songs of the Kalmyk version of “Dzhangar”, and also in a comparative aspect the epic texts of the Turkic-Mongolian peoples are involved. An examination of the image of a horse in the heroic songs of the Xinjiang Oirat version of the Dzhangar epic showed that the heroic horse occupies a special place in the folklore tradition of the Oirats; it is one of the universal epic images that embodies strength, speed, endurance, agility and many other positive qualities. The hero of the epic is inextricably linked with the horse. At the same time as the heroic baby, his destined steed is born, which recognizes its owner only after testing his heroic strength. The appearance of the heroic horse in the epic tradition of the Mongolian and Turkic peoples is characterized by a variety of colors, the possession of unusual abilities and miraculous properties of the steed (possession of human speech, extraordinary ability to listen, the ability to fly above the ground, etc.). The semantics of the color designation of the coat color “zeerd” (red) of the main hero of the epic “Dzhangar” is interconnected with solar power, and the speed and agility of the horse symbolize wind and fire. In the heroic poems of the Xinjiang Oirat and Kalmyk tradition of the epic “Dzhangar” with the help of “decorating” epithets, stable comparisons and hyperboles characteristic of the epic creativity of dzhangarchi, the image of a heroic horse - a loyal friend and assistant in the military affairs of the hero - stands out brightly.

Key words

Epic “Dzhangar”; Xinjiang Oirat version; Kalmyk version; image; motive; horse; hero; bogatyr; saddling.

В культуре кочевников конь представлял особую ценность и играл важную роль в кочевом хозяйстве. «Почитание кочевниками-скотоводами коня – спутника, друга, обусловлено спецификой культуры. Конь делает для кочевника далекое близким; в сказках он наделяется сверхъестественными возможностями, могуществом, достойным хозяина-богатыря; в отдельных обрядах калмыков выступает в качестве символа транспортного средства между мирами» [Калмыки 2010, 459].

¹The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics of the 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).

В сказочно-эпических произведениях конь беззаветно предан своему хозяину, помогает герою победить врагов, обладает магическими способностями. По мнению В.М. Жирмунского, «в образе коня как волшебного помощника в богатырской сказке еще ощущается отдаленная связь с мифологическими представлениями о звере, чудесном помощнике человека, основанными на древних тотемистических верованиях» [Жирмунский 1974, 250].

Целью данной статьи является рассмотрение образа богатырского коня в синьцзян-ойратской версии «Джангара» в сравнительном аспекте с калмыцкой традицией и эпосами народов Сибири и Дальнего Востока. Материалом исследования являются тексты песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар», опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае в 1986–2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») [Жангар 1986–2000], переложенные на калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой [Джангар 2005–2008], песни калмыцкой версии «Джангара» [Жаңыр 1978; Джангар 2020], а также в сравнительно-сопоставительном аспекте привлечены эпические тексты тюрко-монгольских народов [Бурятский героический эпос 1991; Тувинские героические сказания 1997; Кузьмина 2005].

В сказочно-эпической традиции тюрко-монгольских народов богатырь неразрывно связан с конем. В архаическом эпосе с рождением главного героя рождается и конь, предназначенный ему судьбой. Так, в экспозиции ойратского сказания «Бум Эрдени» табульник Ак-Сахал говорит герою: «...бедовый серый Лыско величиной с гору; родился он от серого с яблоками жеребца величиной с сокровенный Хангай и серой с полосками кобылицы, родился вместе с тобой, в тот день, когда и ты появился на свет. Когда родился он, землю покопал – огонь зажегся; как появился он на свет, стал валяться – водяные струи закипели; заржал он на том месте, где родился – занялся пожар. Вот славный конь, судьбой предназначенный для тебя» [Владимирцов 1923, 59].

В синьцзян-ойратской версии «Джангара» в песне «*Жаңыр гидг нериг олси бөлг*» («Песнь о том, как было найдено имя Джангар») современного ойратского джангарчи Нарса с рождением главного героя, который остается сиротой, находится и его предназначенный конь – двухгодовалый жеребенок рыжей масти, который последовал за своим будущим хозяином [Манджиева 2023, 476]. Аналогичный сюжет встречается в песне «*Узң Алдр хан өргэлгси бөлг*» («Песнь о женитьбе Узюнга славного хана») ойратского джангарчи Джавин Джуна, где главный герой – чудеснорожденный младенец и предназначенный ему конь вследствие вероломного нападения Свирепого Шара Гюргю на ханство Узюнга остаются сиротами [Джангар 2005, 55–56].

В песне «*Алдр Жаңыр хөмөстэдэн өнчи хоцргси бөлг*» («Песнь о том, как Славный Джангар в двухлетнем возрасте остался сиротой») ойратского сказителя Рампиля герой получает коня «в готовом виде»: старик Цаган, усыновивший осиротевшего Джангара, ловит жеребенка и приводит его к малолетнему хозяину [Джангар 2005, 86].

Юный герой Хошун Улан из песни «*Хоёр наста Хошун Улан көл өргж дээнд мордгси бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в поход») ойратского сказителя Джавин Джуна отправляется на поиски своего предназначенного коня, чтобы совершить

боевой поход в страну Хара Мангаса и освободить из плена своего отца Улан Хонгора [Джангар 2006, 472–474].

Выбор и поимку коня представляют испытания богатырской силы героя, который доказывает, что именно он предназначенный судьбою хозяин. Так, в песне «*Баатр Хар Жилын Шаргерл хаанла дээлдэгсн бөлг*» («Песнь о битве Баатр Хара Джилгана с ханом Шарагерел») ойратского сказителя Баасанхара юный богатырь Хара Джилган, являющийся сыном Джангара, несмотря на уговоры отца, все же намеревается отправиться во вражескую страну хана Шарагерела. Для исполнения цели поездки герою необходимо найти своего предназначенного коня, поймав его и оседлать. Узнав от отца о месте нахождения своего скакуна, Хара Джилган отправляется к старику-табунщику Ах Сахалу, который сообщает, что его предназначенный красно-рыжий жеребенок только что родился и лежит рядом с матерью-кобылицей, опоясав ее своей пуповиной. Герой набрасывает жеребенку на шею аркан со словами: «*Мини унх зэвтэ күлг мөн болхла, / Амн күзүһини / Алдл уга ор!* / Если ты мой предназначенный конь, то непременно накинись на шею!» (перевод здесь и далее автора статьи) [Джангар 2006, 500].

Поимка и укрощение коня в синьцзын-ойратской версии «Джангара» приобретают сказочно-динамичный характер. Брошенный на шею коня аркан не останавливает его бега, юный богатырь неимоверными усилиями пытается его удерживать: «*Баатр Хар Жилын / Хадыг өшклэд татхла, / Хамх-хамх татад, / Бутыг өшклэд татхла, / Буль-буль татад, / Уул-та назриг көдэ болтл, / Көдэ назриг уул болтл татв.* / Богатырь Хара Джилган / О скалу ногой опираясь, тянул, / Скала разрушилась, / О кустарники опираясь, тянул, / Кусты с корнем выдергивались, / Так тянул, что горы в пустынное место превращались, / Так тянул, что пустынное место в горы превращалось» [Джангар 2006, 500].

В испытании коня явственно выступает особая примета героя – родимое пятно. Так, когда силы богатыря и его предназначенного коня были на исходе, жеребенок говорит юноше: «*Намаг ундг зэвтэ / Эзн болхла чи / Товчан тээлэд, / Өрчэн секдг угай чи?* / Если ты истинный / Мой хозяин, / Почему не расстегнешь пуговицу, / Не обнажишь свою грудь?» [Джангар 2006, 500]. Когда Хара Джилган расстегнул пуговицу и обнажил грудь, от красного родимого пятна «трехцветной радуги сияние засияло» [Джангар 2006, 500]. Таким образом, узнавание конем предназначенного хозяина происходит в результате раскрытия особой приметы – родимого пятна.

Испытание коня и его молодого хозяина сохранилось и в эпосах тюрко-монгольских народов. Так, в тувинском героическом эпосе «Хунан-Кара» с рождением чудесного младенца рождается и его предназначенный конь: «У соловой норовистой кобылицы, / Которая была девять лет нежеребой, / Черный сосунок-жеребенок родился» [Тувинские героические сказания 1997, 101]. Черная масть коня указывает на его хтоническое происхождение, жеребенок обладает дикой, необузданной силой: «Так мчался, бежал, / Что звезды с небес / На землю падали, / Прах земли / К небесам поднимался. / Так брыкался, / Что гористые земли / Становились равнинными, / Так брыкался, / Что равнинные земли / Становились гористыми...» [Тувинские героические сказания 1997, 103]. Мотив укрощения коня переходит в словесное подтвержде-

ние предназначенности коня и его хозяина: «“Хорошим любимым хозяином / Ты сможешь мне быть!” – / Став, сказал [жеребенок]. / “Хорошим любимым черным конем / ты будешь мне!”» [Тувинские героические сказания 1997, 105].

Обладание героя конем чудесной силы ярко описывается в калмыцкой богатырской сказке «*Хар Һалзн мөртө Хадр Хар Авьин хан Сөнәк*» («Хадар Хара Авги хан Сёняке, владеющий конем Хара Галзан»). Так, чудеснорожденный герой, найдя своего предназначенного коня (только что родившегося), вынужден отпустить жеребенка, чтобы тот напился материнского молока. Вдоволь насытившись молоком, жеребенок преобразуется в богатырского коня: «*Ишкәд о[r]кнсн ишклдүрн хуучн худгин йорал болсн, шавхагасн өрсн шаврн борзатын бор довун болсн, хойр хамрасн һарсн бор көөсн хойр эктә дала болна, хойр нүднәсн һарсн һалн хойр эктә түүмр болад, теңер, һазр ниргүлсн хар һалзн гүүһәд күрәд ирнә.* / Где ступит он, подобные старым колодцам, следы оставались, комя земля, что от щёток его копыт отлетали, в широкие степные холмы превращались, из двух его ноздрей выступающая пена была подобна раздвоившемуся морю, искры, летевшие из двух его глаз, были подобны раздвоившемуся пожару» [Калмыцкие богатырские сказки 2018, 378–379].

Облик богатырского коня в эпической традиции тюрко-монгольских народов характеризуется разнообразием масти, обладанием необычных способностей и чудесных свойств скакуна. В синьцзян-ойратской и калмыцкой версиях эпоса «Джангар» конь главного героя имеет масть «зеерд» (рыжий), в богатырских сказках встречаются производные этой масти: «улан зеерд» (красно-рыжий), «цусн зеерд» (кроваво-рыжий), «хо зеерд» (светло-рыжий). Семантика цветообозначения масти «зеерд» (рыжий), вероятно, взаимосвязана с соляной силой, быстроту и резвость скакуна символизируют ветер и огонь. В эпосе боевой скакун аранзал Зерде, как и его хозяин, обладает чудесными свойствами, одна из его способностей – это умение летать над землей: «*Арнзл Зеердиг далн хойр һуйдад, / Таг һәрәдәд, / Тал дундн тусв.* («Аранзала Зерде семьдесят два раза стегнул. / Прыгнул [скакун] – / Прямо в середине войска оказался»)» [Джангар 2020, 331]. В хакасском героическом эпосе «Алтын-Арыг» встречается описание крылатого коня: «Девятисаженный / Крылатый Кроваво-рыжий конь. / Своей спиной богатырский конь / Луну заслоняет, / Своей грудью хороший конь / Солнце заслоняет» [Кузьмина 2005, 1067]. По мнению В.Я. Проппа, «крылатый конь представляет собой соединение из птицы и коня, возникшее благодаря тому, что культовая роль птицы с приручением лошади перешла с птицы на коня» [Пропп 1976, 259].

Конь героя алтайского эпоса «Очи-Бала» также имеет кроваво-рыжую масть, гиперболизированное описание скакуна обусловлено его связью с космическим верхом: «Мой кроваво-рыжий [конь], подобный радуге, / Передними ногами перебирает, / Задними ногами приплясывает. Два одинаковых глаза его, / Будто луна при затмении, [поворачивались]. / Два одинаковых его уха-ножиц / На небе бело-синие [облака] / Туда-сюда разгоняли» [Кузьмина 2005, 195]. В бурятском эпическом сказании «Хатуу Хара хан» конь героя также рыжей масти, «С телом в девяносто саженей / Стройный рыжий конь» [Кузьмина 2005,

539], услышав призыв своего хозяина, тут же прибегает к нему. Богатырский конь героя бурятского эпоса Аламжи Мэргэна – соловой масти скакун «Восьмидесятисаженный, / С ушами восьмисаженными, / Кончиком подбородка / Сияние звезд притягивающий, / Высокой холкой / Лучи солнца притягивающий, / Со звездочкой на лбу, / С пятнышками на крупе» [Аламжи Мэргэн 1991, 87], который обладает необыкновенными способностями прислушиваться: «Одно остроконечное ухо / В широкую чистую землю вонзив, / <...> Другое остроконечное ухо вонзив в облака / Высокого светлого неба» [Аламжи Мэргэн 1991, 133]. Конь не только понимает речь своего хозяина, но и обладает человеческой речью, предупреждает Аламжи Мэргэна об опасности и советует ему, как лучше одолеть врага [Аламжи Мэргэн 1991, 135].

В калмыцкой версии Малодербетовского цикла (1862 г.) эпоса «Джангар» конь главного героя обладает превосходными и волшебными качествами: быстрота, выносливость, сила, неутомимость. Аранзал Зерде в прыжке может неба достичь, а в критические моменты скакун разговаривает с хозяином, отвечает на его упреки: «*Арнэл Зеерддэн келв: / – Маньдур ыал үдин аңхнд күргэд ац. / Эс күргэд өгдг болхнчн, / Дөрвн хар турууичн мөлтлнэв. / Зеерд келв: / – Маңдур ыал үдин аңхнд / Наслңгин дөрвн дала дээвлүлэд, / Туг түмни барата, / Түмхн бухин ээтэ, / Залу Зеердин тоосн билтэ гихлэрн, / Зах бухин зүркн чичртл, / Күргэд өгсв! / Аранзалу Зерде [Джангар] сказал: / – Завтра к полудню меня доставь. / Если не доведёшь, / То четыре чёрных копыта твои выверну! / Зерде ответил ему: / – Завтра в полдень, / Бурных четыре моря взволновав, / К стоящему под бессчётными знамёнами / Бесчисленному войску [доставлю], / Да так, что молодым Зерде поднятую пыль завидев, / В крайних полках [у воинов] сердца затрепещут, / Так доставлю я тебя!» [Джангар 2020, 326–329].*

Поэтическое преувеличение приобретают описания богатырских коней, отдельных частей их тела, выносливости и роста. Конь как боевой товарищ и помощник богатыря в песнях обладает быстротой, резвостью и колоссальной силой.

Воспевая боевого коня, *джангарчи* прибегали к «украшающим» эпитетам, устойчивым сравнениям и другим выразительным средствам языка. Б.Л. Рифтин, рассматривая природу и организацию описаний коня в монгольском фольклоре, отметил такую важную особенность, как «расчлененное», то есть «по частям», описание коня с явной гиперболизацией [Рифтин 1982, 71]. В синьзян-ойратской версии восхваление (*магтал*) коня Джангара, аранзала Зерде, начинается с описания его масти, затем сказителем переходит к воспеванию частей его тела: «*Алта Хаңна цогцта, / Арслңгин сээхн чеежтэ, / Хар хулни бөгтрьтэ, / Хун нээмн алд күзүтэ, / Бэрм үлү эрвлзгсн сээхн делтэ, / Бадм ятын саңсата, / Хувңгин цорһ читкэ, / Хурдн шонхрин нүдтэ, / Өрвлгин амн дун цаһан шүдтэ, / Өрмин үзүр соята, / Хар барсин сеертэ, / Бумбин найн нег алд / Шур мөңгн сүүлтэ, / Йисн алд цогцта, / Йисн тө чиктэ, / Цүүлмдл уга ишкдг / Дөрвн болд хар турута, / Шал дөрвлжн шииртэ, / Алта Зээрин нурыта, / Көмсгэрн көмрү / Көк махнь түлкү, / <...> Саңмаһарн сар нарн хойрла наадад бээдг, / Саһг дөрвн туруһарн / Сав делкэд зөвлм болад бээдг, <...> / Мөрн биш мөрл эрдни, / Күлг биш / Күрл эрдни гинэ / Телом с Алтай и Хангай, / Как у льва, прекрасная грудь у него, / Крестец, как*

у черного кулана, / Словно у лебедя шея, в восемь сажений, / Больше обхвата прекрасная грива у него, / Челка, словно цветок лотоса, / Как янтарные раковины, уши у него, / Как у быстрого сокола, глаза у него, / Белоснежные зубы у него, / Как свёрла бурава, клыки у него, / Как у черного барса, шейный позвонок у него, / В восемьдесят один сажений / Серебряный с коралловым отливом хвост у него, / В девять сажений тело его, / В девять сажений уши у него, / Неторопливым шагом ступает он, / Крепкие, как сталь, четыре копыта у него, / Совершенные квадратные голени у него, / Прекрасная, словно Алтай, спина у него, / С поднятными бровями, / Прекрасные упругие мышцы у него, / Широкие бока у него, / <...> С луной и солнцем чёлкой играя, / С щётками четыре его копыта / Весь свет обойти способны, <...> / Не конь, а драгоценность, / Не скакун, а сокровище, говорят» [Джангар 2008, 275–276].

Мазтал коню присутствует во всех циклах калмыцкой версии «Джангара». В качестве примера приведем отрывок из Малодербетовского цикла: «*Туула сээхн зоота, / Тошл сээхн һуйта, / Ялмн сээхн хаата, / Ёңсг сээхн толхата, / Өрм сээхн нүдтэ, / Өргн сээхн чеежтэ, / Өл йоңхр дөрвн нашг алтн турута, / Найн алд шур сээхн сүүлтэ, / Нээмн алд сувсн сээхн делтэ, / Тунжрмудын тохм – / Долан зун гүүтэ, / Долда зеерд ажрнта, / Ажрнин ууын үрн – / Дольңрхн сээхн Зеердиг / Дуут Жаңһрин өргэ тал зөрүләд һарв.* / Как у зайца, прекрасной была спина его, / Гладкими были красивые бёдра его, / Как у тушканчика, прекрасными были передние ноги его, / Изящной была красивая голова его, / Как свёрла бурава, острыми были глаза его, / Широкой была красивая грудь его, / Крепкими были четыре прекрасных копыта его, / В восемьдесят сажений с коралловым отливом хвост был у него, / В восемь сажений с жемчужным отливом грива была у него. / Из породы *тунджуров*, / Того, чей косяк – семьсот кобылиц, / Округлившегося рыжего жеребца, / Того жеребца первенца – / Резвого прекрасного Зерде / Ко дворцу прославленного Джангара повели» [Джангар 2020, 280–281].

Описание коня «по частям» встречается в алтайском эпосе «Очи-Бала»: «Конь-эрдьине Очи-Дьерен, / Легко ногами перебирая, примчался. <...> / У коня, духом воды ниспосланного, / Грива и хвост, будто молния, / Сверкали, / Голова и спина, будто высокая гора, / Блестели. / Очи-Дьерен, драгоценный конь / Будто огонь-пламя. / Четыре копыта его / Зеркальные камешки четырех [сторон] Алтая. / Грива и хвост его молнии. / Очи-Дьерен, [конь] из клыкастых, / Передними ногами перебирает, / Задними ногами приплясывает, / Хвост в девяносто две пряди / О щеки бился, / Грива в семьдесят две косички / До глаз колен ниспадала, / С той стороны, где садятся, / Луноподобное тавро [у него], / С той стороны, где бьют плетью, / Солнцеподобное тавро. / Два его одинаковых уха-ножниц / На небе бело-синие [облака] / Туда-сюда разгоняли. / Два одинаковых черных глаза его, / Как луна при затмении, / Поворачивались. / Духом воды ниспосланный конь, / Лунокрылый рыжий конь [богатырки]» [Кузьмина 2005, 195]. Конь, ниспосланный духом воды, обладающий чудесными качествами, является главным помощником и неизменным спутником хозяйки-богатырки.

В эвенкийском сказании «Дулин Буга Торгандунин» верными помощниками в богатырских походах являются не только кони, но и олени, так, например, на верховых оленях ездят только богатыри среднего

мира – от первопредка эвенков Торгандуна до его праправнука Гарпасманди. Интересно отметить, что средством передвижения богатырей-авахи также являются «величиной со скалу» верблюды и «ростом с гору» быки [Дулин Буга Тогандунин 2013].

Для отправления героя в боевой поход необходимо подготовить его коня. Тема подготовки коня в дальнюю дорогу в синьцзын-ойратской версии «Джангара» начинается с формульного выражения: «*Күлг мини тохтн!*» («Седлайте моего коня!»). В песне «*Алдр нойн Жаңыранки Алтн Соя хааг дорацулгсн бөлг*» («Песнь о том, как Джангаровы богатыри одержали победу над Алтан Соя-ханом») ойратского джангарчи Перлин Рампила исходной точкой подготовки коня героя Хонгора является формула-сигнал: «*Уул бөгтрм күчтә, / Орчлц төгәлм хурдн / Оцл Көк Һалзныг мини / Авч иржә тохтн!* / С могучим, словно гора, крестом, / Быстрого, что вселенную обойдет, / Оцол Кёке Галзана моего, / Приведите и седлайте!» [Джангар 2005, 555].

Тему седлания коня сказитель строит в определенной последовательности, начиная со сбруи, надеваемой на голову скакуна (недоуздок – *ногт*, узда – *хазар*, повод – *цулвр*), затем переходит к описанию подпотника (*делтр*), шестислойного потника (*тохм*), широкого, как наковальня, золотого седла (*эмэл*) и заканчивает натяжением подпруги (*татур*) [Джангар 2005, 555].

В калмыцкой версии «Джангара» тему седлания джангарчи описывает в динамике, когда при каждом последующем этапе седлания конь приходит в движение: «Серебром расшитый подпотник положили, / Сверху расшитый серебром потник когда стелили, / Скакун сорок четыре раза взбрыкнул. / Когда широкое, как наковальня, посеребрённое седло на нём укрепляли, / На круп его с буграми мышц / С пластинами из освященного жёлтого золота / Подхвостник брошенный упал. / С коралловым отливом красивый хвост его приподняв, / На крупе его затанули. / Расшитую золотом продолговатую седельную подушку положив, / С красивыми двадцатью пятью застёжками / Серебристую заднюю подпругу на нём затанули, / Стройного Зерде до ржания-крика доведя, затанули. / Подпруги серебристой концы / Под расшитую золотом продолговатую седельную подушку / Поддели. / Из *ланов* жёлтого золота нагрудник / На семьдесят две жёлто-золотистые застёжки / На плечелопаточных буграх / Так застегнули, что зашатался [скакун]. / На луку широкого, как наковальня, посеребрённого седла / Кожанный белый повод намотали» [Джангар 2020, 282–283].

Гиперболизированные описания коня в синьцзын-ойратской и калмыцкой версиях эпоса «Джангар» показывают, что такие темы, как «восхваление-*магтал* коню», «седлание коня» имеют схожую стихотворную конструкцию и одинаковую последовательность действий. Отличительная особенность в калмыцкой версии проявляется в процессе седлания, которое происходит в динамике. По мнению Б.Л. Рифтина, образы *магтала* коню взаимосвязаны с буддийской символикой и восходят к представлениям о «восьми драгоценностях», значения которых реализованы в художественной ткани монгольского *магтала* коню. Исследователь отмечает, что «практически все предметы, с которыми сопоставляются части тела коня и его голос, представляют собой полный набор «восьми драгоценностей» буддизма: золотой зонт – грива коня, золотые рыбки –

глаза, сосуд с напитком бессмертия – грудь, уши – лотос, голос – звук раковины, ноздри – узел бесконечности, копыта – огненное колесо, и только пестрая лента хвост выпадает из обычного ряда восьми буддийских символов» [Рифтин 1982, 75].

Таким образом, рассмотрение образа коня в героических песнях синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что богатырский конь занимает особое место в фольклорной традиции ойратов. Он относится к числу универсальных эпических образов, являющим собой воплощение силы, быстроты, выносливости, ловкости и многих других положительных качеств. Герой эпоса неразрывно связан с конем. Одновременно с богатырским младенцем рождается и его предназначенный судьбою скакун, который признает своего хозяина только после испытания его богатырской силы. Облик богатырского коня в эпической традиции монгольских и тюркских народов характеризуется разнообразием масти, обладанием необычных способностей и чудесных свойств скакуна (обладание человеческой речью, необыкновенные способности прислушиваться, умение летать над землей и др.). Семантика цветообозначения масти «*зеерд*» (рыжий) главного героя эпоса «Джангар» взаимосвязана с солярной силой, а быстроту и резвость скакуна символизируют ветер и огонь. В героических поэмах синьцзян-ойратской и калмыцкой традиции эпоса «Джангар» с помощью «украшающих» эпитетов, устойчивых сравнений и гипербол, свойственных эпическому творчеству джангарчи, ярко выделяется образ богатырского коня – верного друга и помощника героя.

ИСТОЧНИКИ

1. Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн и его сестрица Агуй Гохон» / Сост. М.И. Тулохонов. Новосибирск: Наука, 1991. 312 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
2. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
3. Дулин буга Торгандунин = Торгандунин среднего мира / Сост. А.Н. Мыреева. Новосибирск: Наука, 2013. 856 с. (Памятники этнической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока).
4. Жангар: в 3 т. Дунд улусийин ардын амн зокал урлиг судлх ниигмлин шинжангин уйгур эбээн захс оюни сала ниигмлигэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
5. Жаңыр. 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.
6. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б.Манджиевой; подгот. текстов, переложение калмыцких текстов, пер., примеч., коммен., указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., коммент., указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев; Калмыцкий научный центр РАН. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2018. 561 с. (Свод калмыцкого фольклора).
7. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая

типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с. (Свод калмыцкого фольклора).

8. Тувинские героические сказания: Хунан-Кара. Боктуг-Кириш, Бо-ра-Шэлэй / Сост., вступ. ст., подгот. текста, подстр. пер., коммент. и словари С.М. Орус-оол; Подгот. тувинских текстов под ред. Д.А. Монгуша; пер., коммент. к пер. А.В. Кудиярова. Новосибирск: Наука, 1997. 584 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. Пг.; М.: Светоч, 1923. 253 с.

2. Жирмунский В.М. Избранные труды. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. 723 с.

3. Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М.: Наука, 2010. 567 с.

4. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.

5. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. 1383 с.

6. Манджиева Б.Б. Сюжетосложение эпической песни-поэмы «Жаңыр гидг нериг олсн бөлг» («Песнь о том, как было найдено имя Джангар») ойратского джангарчи Нарса // Монголоведение. 2023. Т. 15. № 3. С. 470–487.

7. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976. 325 с.

8. Рифтин Б.Л. Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (магтал коню и всаднику) // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 70–92.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhiyeva B.B. Syuzhetoslozheniye epicheskoy pesni-poemy “Жаңыр гидг нериг олсн бөлг” (“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).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Rifting B.L. Iz nablyudeniy nad masterstvom vostochnomongol'skikh skaziteley (magtal konyu i vsadniku) [From Observations on the Skill of Eastern Mongolian Storytellers (Magtal to the Horse and Rider)]. *Fol'klor. Poetika i traditsiya* [Folklore. Poetics and tradition]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 70–92. (In Russian).

(Monographs)

3. Bakayeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds). *Kalmyki* [Kalmyks]. Moscow, Nauka Publ., 2010. 567 p. (In Russian).

4. 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).

5. Kuz'mina E.N. *Ukazatel' tipicheskikh mest geroicheskogo eposa sibirskikh narodov (altaytsev, buryat, khakasov, shortsev, tuvintsev, yakutov)* [Index of Typical Places of the Heroic Epic of the Siberian Peoples (Altaians, Buryats, Khakassians, Shors, Tuvinians, Yakuts)]. Novosibirsk, Siberian Branch of the RAS Publ., 2005. 1383 p. (In Russian).

6. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannyye stat'i* [Folklore and Reality. Selected Articles]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 325 p.

7. Vladimirtsov B.Ya. *Mongolo-oyratskiy geroicheskii epos* [Mongol-Oirat Heroic Epic]. St. Petersburg, Moscow, Svetoch Publ., 1923. 253 p. (In Russian).

8. Zhirmunskiy V.M. *Tyurskiy geroicheskii epos* [Turkic Heroic Epic]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 726 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.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

В.В. Куканова (Элиста)

РАДУГА В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ КАЛМЫЦКОГО НАРОДА¹

Аннотация

В данной статье рассмотрена история вопроса, представления разных народностей о радуге, в том числе имеющиеся работы, посвященные описанию семантики радуги у монгольских народов. Материалом исследования выступили разножанровые фольклорные тексты, как опубликованные, так и неизданные, на калмыцком и в переводе на русский язык. В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Практически во всех монгольских языках радуга имеет одно и то же название. Возможно, оно является вторичным наименованием по названию животного – желтого хорька. В фольклоре калмыцкого народа радуга упоминается редко, что указывает на то, что она не является ядерным концептом в архаичной картине мира. Отсутствуют какие-либо космогонические мифы о радуге, в эпических и сказочных текстах она не получает признаков антропоморфизации. Представления об этом атмосферном явлении сочетают буддийские и буддийские пласты культуры. Так, радуга может являться предзнаменованием чуда, сопровождать появление божеств на земле, служить дорогой из верхнего мира в мир людей, т.е. соединять землю и небо. Условность изображения радуги различная: от трех цветов в эпических текстах до пяти цветов в других текстах. В детском фольклоре радуга называется хромой старухой, т.е. существом, обладающим телесной инаковостью, что говорит о ее принадлежности к другому миру. Данный мотив встречается у многих народов, среди которых следует отметить народы тюрко-монгольского сообщества. Кроме того, в калмыцком фольклоре сохранились рудименты представлений о связи змей и радуги, при этом в сказке указывается, что хан и ханша убивают двух змей, которые превращаются в радугу, что свидетельствует о более раннем представлении предков калмыков и наличии двух цветов в радуге.

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект № 075-15-2019-1879 «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

Ключевые слова

Фольклор монгольских народов; радуга; концепт; мифология; междисциплинарный подход.

V.V. Kukanova (Elista)

RAINBOW IN KALMYK FOLKLORE REPRESENTATIONS¹**Abstract**

This article examines the history of the issue, ideas inherent to different peoples about rainbow, including existing works describing semantics of rainbow among the Mongolic peoples. The study investigates multi-genre Kalmyk-language folklore texts and their Russian translations, both published and unpublished ones. The efforts have resulted in a reconstructed concept of rainbow. In almost all Mongolic languages, rainbow is denoted by the same word. It may also be a secondary name to denote the yellow ferret. Rainbow is rarely mentioned in Kalmyk folklore, which attests to it was not a core concept in the archaic worldview of the ethnic group. There are no cosmogonic myths about rainbow, nor can one trace any signs of anthropomorphization in epic and folktales. The representations of this atmospheric phenomenon comprise both pre-Buddhist and Buddhist layers of culture. So, a rainbow can serve a sign of a miracle, accompany the appearance of deities on earth, can serve as a path from the upper world to that of humans, i.e. connects the earth and the sky. Depictions of rainbow may vary and are largely conventional: it includes from three colors in epic texts to five colors in other narratives. In children's folklore, rainbow is called a 'lame old woman', i.e. a creature with physical otherness, which indicates it belongs to another world. This motif is found among many peoples, among which the peoples of the Turkic-Mongolian community should be noted. In addition, in Kalmyk folklore, rudiments of ideas about the connection between a snake and a rainbow have been preserved, while the tale indicates that the khan and khansha kill two snakes that turn into a rainbow, which says an earlier idea of the ancestors of the Kalmyks and the presence of two colors in the rainbow.

Key words

Folklore of Mongolic peoples; rainbow; concept; mythology; beliefs; interdisciplinary approach.

1. Введение

Фольклорные тексты становятся предметом внимания для различных исследователей: фольклористов, литературоведов, языковедов, этнографов, – поскольку обладают аутентичностью, архаичностью и в то же время полистадиальностью и выражают определенного рода коллективность, что позволяет реконструировать представления того или иного народа об объектах и явлениях окружающей действительности, культуре, которые древний и даже современный человек пытается осмыслить,

¹The reported study was funded by government grant in the form of federal budget subsidy aimed to support scientific research directed by the Leading Scientist, project no. 075-15-2019-1879 'From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews'.

причем «природа познается извне, а культура – изнутри» [Арутюнова 1991, 3]. И, конечно же, все это объяснение, трактование происходит с позиций антропоцентричности. Среди явлений окружающего человека мира следует выделить метеорологические, так как с ними человек сталкивается каждый день, причем среди них есть такие явления, которые практически не замечаются человеком, в редких случаях получают коннотацию, и существуют такие, которые носят событийный характер, когда их появление не может остаться незамеченным, поскольку содержит угрозу жизни человека, вызывает благоговейный страх, приносит жизнь, надежду и др.

Радуга среди атмосферных (и оптических) явлений занимает особое место в наивной картине мира человека, поскольку ее появление на небе как «величавой небесной дуги, окрашенной сияющими цветами, вызывает ощущение чуда» [Макарова 2019, 411]. По мнению Л.Н. Виноградовой, «многие из подобных явлений, прежде всего атмосферные и космические (гроза, град, вихрь, радуга, солнечное затмение, появление кометы, падающие звезды и т.п.), наделяются в народной культуре особой мифологической трактовкой, поскольку воспринимаются как необычные, чудесные, знаковые, и во всех случаях – как отклонение от нормы» [Виноградова 2016, 351]. Конечно, это явление не мог не обойти вниманием древний человек и не дать свое объяснение ему. В тюрко-монгольской культуре этой теме уделено фрагментарное внимание, поэтому мы посчитали нужным рассмотреть представления о радуге в калмыцком фольклоре с привлечением фольклорных текстов тюрко-монгольских народов для сравнения.

2. Материалы и методы

Материалом послужили фольклорные произведения, где упоминается радуга, начиная с эпических текстов и заканчивая малыми жанрами на калмыцком языке и в переводах на русский язык. Материал не ограничивается только калмыцкими текстами, при необходимости мы привлекали фольклорные тексты других монгольских и тюркских народов в целях проведения сравнительного анализа и выяснения особенностей в представлениях калмыцкого народа о радуге. В работе использовались как опубликованные [Калмыцкие пословицы и загадки 1960; Семь звезд 2004; Мифы 2017; Калмыцкие богатырские сказки 2017; Калмыцкие волшебные сказки 2020; Малодербетовский цикл 2020], так и неизданные источники [Багацохуровский цикл 2021; Басангов 2021; Калмыцкие народные песни 2021; Калмыцкие сказки о животных 2021; Шавалиев 2021; Ээлян Овла 2021]. На тюркских и монгольских языках привлекались параллельные издания на языке-оригинале и русском языке.

В ходе исследования применялись общенаучные методы: анализ, сравнение, сопоставление и др. В качестве специальных методов использовались метод структурного анализа, который позволил выделить взаимосвязанные элементы в представлениях, метод семантического и ассоциативного анализа, позволивший рассмотреть семантику символов, а также выяснить коннотацию, присущую этому атмосферному явлению, метод контекстного анализа, раскрывающий особенности использования мотива радуги в текстах.

Материал собран методом сплошной выборки из фольклорных текстов, которые уже впоследствии анализировались при помощи ука-

занных методов. В работе использовался корпусный подход к формированию материала исследования, что позволило исследовать данное явление максимально полно и объективно. Кроме того, работу отличает междисциплинарный подход, поскольку применяется совокупность лингвистических и фольклористических методов исследования.

3. История вопроса

Исследованию атмосферных явлений посвящено немало работ [Содномпилова 2007; Славянские древности 2009; Полякова 2013; Ракин 2015; Петросян 2018; Зайцева 2019; Макарова 2019; Гладуш, Климас 2021], а к изучению радуги обращались всего несколько ученых. Описанию особого места радуги в христианской философии посвящена работа Н.И. Макаровой, которая исследует феномен мотива радуги в христианском искусстве. В качестве материала исследования ученый выбирает иконографию, где радуга изображается с разной долей условности: от простого изображения, где присутствует один или два цвета, до сложного, когда она состоит из нескольких цветов, причем насыщенных и ярких. Автор выделяет несколько семантических нагрузок, содержащихся в изображении радуги: во-первых, она символизирует Божественную славу и вневременное и внепространственное присутствие Христа или Богородицы, во-вторых, она может являться символом надежды, милости Бога [Макарова 2019, 410]. В русской культуре (в Тульской губернии) имеются верования о радуге как о надежде после потопа, у некоторых славянских народов (например, у русских, украинцев, закарпатских крестьян) радуга является предзнаменованием о том, что потопа больше не будет, или знамением благополучия и благодати [Славянские древности 2009, 386]. Эти представления более поздние по сравнению с теми, о которых пойдет речь ниже.

В качестве отдельного блока можно выделить работы, в которых рассматриваются происхождение лексем, обозначающих радугу в ряде языков, а также представления о ней, выраженные во фразеологических оборотах, поговорках. Так, в русском языке существует несколько гипотез касательно этимологии слова: *рай* 'пестрый' + *дуга* (по мнению М. Фасмера, Н.М. Шанского, Т.А. Боброва), *ра-дуга*, где *ра* от *рад* 'радушный' (по мнению А.Г. Преображенского, Н.М. Шанского, В.В. Иванова, Т.В. Шанской). Как видно, даже сами языковеды не уверены в предложенных этимологиях, как, например, Н.М. Шанский, который является сторонником двух этих гипотез [Гладуш, Климас 2021, 44]. В славянской культуре радуга является амбивалентным символом, обладающим как положительной, так и отрицательной семантикой: с одной стороны, радуга считалась символом изобилия, плодородия, урожая у южных славян [Гура 1997, 290; Славянские древности 2009, 388], с другой стороны, она могла принести вред человеку: тот, кто пройдет под радугой, например, мог стать человеком противоположного пола (сербы, македонцы, болгары и западные украинцы) [Славянские древности 2009, 388]; если приблизиться к радуге, то она выпьет всю кровь человека (например, в Малопольше и на Буковине) [Славянские древности 2009, 387].

Существует поверье у боснийцев, согласно которому радуга – это змей, пьющий или высасывающий воду из моря или реки, которая позже

превращается в дождь. Украинцы, белорусы и русские Новгородской губернии тоже представляют радугу в виде змеи, которая пьет воду и возвращает ее в виде дождя на землю [Гура 1997, 289–290].

Радугу в славянской культуре называют и по номинации артефактов, форма которых напоминает радугу. Так, в качестве таких предметов могут выступать дуга (чехи, хорваты и др.), лук (македонцы), пояс (Владимирская область, сербы), лента, шарф, кнут, коромысло (русские на Смоленщине, белорусы в Гомеле, ровенские украинцы), метла, лестница, трубы (боснийцы) и др. [Славянские древности 2009, 386–387]. При этом в этих (некоторых, не во всех) наименованиях отражено поверье, что радуга – это атрибут сакрального или мифологического персонажа, например, пояс Бога, метла Бога и т.д. [Славянские древности 2009, 387].

В вепской лингвокультуре также анализируются лингвомифологические представления на материале наименований радуги на вепском языке [Винокурова 2015; Зайцева 2019]. Выделяется несколько лексем, обозначающих радугу в разных диалектах на вепском языке, и объясняется их семантика. Имеются наименования, которые даны в народной культуре по сходству формы: *bembel'* 'дуга в упряжи'; *kare-kar'* 'дуга в лодке, распорка', *gõno* 'букв. полоса' [Зайцева 2019, 35, 37, 38]. Широко распространены генитивные композиты, в которых определяющим служат следующие компоненты: *Jumal* 'Бог', *kollii* 'умерший', – что отсылает к мифологии вепского народа, который рассматривает радугу как путь в иной мир [Зайцева 2019, 36] с отсылкой на работу [Винокурова 2015, 52, 148], где радуга сравнивается с крутой горой, которую умершему необходимо преодолеть, чтобы попасть в загробный мир. Ученый также выделяет генитивные наименования, связанные с Богом, лошадей, они относятся к образным номинативам и содержат отголоски мифологизированного представления о радуге как о живом существе, пьющем воду из озера, которая затем выливается в виде дождя на землю [Винокурова 2015, 92; Зайцева 2019, 37–38]. Интересно представление о радуге как дуге лошади, «играющей важную и многозначную роль в мифоритуальной системе вепсов» [Винокурова 2015, 90]. Лошадь в вепской культуре – это перевозчик души умершего в иной мир.

В удмуртском языке имеется название радуги, основанное на сходстве формы с коромыслом, – удм. *вукарнан* 'радуга, букв. водяное коромысло' [Ракин 2015, 59], в котором также выражена связь воды и появления радуги на небе, в другой же номинации *вуоись* 'радуга, букв. пьющий воду' [Ракин 2015, 59] содержатся рудименты мифологического представления о живом существе, которое пьет воду из рек, озер, что представляет собой параллели с представлениями вепского и ряда славянских народов.

В селькупской культуре радуга относится к сакральным объектам, которые выполняют функцию медиаторов, связывающих небо и землю [Полякова 2013, 116]. Радуга символизирует, по мнению Н.В. Поляковой, путь потомков рода, который находится под неусыпным контролем прародительницы.

В армянской культуре выделяются несколько групп названий, связанных с формой и цветами [Петросян 2018, 1014]: 1) пояс, пояс бога, небесный пояс и т.д.; 2) лук, лук бога и т.д.; 3) зелено-красный, редко

зелено-синий. В работе А.Е. Петросяна предлагается новая этимология, в соответствии с которой первая часть связана с именем индоевропейского бога неба, а вторая часть – с др. арм. *asaniṃ* ‘обхватить, опоясать’. Ученый предполагает, что цветное наименование связано со свадьбой, так как зелено-красные повязки, которые повязывают на плечах и/или шеях жениха и невесты, отсылают к мифологическому представлению, согласно которому радуга – это свадебная повязка / пояс (бога) неба во время свадьбы / священного брака неба-отца и матери земли (когда с неба идет дождь и оплодотворяет землю) [Петросян 2018, 1014–1015].

В монгольской культуре эту проблему рассматривала М.М. Содномпилова, которая связывает радугу, вслед за Г.Р. Галдановой [Галданова 1987, 36], с собакоподобными существами [Содномпилова 2007, 156; Содномпилова 2009, 28]. Радугу называли мочой самки лисицы – *үнеген-ези шегге*. М.М. Содномпилова указывает, что название радуги *солонго* совпадает с именем бурундука, который, согласно верованиям дербетов, входил в число зверей, убивших сына Неба, при этом предполагает, что полоски на шкурке бурундука схожи с радугой. Ранее такое же предположение высказывал М. Рясянен, только ученый указывал не на бурундука, а на желтую ласку [Räsänen 1969, 427]. Общность наименований с названиями животных свидетельствует о древности появления представлений о радуге. Другое название, более редкое, по мнению М.М. Содномпиловой, *эрхсийн нум* – лук Хормусты. На наш взгляд, это более позднее название, так как лук – это предмет, который создал человек, и именно этот факт свидетельствует о времени появления названия. Радуга в шаманской мифологии, как считают М.М. Содномпилова [Содномпилова 2007, 156] и составители Бурятско-русского словаря [БРС 2006, 559], является дорогой богов, по которой они спускаются с небес на землю; шаманы, у которых в костюмах имеются разноцветные нити, символизирующие радугу, по ней же совершают путешествия.

4. Результаты

В результате анализа материала исследования было выявлено, что радуга достаточно редко упоминается в фольклорных текстах, начиная с эпических произведений и заканчивая малыми жанрами по сравнению с другими метеорологическими явлениями. Этот факт указывает на то, что радуга не является ядерным концептом в картине мира и находится на ее периферии. Не было обнаружено космогонических легенд о происхождении радуги, что, на наш взгляд, свидетельствует о том, что как явление природы оно не получает столь пристального внимания, как, например, солнце, луна или тот же ветер, о происхождении которого существует не одна, а даже несколько легенд, что свидетельствует о его значимости в жизни кочевого народа [Семь звезд 2004, 47–48; Мифы 2017, 52–54]. В эпических и сказочных произведениях отсутствуют признаки антропоморфизации образа радуги, она предстает лишь как явление природы, выражая определенную семантику, о которой пойдет речь ниже. Кроме того, не обнаружено фольклорных текстов, где одним из персонажей выступал бы желтый хорек, бурундук. Возможно, что связь этого животного с радугой утрачена в калмыцкой мифологии.

В фольклоре монгольских народов представления о радуге сочетают буддийские и буддийские верования. Так, существует легенда о том,

что Белая Тара и Зеленая Тара отправились в Тибет, по пути решили отдохнуть, и перед тем, как сойти на землю, загремел гром, сверкнула молния, засияла радуга, на том месте, где они побывали, появились родники с чистой водой [Семь звезд 2004, 215]. Здесь радуга выступает как божественный знак благодати, предзнаменование чуда.

Существует более поздняя легенда о происхождении Лагани, где упоминается радуга [Семь звезд 2004, 239–254]. Надо отметить, что поселение появилось на берегах Каспийского моря сравнительно недавно, в начале 1870-х гг., основали его крестьяне-поселенцы [Белюсов 2022, 280]. Интересно, что, несмотря на свое позднее происхождение (легенда явно появилась уже на территории Нижнего Поволжья и не была привезена с собой из Центральной Азии), предание имеет определенные архаичные черты, свойственные добуддийскому периоду. Перед главным героем предания появляется чайка, разговаривающая человеческим голосом и просящая отдать ей огонь-цветок. После того как птица забирает цветок с рук мальчика, она исчезает, и появляется радуга, по которой спускается прекрасная дева, дочь «царя морского, самого Усун-Цаган-Авги, сильного и ловкого, которому нет равных» [Семь звезд 2004, 243]. Радуга сравнивается с «большаком», т.е. дорогой. Это одно из древних представлений о радуге, соединяющей Верхний и Средний миры, характерные для тюрко-монгольской общности [Традиционное мировоззрение 1988, 16; Жуковская 1988, 14–23; СИГТЯ 2006, 583–591, 665–733].

Одним из типологических мотивов в фольклоре многих народов мира является ассоциация радуги со змеей или прямая номинация (когда радугу называют змеей). В калмыцком фольклоре не обнаружен сюжет, где радуга прямо называется змеей, однако имеется сюжет «К119. Животное женит на царевне, АТУ 545В» [Сказки о животных 2021, 412–419], где в качестве животного-помощника выступает кукушка, которая в конце сказки признается главному герою, что она – его *заяч* 'добрый дух, покровитель судьбы' [Сказки о животных 2021, 419]. Кукушка обманом заманивает змей в яму, где их сжигают огнем хан и ханша, родители невесты:

*Хан телтртнь нарад, хатнь эн талднь нарад, цэкэд,
цэкэд оркна. Одак хойр монан салмнь шатад, солнь болад,
теңгр өөдэн нисч одна.*

Хан, стоя на противоположном берегу, *хатун*, стоя на этом берегу, огонь изрыгнули, молнии пустили. У тех двух змей солома загорелась, так они, превратившись в дым (букв. радугой стали), в небеса улетели' [Сказки о животных 2021, 419].

На наш взгляд, это рудименты архаичных представлений предков калмыков о связи змеи и радуги. Змея связана с земной и небесной влагой [Гура 1997, 289], поэтому неслучайно перерождение убитых змей в радугу, которые составляют полосы ее разных цветов, при этом хан и ханша убивают двух змей в сказке, т.е. можно сделать вывод, что радуга состоит из двух цветов. Такое простое изображение, состоящее из двух цветов, является одним из архаичных представлений о радуге.

В эпосе «Джангар» было найдено всего несколько упоминаний о радуге в Багацохуровском цикле [Багацохуровский цикл 2021, 110–111, 168–169, 218–219, 358–359, 394–395], при этом в Малодербетовском цикле и более поздних записях отсутствуют вообще какие-либо упоминания о радуге. В песнях, записанных от джангарчи Ээлян Овла, имеется фрагмент, где используется глагол, образованный от существительного *солнь* ‘радуга’ и имеющий метафорическое значение «переливаться всеми цветами радуги» [Ээлян Овла 2021, 108–109]. Возможно, что описание радуги носит локальный характер, т.е. является особенностью эпической традиции местности, где были записаны данные эпические образцы песен «Джангара» [Куканова, Мирзаева 2024, 391].

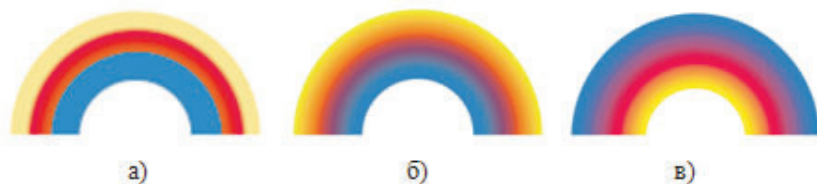
Фрагмент в Багацохуровском цикле интересен тем, что в нем дается ее описание, а именно цветовая характеристика: желтый, красный, синий цвета [Багацохуровский цикл 2021, 110–111, 218–219, 358–359] – и другой порядок цветов: синий, красный, желтый (илл. 1а) [Багацохуровский цикл 2021, 394–395]. Выделяется триада цветов «ввиду синкретичности лексемы *көк* / *көх*, традиционно обозначающей различные оттенки синего, голубого, зеленого и серого тонов, впоследствии получивших самостоятельное наименование как отдельных цветов» [Омакаева 2009, 270], а у синьцзянских калмыков различается пять цветов в радуге [Тодаева 2001, 297], у тувинцев – 7 цветов [Мифы 2010, 141], у алтайцев – 12 цветов [Алтайские героические сказания 1997, 549]. Как видим, переход следования цветов в спектре не соответствует реальной действительности: называются основные (базовые) для радуги цвета и опускаются те цвета, которые получаются при смешивании желтый + красный = оранжевый, красный + синий = фиолетовый (илл. 1б), а также внешний круг радуги, исходя из текста, желтый, а внутренний – синий. Следовательно, в эпосе достаточно условное изображение радуги.

Другой порядок цветов спектра – синий, красный, желтый (см. илл. 1в) – обратный по отношению к первому, такой полярный порядок возможен, когда наблюдатель меняет свою позицию и происходит двойное внутреннее отражение (свет отражается в капельке воды два раза, в результате чего меняется порядок расположения цветов на противоположный). Два описанных выше порядка следования цветов встречаются в пределах одной песни: в Песне II «[Дуут Богд Жаңыр догшин Хар Кинесиг дөрөцүлгсн бөлг]» («Песнь о том, как прославленный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил»); это свидетельствует о том, что сказители замечали эту закономерность появления радуги в обратном порядке. В соответствии с научной картиной мира порядок цветов всегда одинаковый, когда желтый цвет находится в середине радуги, а не с внешнего или внутреннего края, как описано в эпосе «Джангар», внешний круг начинается с красного цвета, а не в середине спектра, как отражено в тексте. В Песне III также упоминается радуга в метафорическом значении, однако, в отличном от Песен I и II порядке – красный, желтый, синий:

Өөһин көвэд урьгсн
Ут зандн модни
Улан шар бүчрнь
Оьтрьу тал савихдан
Улан, шар, көк ьурвн солньар мандлв.

‘Выросшего на краю леса
Высокого сандала
Красно-желтые листья,
Когда к небу тянулись,
Красным, желтым и синим – радужными цветами играли’.
[Багацохуровский цикл 2021, 336–337].

В приведенном выше примере порядок следования цветов верный – в соответствии с научной картиной мира. Это может косвенно свидетельствовать о том, что у всех трех песен Багацохуровского цикла свой «автор»-сказитель (гипотеза выдвигалась ранее в работе: [Куканова, Мирзаева 2024]).



Илл. 1. Изображение радуги в эпическом тексте «Джангара»

Представление о радуге, как состоящей из трех цветов, отражается и в национальном женском костюме, на котором обычно вышивали *солнь зег* – «радужная композиция из трех дугообразных линий» [Васькин 2010: 146]. Эта устойчивая ассоциация выражена в загадке:

*Зун мөрнэ зург сээхн,
Зун ширин уйдл сээхн.
‘Красив рисунок ста лошадей,
Красива вышивка сотней цветов’
(Зег солнь ‘Радужный узор’)
[Калмыцкие пословицы и загадки 1960, 233].*

Часто радуга в детском фольклоре у калмыков называется *доьлц эмгн* ‘хромая старуха’ [Ramstedt 1935, 330; Жижян 1995, 113]. В этой связи интересна параллель с ветром, который также выступает как антропоморфный персонаж – старуха и ее хромоногая дочь, которые бегали наперегонки, тем самым создавали ветер, в другой версии просто старуха [Мифы 2017, 52–55]. В отличие от эпических и сказочных текстов мы наблюдаем в данном случае признаки антропоморфности. Старуха получает эпитет *доьлц* ‘хромой’, т.е. обладает телесной инаковостью, является своеобразным маркером принадлежности персонажа к Нижнему миру или избранничества, кроме того, дефекты опорно-двигательной системы указывают на то, что персонаж живет вне времени и вне пространства [Сподина 2016, 129].

Согласно Аналитическому каталогу Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина [Березкин, Дувакин], радуга ассоциируется с пожилой женщиной,

старухой у многих народов. Среди них: кельты, португальцы, галисийцы, баски, испанцы, латиняне, французы (Нормандия), валлийцы, панджабцы, пайван, мяо, хорваты, болгары, греки, крымские татары, карачаевцы, ногайцы, кумыки, терекеменцы, талыши, курды, азербайджанцы, турки, таджики, памирцы, литовцы, ливы, казахи, киргизы, халха-монголы, ненцы, энцы, тундровые юкагиры, кламат, меномини. В Аналитическом каталоге содержится немного материала по калмыцкому фольклору, хотя в нем встречается такая ассоциация (см. илл. 2, где калмыки выделены синим кругом, остальные народы – красным). Среди народов, у которых встречается данное представление, четко выделяются тюрко-монгольские и тунгусо-маньчжурские народности, с кем калмыки гипотетически связаны одной алтайской семьей.



Илл. 2. Распространение представления радуга=старуха

6. Выводы

В данной части рассмотрена история вопроса, представления разных народностей о радуге, в том числе рассматриваются работы, посвященные описанию семантики радуги у монгольских народов. Практически во всех монгольских языках радуга имеет одно и то же название. Возможно, она является вторичным наименованием по названию животного – желтого хорька. В фольклоре калмыцкого народа отмечено редкое упоминание радуги, что указывает на то, что она не является ядерным концептом в архаичной картине мира калмыков. Отсутствуют и какие-либо космогонические мифы о радуге, а в эпических и сказочных текстах она не получает признаков антропоморфизации. Представления об этом атмосферном явлении сочетает добуддийские и буддийские пласты культуры. Так, радуга может являться предзнаменованием чуда, сопровождает появление божеств на земле, может служить дорогой из верхнего мира в мир людей, т.е. соединяет землю и небо. Условность изображения радуги различная: от трех цветов в эпических текстах до пяти цветов в других текстах. В детском фольклоре радуга называется хромой старухой, т.е. существом, обладающим телесной инаковостью, что говорит о ее принадлежности к другому миру.

ИСТОЧНИКИ

1. Багацохуровский цикл 2021 – Калмыцкий героический эпос «Джангар». Багацохуровский цикл // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 484 с.
2. Басангов 2021 – Калмыцкий героический эпос «Джангар». Цикл песен

джангарчи Мукебюна Басангова. Песнь джангарчи Бадмы Обушинова // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 527 с.

3. Калмыцкие народные песни 2021 – Калмыцкие народные песни // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 575 с.

4. Калмыцкие сказки о животных 2021 – Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные и небылицы // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 736 с.

5. Шавалиев 2021 – Калмыцкий героический эпос «Джангар». Эпический репертуар Д. Шавалиева // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 338 с.

6. Ээлян Овла 2021 – Калмыцкий героический эпос «Джангар». Эпический репертуар Ээлян Овла // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2021. 484 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтайские героические сказания: Очи-Бала. Кан-Алтын. Новосибирск: Наука, СО РАН, 1997. 668 с.

2. Арутюнова Н.Д. От редактора // Логический анализ языка. Культурные концепты. М.: Наука, 1991. С. 3–4.

3. Белоусов С.С. Государственная переселенческая политика в Северном Прикаспии в XVIII – начале XX в. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2022. 368 с.

4. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 15.06.2024).

5. Бурятско-русский словарь: в 2 т. / сост. Л.Д. Шагдаров, К.М. Черемисов. Т. 1: А–Н. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2006. 635 с.

6. Виноградова Л.Н. Мифологический аспект славянской фольклорной традиции. М.: Индрик, 2016. 384 с.

7. Винокурова И.Ю. Мифология вепсов. Энциклопедия. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. 524 с.

8. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука, СО РАН, 1987. 116 с.

9. Гладуш М.И., Климас И.С. Лексикографический портрет слова радуга // ИСЦИО. 2021. № 16. С. 44–50.

10. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.

11. Жижян Э.-Б. Краткий русско-калмыцкий словарь. Элиста: [б. и.], 1995. 191 с.

12. Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М.: Наука, 1988. 198 с.

13. Зайцева Н.Г. Реализация лингвомифологических представлений вепсов в именовании понятия «радуга» (лингвогеографический и этимологический аспекты) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2019. № 3. С. 32–41.

14. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; подгот. текстов, переложение калм. текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., коммент., указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурыкин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. 561 с.

15. Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалевой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурыкин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2020. 584 с.

16. Калмыцкие пословицы и загадки / сост. Б. Букшаев, И. Мацаков. Элиста:

Калмыцкое книжное издательство, 1960. 295 с.

17. Куканова В.В., Мирзаева С.В. «Авторство» песен Багацохуровского цикла эпоса «Джангар»: к постановке проблемы // Новый филологический вестник. 2024. № 2 (69). С. 382–397.

18. Макарова Н.И. Мотив радуги в христианском искусстве // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11. № 2. С. 410–419.

19. 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. Селевой; пер. 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.

20. Мифы, легенды, предания тувинцев / сост. Н.А. Алексеев, Д.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша. Новосибирск: Наука, 2010. 372 с.

21. Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Бангановой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Наука, Восточная литература, 2017. 365 с.

22. Омакаева Э.У. Колоративный образ этнической культуры: лингвоцветовая картина мира и базовая хроматическая лексика в монгольских языках (к постановке проблемы) // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее. материалы Международной научной конференции: в 2 т. Т. 2. Элиста: КИГИ РАН, 2009. С. 269–276.

23. Петросян А.Е. Siacap «радуга» в армянском // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2018. № 22-2. С. 1013–1020.

24. Полякова Н.В. Этнокультурная специфика категоризации небесной сферы в языковой картине мира селькупского этноса // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 10 (138). С. 114–118.

25. Ракин А.Н. Обозначения атмосферных явлений в составе метеорологической лексики пермских языков // Труды Карельского научного центра РАН. 2015. № 8. С. 56–61.

26. Семь звезд. Калмыцкие легенды и предания / сост. Д.Э. Басаев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. 415 с.

27. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка / отв. ред. Э.Р. Тенишев, А.В. Дыбо. М.: Наука, 2006. 908 с.

28. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4. II (Переправа через воду) – С (Сито). М.: Международные отношения, 2009. 656 с.

29. Содномпилова М.М. Атмосферные явления в концептуальной и языковой версиях картины мира монгольских народов // В мире традиционной культуры бурят. Вып. 2. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2007. С. 152–201.

30. Содномпилова М.М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. 366 с.

31. Сподина В.И. Символическая роль телесной «инаковости» в угорско-самодийской картине мира // Вестник угроведения. 2016. № 4 (27). С. 126–134.

32. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна (по версиям песен «Джангар» и полевым записям автора). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2001. 497 с.

33. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / отв. ред. И.Н. Гемуев. Новосибирск: Наука, 1988. 225 с.

34. Ramstedt G.J. Kamьisches Wцrterbuch. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1935. 560 s.

35. Räsänen M. Versuch eines etymologischen Wцrterbuchs der Tьrksprachen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1969. 533 s.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gladush M.I., Klimas I.S. Leksikograficheskiy portret slova raduga [The Word 'Rainbow': A Lexicographic Portrait]. *INCIPIO*, 2021, no. 16, pp. 44–50. (In Russian).
2. Kukanova V.V., Mirzaeva S.V. "Avtorstvo" pesen Bagatsokhurovskogo tsikla eposa "Dzhangar": k postanovke problemy [On the Issue of Authorship of Songs Belonging to Baga Tsokhor Cycle of the Jangar Epic]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2024, no. 2 (69), pp. 382–397. (In Russian).
3. Makarova N.I. Motiv radugi v khristianskom iskusstve [The Rainbow Motif in Christian Art]. *Idey i ideally*, 2019, vol. 11, no. 2, pt. 2, pp. 410–419. (In Russian).
4. Petrosyan A.E. Ciacan "raduga" v armyanskom [Armenian Ciacan "Rainbow"]. *Indoyevropeyskoye yazykoznanie i klassicheskaya filologiya*, 2018, no. 22-2, pp. 1013–1020. (In Russian).
5. Polyakova N.V. Etnokul'turnaya spetsifika kategorizatsii nebesnoy sfery v yazykovoy kartine mira sel'kupskogo etnosa [Ethnocultural Features of Sky Categorization in the Worldview of the Selkups]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2013, no. 10 (138), pp. 114–118. (In Russian).
6. Rakin A.N. Oboznacheniya atmosferynykh yavleniy v sostave meteorologicheskoy leksiki permskiykh yazykov [Designations of the Atmospheric Phenomena in the Structure of Meteorological Vocabulary of the Permian Languages]. *Trudy Karel'skogo nauchnogo tsentra RAN*, 2015, no. 8, pp. 56–61. (In Russian).
7. Spodina V.I. Simvolicheskaya rol' telesnoy "inakovosti" v ugorsko-samodiyskoy kartine mira [The Symbolic Role of the Bodily "Otherness" in the Ugric-Samoyedic Picture of the World]. *Vestnik Ugrovedeniya*, 2016, no. 4 (27), pp. 126–134. (In Russian).
8. Zaytseva N.G. Realizatsiya lingvomifologicheskikh predstavleniy vepsov v imenovaniyakh ponyatiya "raduga" (lingvogeograficheskiy i etimologicheskii aspekt) [Implementation of Linguomythological Representations of Veps in the Names of the Concept "Rainbow" (Linguo-Geographical and Etymological Aspects)]. *Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy*, 2019, no. 3, pp. 32–41. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Arutyunova N.D. Ot redaktora [Editorial]. *Logicheskii analiz yazyka. Kul'turnye kontsepty* [Logical Analysis of Language: Cultural Concepts]. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 3–4. (In Russian).
10. Omakaeva E.U. Kolorativnyy obraz etnicheskoy kul'tury: lingvotsvetovaya kartina mira i bazovaya khromaticheskaya leksika v mongol'skikh yazykakh (k postanovke problemy) [Color Image of Ethnic Culture: Linguotextual View of the World and Basic Color Terms in Mongolic Languages (Approaching the Issue)]. *Edinaya Kalmykiya v edinoi Rossii: cherez veka v budushcheye* [United Kalmykia in United Russia: Through Centuries into the Future]. Conference proceedings: in 2 vols. Vol. 2, Elista, Kalmyk Humanities Research Institute Publ., 2009, pp. 269–276. (In Russian).
11. Sodnompilova M.M. Atmosferynye yavleniya v kontseptual'noy i yazykovoy versiyakh kartiny mira mongol'skikh narodov [Atmospheric Phenomena in Conceptual and Linguistic Worldviews of Mongols]. *V mire traditsionnoy kul'tury Buryat* [In the World of Buryat Traditional Culture]. Vol. 2. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center Publ., 2007, pp. 152–201. (In Russian).

(Monographs)

12. Belousov S.S. *Gosudarstvennaya pereselencheskaya politika v Severnom Pri-kasp'ii v XVIII – nachale XX v.* [Government Resettlement Policy in the Northern

Caspian, 18th to Early 20th Centuries]. Elista, Kalmyk Scientific Center Publ., 2022, 368 p. (In Russian).

13. Galdanova G.R. *Dolamaistskiye verovaniya buryat* [Pre-Lamaist Beliefs of Buryats]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1987, 116 p. (In Russian).

14. Gemuyev I.N. (ed.). *Traditsionnoye mirovozzreniye tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyy mir* [Traditional Worldviews of South Siberian Turks: Space and Time, World of Things]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1988, 225 p. (In Russian).

15. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Symbolism of Animals in the Folk Slavic Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997, 912 p. (In Russian).

16. Sodnompilova M.M. *Mir v traditsionnom mirovozzrenii i prakticheskoy deyatelnosti mongol'skikh narodov* [The World in Traditional Worldviews and Practical Activities of Mongols]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center Publ., 2009, 366 p. (In Russian).

17. Tenishev E.R., Dybo A.V. (eds.). *Sravnitel'no-istoricheskaya grammatika tyurkskikh yazykov. Pratyurkskiy yazyk-osnova. Kartina mira pratyurkskogo etnosa po dannym yazyka* [Comparative Historical Grammar of the Turkic Languages. The Proto-Turkic Basis-language. The Picture of the World of the Proto-Turkic Ethnic Group According to the Language]. Moscow, Nauka Publ., 2006, 908 p. (In Russian).

18. Vinogradova L.N. *Mifologicheskii aspekt slavyanskoy fol'klornoy traditsii* [Slavic Folklore Tradition: A Mythological Aspect]. Moscow, Indrik Publ., 2016, 384 p. (In Russian).

19. Vinokurova I.Yu. *Mifologiya vepsov. Entsiklopediya* [Mythology of the Veps. Encyclopedia]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2015, 524 p. (In Russian).

20. Zhukovskaya N.L. *Kategorii i simbolika traditsionnoy kul'tury mongolov* [Traditional Mongolian Culture: Categories and Symbols]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 198 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klor-no-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskii katalog* [Thematic Classification and Distribution of Folklore and Mythological Motifs by Area. Analytical Catalog]. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 15.06.2024).

Куканова Виктория Васильевна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания.

Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

Viktoria V. Kukanova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Leading Research Associate, Department of Written Monuments and Linguistics.

Research interests: poetics, Kalmyk folklore, Kalmyk poetry, worldview.

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

Р.М. Ханинова (Элиста)

**КИТАЙСКАЯ СКАЗКА В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭМЕ
АНДРЕЯ ДЖИМБИЕВА «КОЛОКОЛ»:
ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ¹**

Аннотация

В статье рассматриваются кросс-культурные элементы в поэме калмыцкого поэта А. Джимбиева «Колокол» (1960), созданной по мотивам одноименной китайской народной сказки. Цель статьи – изучить творческую историю создания произведения, выявить авторскую задачу при обращении к китайскому фольклору, трансформацию сюжета в русском переводе поэмы, дифференциацию «чужого» и «своего» в обоих текстах калмыцкого поэта. Результаты. Появлению поэмы «Хоңх» предшествовал калмыцкий перевод А. Джимбиевым китайской сказки «Колокол», осуществленный не с китайского, а с русского текста, и опубликованный в 1959 г. в альманахе «Теегин герл». Интерес к героико-патриотическому сюжету восточной сказки обусловлен как биографией автора, так и началом его литературной деятельности, в частности переводческой. Если в оригинальном тексте сохраняется заимствованная основа китайского фольклорного сюжета, то в русском переводе этой поэмы произошла трансформация чужого как своего: действие переносится из китайского пространства в иное, китайские имена персонажей становятся калмыцкими, император заменен ханом, введены новые персонажи (звездочет вместо отшельника) и мотивы (овладение мастером иного ремесла на чужбине, подслушанный дочерью мастера секрет литья колокола). При этом, как выясняется, русский перевод поэмы опирается не на оригинал калмыцкого поэта, а на какой-то другой его текст, публикация которого не зафиксирована. Поэтому сравнительно-сопоставительный анализ калмыцкого текста и русского перевода поэмы затруднен, поскольку не позволяет изучить собственное, авторское и привнесенное переводчиками.

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект № 075-15-2019-1879 «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

Ключевые слова

Творческая история; китайская сказка; калмыцкая поэма; колокол; сюжет; трансформация; иной; свой; русский перевод.

R.M. Khaninova (Elista)

**CHINESE TALE IN THE KALMYK POEM “BELL”
BY ANDREY DZHIMBIEV: CREATIVE STORY¹**

Abstract

The article examines cross-cultural elements in the poem “The Bell” (1960) by Kalmyk poet A. Dzhimbiev, based on the Chinese folk tale of the same name. The purpose of the article is to study the creative history of the creation of the work, to identify the author’s task when referring to Chinese folklore, the transformation of the plot in the Russian translation of the poem, the differentiation of “alien” and “our own” in both texts of the Kalmyk poet. Results. The appearance of the poem “Khonkh” was preceded by the Kalmyk translation by A. Dzhimbiev of the Chinese fairy tale “The Bell”, carried out not from the Chinese, but from the Russian text, and published in 1959 in the almanac “Teegin Girl”. Interest in the heroic-patriotic plot of an oriental fairy tale is determined both by the biography of the author and the beginning of his literary activity, in particular translation. If the original text retains the borrowed basis of the Chinese folklore plot, then in the Russian translation of this poem a transformation of the alien as one’s own took place: the action is transferred from Chinese space to another, the Chinese names of the characters become Kalmyk, the emperor is replaced by a khan, new characters are introduced (the astrologer instead of the hermit) and motives (mastery of a different craft in a foreign land, secret of bell casting overheard by the master’s daughter). At the same time, as it turns out, the Russian translation of the poem is based not on the original of the Kalmyk poet, but on some other text of his, the publication of which has not been recorded. Therefore, a comparative analysis of the Kalmyk text and the Russian translation of the poem is difficult, since it does not allow us to study our own, the author’s and those introduced by the translators.

Key words

Creative story; Chinese fairy tale; Kalmyk poem; bell; plot; transformation; other; mine; Russian translation.

Введение

В современной калмыцкой поэзии немного произведений, обращенных к китайской теме. Среди них поэма «Хоңх» («Колокол», 1960) Андрея Манганьковича Джимбиева (1924–2022), созданная на основе одноименной китайской народной сказки. Творческая история авторского произведения имеет длительный период, связанный с калмыцким переводом сказки в 1959 г., с созданием поэмы в 1960 г., затем с рус-

¹The reported study was funded by government grant in the form of federal budget subsidy aimed to support scientific research directed by the Leading Scientist, project no. 075-15-2019-1879 ‘From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews’.

ским переводом поэмы в 1965 г., наконец с ее русской републикацией в 1998 г. под другим названием «Саглар». При этом русский перевод поэмы «Колокол» в журнальной и книжной публикациях 1965 г. обозначен двумя фамилиями переводчиков – Даниила Марковича Долинского (1925–2009) и Виктора Александровича Стрелкова (1925–1996), а спустя десятилетия тот же перевод под другим названием «Саглар» (1998) в детском журнале «Байр» («Радость») указан уже только фамилией Д. Долинского (второй переводчик ушел из жизни к тому времени). Оригинальный текст поэмы и ее перевод отличаются тем, что у поэта история о колоколе следует за китайским фольклорным источником, известным автору в русском переводе, а у переводчиков джимбиевской поэмы сюжет имеет уже не китайский нарратив, а калмыцкий. При этом такого варианта авторской поэмы в печати не зафиксировано. Возникает вопрос: каким образом возникли такие расхождения? Один из вероятных ответов: переводчики осуществили свою работу с подстрочника какого-то неопубликованного авторского варианта. Это в свою очередь вызывает следующие вопросы: если А. Джимбиев создал другой вариант поэмы уже на основе трансформированной истории, почему он не опубликовал его? Пять лет между авторской версией и русским переводом – достаточный срок для такого осуществления. Но даже спустя десятилетия осталась та же непроясненность, на которую тогда никто не обратил внимания. Дочь поэта, Надежда Андреевна, также не смогла разъяснить эту ситуацию, сказав в недавнем разговоре с нами, что пыталась найти в печати второй калмыцкий вариант поэмы для постановки в гимназии, но не нашла его; в семейном архиве она не искала, поскольку, по ее словам, он не разобран.

Для нас представляет интерес трансформация китайского сюжета на калмыцкий. Каким образом иное, чужое перекодируется как свое, несмотря на другие реалии, связанные с колокольным ремеслом, не характерным для национальной традиции: ойраты (предки калмыков) не отливали колокола больших размеров за неимением такой необходимости в своей культуре и религии; они пользовались маленькими колокольчиками, используемыми в храмовой службе, на охоте, в быту и т.д. Как соотносятся в этом плане стратегии автора и переводчиков, которые можно увидеть только в русском переводе поэмы?

Китайская народная сказка «Колокол» и ее калмыцкий перевод

Известная китайская народная сказка «Колокол» с середины 1950-х гг. была издана книжкой в русском переводе в столичных и региональных издательствах [Колокол 1954а; Колокол 1954b; Колокол 1959]. С одним из таких изданий в то время был знаком начинающий свой литературный путь Андрей Джимбиев. В 1957 г. вместе с калмыцким народом он вернулся из тринадцатилетней сибирской ссылки на родину. Обращение к героическому и патриотическому сюжету китайской сказки обусловлено как биографией автора (участник Великой Отечественной войны, ссыльнопереселенец в период тоталитарных репрессий 1943–1957 гг.), так и началом его переводческой работы.

Сказочная история о том, как был спасен от очередного вражеского нападения Пекин – новая столица китайской империи, славит девушку

Сяо Лин, дочь колокольного мастера Чэня, которому поручено отлить самый большой колокол, чтобы тот возвещал о грозящей опасности и сплотил народ для борьбы с захватчиками. Несмотря на старания Чэня, и второй отлитый колокол вновь дал трещины, а третья неудачная попытка могла привести к смерти мастера. Но его дочь, узнавшая о секрете колокола, бросается в чан с литьем, жертвуя собой ради отчизны. Чужеземцы были разгромлены.

По словам Б. Рифтина, «Сказы мастеровых – малоизвестная часть китайского фольклора. Многие из них связаны с именами обожествленных героев, научивших своему удивительному искусству других людей или пожертвовавших собой ради того, чтобы помочь мастеровым людям выполнить какую-либо трудную задачу. Жертвуя собой, спасает отца-кузнеца и его товарищей девушка Чжэнь-чжу в сказе “Богиня печи”. Подобное же предание рассказывают в Пекине про дочь мастера Дэна, которая бросилась в горн, чтобы помочь отцу и его подручным отлить по приказу императора огромный колокол. Подобно Чжэнь-чжу, эта девушка была обожествлена как покровительница литейщиков колоколов, и в ее честь воздвигли храм. В основу этих повествований легли древние представления о необходимости принести в жертву человека, дабы умиротворить духов» [Рифтин 2022, 286].

Как сообщает А.Б. Старостина, «Легенды о так называемых *тоу лу шэнь* – женщинах, бросившихся в плавильную печь и ставших после этого покровительницами кузнечного и литейного дела – известны в Китае с VIII в. Культы таких богинь были распространены во многих регионах в течение тысячи лет с лишним. <...> Эти культы описаны, от них остались письменные и архитектурные свидетельства на территории от Пекина до Гуандуна <...>» [Старостина 2023, 145–146]. Современный исследователь обратился к одной из таких китайских легенд – о девушке Ли Э, пятнадцатилетней дочери чиновника, отвечавшего за выплавку металла, а когда плавильная печь перестала плавить металл, почтительная дочь, спасая от казни своего отца, бросилась в огонь, и началась плавка [Старостина 2023, 146].

В повествовании прямо не указывается, откуда дочь узнала, что это может спасти ее отца, имплицитно предполагается тайное знание.

Ср. в легенде «Богиня печи» смерть грозила кузнецу и его товарищам, если они не смогут расплавить железного быка, уничтожающего посеvy крестьян в уезде, а значит, всех жителей ждет гибель от голода. Восемнадцатилетняя дочь кузнеца Чжэн-чжу вспомнила, «как бабушка ей маленькой про девушку рассказывала, которая в печь бросилась, чтоб помочь людям железо расплавить, и думает: “И я бы жизни не пожалела, только бы быка одолеть, по крайней мере, умерла бы не зря”» [Богиня печи 1972, 268]. Дочь кузнеца так и сделала: «Чжэн-чжу стиснула зубы, изловчилась, в печь прыгнула, никто удержать ее не успел» [Богиня печи 1972, 268]. В легенде подвиг девушки, пожертвовавшей собой, увековечен: «Не забыли люди юную Чжэн-чжу, которая своей смертью их спасла. В память о ней храм построили, в храме статую установили и прозвали ее Лу-гу – Богиня печи». Поэтому: «У входа в храм две доски висят, на них начертано: “Слава тому, кто ради спасенья людей смело в огонь прыгнул!”» [Богиня печи 1972, 268].

«В более поздних и более распространенных вариантах легенды девушка прыгает в расплавленную руду, чтобы отец смог изготовить колокол с чистым звуком. Такие истории связаны не только с литейными мастерскими, но и с колокольнями, около которых часто помещались кумирни богини женщины, отдавшей жизнь за колокол (в Пекине, в частности, она была известна как Матушка колокольного литья – Чжучжун няннан 鑄鐘娘娘 [Ли 2013, 172]), – поясняет А.Б. Старостина. – Во всех вариантах этой “ремесленной” легенды, объясняющей происхождение богини-покровительницы, силы природы требуют от человека платы за успех в деле. Это требование часто не произносится вслух, да и о субъекте его в большинстве случаев ничего неизвестно, но будущая добровольная жертва – чаще дочь, но иногда и жена – каким-то образом знает о том, что должна сделать» [Старостина 2023, 146–147].

Небольшая по объему китайская сказка «Колокол» (2,5 страницы) была переведена на калмыцкий язык Андреем Джимбиевым и напечатана в пятом номере альманаха «Теегин герл» («Свет в степи») за 1959 г. Это перевод перевода, поскольку сделан с русского перевода Н. Ходза для детей младшего и среднего возраста. Начиная с названия «Хоңх» [Калмыцко-русский словарь 1977, 596] («Колокол»), с обозначения «Китдин тууль» («Китайская сказка») калмыцкий переводчик следовал за русским переводом китайского фольклорного источника, в некоторых случаях отступая и прибегая к заменам тех или иных понятий. Вначале он так же передал вступление: обращение к слушателям и читателям с вопросом, бывали ли они когда-нибудь в Пекине, столице Китая. Если бывали, то видели огромный и прекрасный колокол на краю города. Но кто его мастер и когда был создан колокол – они никогда не узнают из старинных книг и древних рукописей, об этом знают только старые люди, почему звук колокола бывает то нежным, то грозным. «Слушайте же!»

«Тадн кезэ болв чигн Китдин хол балһснд – Пекинд одлта? Одлта? Тиим болхла балһсна захд бээсн ик гидг хоңх узснт, терүнэ сээхн болн гилввксн бийинь йирин һээхсн болхт. Эн хоңхиг цудхсн күүнэ нер хуучн дегтрмүдт чигн, кезэнк һар бичгүдт чигн хөөһэд керг уга. Эн ик хоңхин, уулин һолла эдл тиим жиңгнсн болчкад жөөлн дунь яһад генткн догшн болн чаңһ болад оддгинь чигн дегтрмүдэс олж чадш угат.

Эн тускар дегтрмүдт келгдхш, болв эн өвэрц сээхн хоңхиг кен, кезэ цудхсинь болн яһад энүнэ дунь зэрмдэн тагчг, жөөлн, зэрмдэн чаңһ, догшн болад оддгинь көгшн улс меднэ. Нэ, соңстн!» [Хоңх 1959, 163].

А. Джимбиев заменил титул главного представителя власти – император – на свой лад, на древнемонгольский и калмыцкий титул: хан (властитель), он мог также использовать калмыцкое обозначение («ээн хан – император» [Калмыцко-русский словарь 1977, 575]) или безэквивалентную лексику. Для обозначения мудрого отшельника в калмыцком переводе дал пояснение по-русски в скобках: «Тигэд кесг удан жи́лд һанцар, уулмуд заагт бөөһэд бээсн цецн залуһур (отшельник) хан одна» [Хоңх 1959, 163]. Ср.:

«Тогда император отправился далеко в горы, где многие годы жил в одиночестве мудрый отшельник» [Колокол 1992, 22]. Когда разгневанный вторичной неудачей мастера император пригрозил ему казнь, если не удастся достичь нужного результата, «снова принялся старый Чэнь за работу» [Колокол 1992, 23]. Ср. авторскую рефлексию: «Яахв, хээмнь эн хөв уга эрдмт!» [Хоңх 1959, 164] («Что делать этому бедному, несчастному в своей судьбе мастеру!» [здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.]). Если в русском переводе сказано, что красавица Сяо Лин загрустила, то в калмыцком переводе состояние девушки передано иначе – она страдает: «Сээхн Сяо Лин зовлңгта» [Хоңх 1959, 163], понимая, чем грозит отцу третья неудача. Ночной порой девушка тайком отправляется к отшельнику в горы, чтобы узнать, как помочь в этой беде. И мудрец открыл ей секрет в изготовлении необходимого колокола. В русском переводе утром дочь мастера «стояла у печи, смотрела на расплавленный металл, и грустные мысли заставляли сжиматься ее сердце. Сяо Лин знала то, чего не знал ее отец: колокол снова будет с трещиной, если никто не принесет себя в жертву. Значит, снова враги Китая будут уводить в рабство юношей и девушек, убивать стариков и детей, сжигать города и села. Нет! Этого больше не будет!» [Колокол 1992, 23].

В калмыцком же переводе не грустные мысли, а мучительные мысли сжимали девичье сердце: «зовлңгта санань энүнэ зуркинь хавчгдулсн» [Хоңх 1959, 164]. «И не успел старый мастер понять, что случилось, как дочь его, прекрасная Сяо Лин, исчезла в бурлящем металле. Святая кровь её смешалась с расплавленным серебром, железом и золотом...» [Колокол 1992, 23].

Ср. окончание сказки «Колокол»: «Пусть никто из вас не подумает, что это сказка. Нет! Так было и так будет: в сердце народа всегда звучит голос тех, кто умер за счастье родной земли» [Колокол 1992, 24].

В калмыцком переводе подробнее: «Тадн дотрас кен чигн, энүг тууль гиж бичэ сантха. Уга! Иим үлдвр болсн, дөкэд чигн болх: эврэннь һазр, уснаннь төлөд эмэн өгсн улсин дунь, эмтсиннь зуркинд кезэ чигн дуудвр болж үлддмн» [Хоңх 1959, 164] («Не думайте кто-нибудь из вас, что это сказка. Нет! Такое случилось, и будет случаться: голос человека, отдавшего жизнь ради своей земли за людей, всегда останется призывом в сердцах народа»).

Ср. одно из основных фольклорных качеств японского буддийского колокола – «это его способность молчать. “Антропоморфные” черты колокола в японской традиции проявляются чрезвычайно сильно: колокол наделен не только способностью разумно мыслить, принимать решения, но и выступает нередко при спорах в роли своеобразного арбитра, показывая свой нрав. <...> в японских храмовых легендах колоколу отводилась особая роль. Он воспринимался как самостоятельный “живой” организм, способный подчинять своим желаниям и поступкам жизнь людей. Это очевидная сила колокола объяснялась его особой связью с царством Дракона, а значит, со стихией воды» [Садокова 2017, 13, 15].

Поэма А. Джимбиева «Хоңх» («Колокол», 1960) и китайская сказка «Колокол»

После обращения к калмыцкому переводу указанной китайской сказки А. Джимбиев написал в следующем году поэму под названием «Хоңх» («Колокол»). Эта первая поэма вошла в его дебютную книгу

стихотворений и поэм «Түрүн хавр» («Первая весна», 1960). В подзаголовке поэмы указано в скобках: («Китд тууляр») [Жимбин 1960, 50], т. е. «По китайской сказке». Текст, разделенный на три неравномерные части, состоит в основном из 67 катренов (27-я строфа включает 6 строк, т.к. есть «лесенка»), всего 270 строк без названия и подзаголовка.

Следуя за сюжетом китайской сказки, поэт сразу обратился к читателям: «Китдин өргн нутгур / Кен таднас одла? / Күүкн үрнәнн цогцар / Кегдсн хоңхинь үзлэ?» [Жимбин 1960, 50] («Кто из вас побывал в китайской стране? Видели там колокол, сделанный из девичьего тела?»). «Слышали ли его звон – то мягкий, то грозный? Спросили, кто и когда этот колокол создал? Если будет судьбе угодно, по мнению автора, попробуем разгадать тайну, послушать сказку, которая будет любезна вашей душе».

История начинается с указа китайского хана, который сотни лет назад задумал создать самый красивый город в Азии – Пекин, имя которого будет славиться во всем мире. Возведенный город неоднократно был разрушен врагами, восстанавливался заново, но нападения продолжались. Хан отправился к мудрому отшельнику, живущему далеко в горах, за советом. Тот, подумав, сказал, что нужно найти умелого мастера, чтобы отлить самый большой в мире колокол, голос которого будет слышен повсюду, и так можно будет избежать войны. В результате ханских поисков был найден и отобран самый лучший из мастеров по имени Чэнь, получивший задание, исход которого зависит от результата – награда или казнь. Помощницей стала дочь Сяо (имя укорочено, в сказке Сяо Лин), пятнадцатилетняя красавица (в поэме возраст не детализирован).

В поэме также указаны материалы для литья колокола (золото, серебро, железо), доставленные мастеру, – лучшие из лучших. Ср. в сказке дочь помогала отцу отыскать для колокола самое желтое золото, самое белое серебро, самое черное железо. Обычно колокольное литье включает разное соотношение меди и олова, например, 80% меди и 20% олова, так называемая «колокольная бронза». Добавляли порой золото и серебро, но, «как теперь уже доказано, наличие серебра и золота в колокольной бронзе не влияло на качество его звука» [Владышевская 2014, 125].

Следуя за развитием фольклорного действия, поэт также описал две неудачи с литьем колокола, когда на нем появились трещины и звон не был дальним. Автор тоже подчеркнул, что после неудач и под угрозой казни у мастера дело не ладилось, и результат ожидался прежний.

Вторая часть поэмы передает, как страдающая дочь, отправившись к отшельнику, узнала секрет литья. Оказалось, что прежний сплав недостаточен, необходим еще один элемент – человеческий. Мудрец вслух размышлял: «Мөңгн, төмр, алтн хурвнас / Мел тиим хоңх кегддв? / Тотомж уга хортнас / Тиим амр хөрлт бээдв?» [Жимбин 1960, 57] («Можно ли сделать такой колокол только из сплава серебра, железа и золота? Возможна ли такая легкая защита от бесчисленных захватчиков?»). И, наконец, заявил: «Эврәнн орндан үннэс дурта / Эмэн терүнэс терүн хармлшго, / Тиим үрн эврәнн цогцарн / Тер хурвнла ниилж буслтха. // Эн келсим кемр күцөхлэ, / Эрмдг уга хоңх бүрдх, / Китд өргн нутгин жирһл / Кезэд чигн мөңк бүтх» [Жимбин 1960, 57–58] («Пусть соединится в тройном сплаве человек, любящий свою родину, не жалеющий своей жизни ради нее. Если исполнится сказанное мною, будет

создан необыкновенный колокол, и жизнь китайской страны будет вечной»). Просветленная девушка вернулась к отцу, не колеблясь, шагнула в кипящий чан.

Ср. по законам фольклорного жанра отшельник императору не раскрыл секрета создания нужного колокола, а Сяо Лин он, задумавшись, ответил: «Голос колокола должен родить победу. Такой колокол нельзя отлить только из серебра, железа и золота. Надо, чтобы с металлом смешалась кровь человека, готового отдать жизнь за свою землю» [Колокол 1992, 23].

В третьей части поэмы описаны страдания отца, по обычаю первому ударившему по сотворенному колоколу, в котором все услышали девичий голос. Он тронул сердца людей, эхо донеслось до самых границ государства, все люди услышали призыв боевой девушки, встали на защиту родины. Поэтому сколько бы враги ни нападали на Китай, душа девушки предостерегала людей, вечно защищая китайскую страну: «Хортн Китдур кесг орж / Хорлхар седж дэврдг болна. / Күүкнэ эмн энүг хөрнэ, / Китдин оран мөңк харна» [Жимбин 1960, 60].

Ср. в сказке говорилось, как после нового строительства Пекина «вдруг однажды на рассвете все услышали громкие звуки набата. Это гудел колокол. Никто не ударял в него, но голос колокола достигал границ Китая на севере и юге, западе и востоке. И сердца людей, услышавших этот голос, становились мужественными и отважными. Руки мужчин тянулись к оружию, подростки обретали храбрость зрелых мужчин, мужчины становились мудрыми, как старцы.

Когда враг под звуки набата ворвался в Китай, навстречу ему поднялся весь народ. И воины-китайцы не знали в бою ни усталости, ни страха, потому что они слышали гневные звуки набата. В набате том звучал призывный голос девушки Сяо Лин» [Колокол 1992, 24].

Завершая поэму, автор задался риторическими вопросами: «Эврэ эмэр авсн жирһлиг / Эвдг хортн тигэд бээхий? / Дурн, ухан, зөрг һурвиг / Диилдг чидл нань олдхий?» [Жимбин 1960, 60] («Есть ли враг, который сможет разрушить жизнь, ради которой отдана собственная жизнь? Найдется ли сила, способная победить любовь, ум и мужество?»). Здесь вместо заключительного мотива памяти звучит мотив героического подвига.

Русский перевод поэмы А. Джимбиева «Колокол»: проблема реконструкции

Как уже нами отмечалось, русский перевод поэмы А. Джимбиева известен в трех публикациях: журнальный и книжный 1965 г. под названием «Колокол» и журнальный под названием «Саглар» 1998 г.; это один и тот же текст, но в последней публикации указан лишь один переводчик. Поскольку сюжет китайской сказки «Колокол» в русском переводе поэмы был трансформирован, ссылки на него в произведении нет.

На первую книгу поэта в 1966 г. появилась газетная рецензия, в которой А. Гурьев, в частности, писал: «Вторая поэма в книжке, давшая название сборнику, написана по фольклорным мотивам» [Гурьев 1966, 3], при этом не уточнил, чей фольклор. «И пусть события, о которых рассказывает она, уходят в сказочную глубину веков, есть в поэме, в

образе ее героини Саглар то, что близко и дорого нам и принимается нами. Это – любовь к Родине, самоотверженность в защите ее от врагов. Саглар без колебаний отдала свою молодую жизнь, лишь бы народ ее никогда не знал горя и бед, которые идут всегда спутниками войны» [Гурьев 1966, 3].

В первых публикациях русского перевода поэма структурирована 13 числовыми главками разного объема, всего 1005 строк без заглавия. И в третьей публикации структура произведения осталась прежней.

Несмотря на то, что отсутствует печатный авторский вариант поэмы, попытаемся реконструировать по имеющемуся переводу основные мотивы, систему персонажей, конфликт, сопоставляя с первым вариантом поэмы, с китайской сказкой, чтобы определить особенности трансформации сюжета.

В экспозиции поэмы джангарчи-сказитель «пел, сплетая в песне вязь / Преданий разных лет. / И давних лет и дальних стран / Сплеталась с былью быть...» [Джимбиев 1965b, 52]. Увидев луну, похожую на колокол, чабан-сказитель начал свой рассказ, пересказанный автором.

Во второй главке действие разворачивается в одной из стран, где среди степей и гор правил великий хан. Если в сказке и первом варианте поэмы локация конкретизирована – столица Китая Пекин, то во втором варианте поэмы государство не обозначено, а столица представлена как Город городов. Время в сказке неопределенное, которое в контексте соотносится со строительством новой столицы китайской империи. В поэме время никак не обозначено. Следующие несколько главок передают строительство прекрасной столицы, благоденствие страны, на которую напал «старый враг – соседний хан» [Джимбиев 1965b, 58], разрушая города и селения, уничтожая людей: трудно сразу собрать рать со всех концов огромного государства для отпора. В китайском сюжете император за советом идет к мудрому отшельнику, здесь же, в 6 главке, к ханскому дворцу подъехал всадник. Это звездочет Одон. Имя этого персонажа отсылает к звездной семантике: калмыцкая лексема «одн» означает «звезда» [Калмыцко-русский словарь 1977, 393; Монраев 2012, 182]. Древний звездочет заявил, что явился помочь народу страны, объявил хану: «Ты должен колокол отлить / Огромный, / как луна! / Все серебро твоей казны. / Все золото, что есть, / Железо лучшее возьми – / Составь для сплава смесь! / Пусть будет колокол отлит / С любовью – не за страх! / Тогда он грозно загремит. / Как майский гром в горах! / Твоей страны во всех концах / Набат услышат тот! / И сразу надобность в гонцах / Навеки отпадет» [Джимбиев 1965b, 67–68].

Как и в сказке, сплав должен включать три элемента – серебро, золото, железо. При этом звездочет предупреждал: «Кому отливку повелишь – / Искусным должен быть. / Великий мастер сможет лишь / Тот колокол отлить!» [Джимбиев 1965b, 68]. Среди ста двадцати мастеров различных ремесел не нашлось никого, кто смог бы исполнить ханский приказ. Наконец, старик Эрдем сообщил хану о том, что он долго жил в далекой северной стране, научился там лить золото и медь, отливал колокола – «хвалу чужим богам» [Джимбиев 1965b, 75]. Неясно, как он оказался там, но подчеркнуто: «Изгнания дорогой ценой / Я мастерство купил» [Джимбиев 1965b, 75].

В контексте этого эпизода поэмы можно увидеть имплицитное введение мотива сибирской ссылки, пережитой автором. Дается объяснение, откуда мог научиться чужому литейному делу человек, выросший в иной среде.

Как и в китайском сюжете, помощницей мастеру стала его юная дочь. Калмыцкое имя главного персонажа наполнено глубоким смыслом и символом: эрдм – мастерство; эрдм-билг – талант, одаренность [Калмыцко-русский словарь 1977, 702; Монраев 2012, 223]. Имя дочери отсылает к определению «саглр» в двух значениях: 1) развесистый, раскидистый, 2) пушистый [Калмыцко-русский словарь 1977, 435; Монраев 2012, 188].

Две неудачные попытки отливки колокола, на котором появляются трещины, мотивируются в поэме богопротивным ремеслом мастера, отливавшего ранее чужие колокола. Горестны думы Эрдема: «О, гнев небес! Жестокий гнев / За те колокола! / Глупец! Глупец! / Не думал я / Там, в северной стране, / Что тайны мудрые литья / Проклятьем станут мне!.. <...> Ужели небо не простит / Меня и в этот раз! // Ужель проклятье, как тавро, / Носить мне до конца!» [Джимбиев 1965b, 78, 82]. Следующий новый мотив в поэме связан с тем, что дочь мастера отправилась в ханские покои, чтобы просить за отца, а случайно подслушала разговор хана со звездочетом. Секрет нужного колокола в том, что его никто не отольет, «покуда не найдется тот / Отважный человек, / Что сердцем родину любя, / Душою величав, / Не бросит жертвенно себя / В кипящий этот сплав!..» [Джимбиев 1965b, 87–88].

Как в китайской сказке отшельник не сразу открыл секрет колокола, так и в поэме звездочет тоже вначале умолчал о жертвенной дани. В 12 главке Саглар не просто стоит перед плавильной печью, она вспоминает слова звездочета, в огне печи она видит горящие города и селенья, убийство людей, бегущих от смерти и кричащих: «Ты можешь нас спасти, Саглар! / Спаси от их меча!» [Джимбиев 1965b, 90]. Метафора орущего рта-печи, полного крови, заставила девушку проститься с отцом перед тем, как броситься в огонь: «– Отец! Прости! Прости! / Теперь... / Теперь ты отольешь... / Я их должна спасти!» [Джимбиев 1965b, 90]. В сказке нет прощальных речей: Сяо Лин внезапно прыгнула в печь.

У калмыцкого поэта в переводе отсутствует описание самого подвига девушки, а есть фигура умолчания: «И две руки, как два крыла, / Взметнув над головой... / Саглар была? / Она жива! / Ей вечно / быть живой!» [Джимбиев 1965b, 90–91].

Если в сказке подчеркнут обычай (мастер первым проверяет звук колокола): страдающий отец первым ударил в отлитый из плоти дочери колокол, то в поэме нет описания переживаний отца, пробы колокольного звона, победы над врагом с помощью нового колокола. В заключительной 13 главке сообщается, что давным-давно звучал набат, теперь красив, свободен и богат Город городов. «Услышав звон, / и млад и стар / Кладут земной поклон, / Молясь красавице Саглар / За этот мирный звон. // Девичий голос в нем звучит, / Одушевивший сплав» [Джимбиев 1965b, 91]. И потому: «Он для страны – надежный щит, / Надежней всех застав!» [Джимбиев 1965b, 91].

Помимо упоминания национальных имен, титула «хан», рассказчица-джангарчи, числовых формул (сорок девять дней траура; семь дней сбора мастеров, литья колокола и др.), араки (эрк – водка), верхнего

платья (биизе), сравнения девушки с сайгой, в русском переводе поэмы дана мотивация мастерства Эрдема (жил в далекой северной стране, где обучился чужому ремеслу), но в развитии сюжетного конфликта его отступничество (отливая колокола чужим богам) становится теперь спасением страны от захватчиков.

В то же время в самом произведении нигде не детализировано, каково вероисповедание главных персонажей: есть обезличенное – «боги», а также «звездочет» (ср. зурхач – астролог [Калмыцко-русский словарь 1977, 257]).

Заключение

Обращение калмыцкого поэта прошлого столетия к китайскому фольклорному произведению имело длительный характер, начиная с русского перевода китайской народной сказки «Колокол» на калмыцкий, продолжая созданием первого варианта авторской поэмы «Хоңх», ее русским переводом, заканчивая вторым вариантом поэмы. Изучение творческой истории произведения А. Джимбиева осложнено отсутствием второго варианта поэмы, до сих пор не опубликованного, что затрудняет сравнительно-сопоставительный анализ двух вариантов оригинального текста, отличающегося сюжетом. Реконструкция по русскому переводу джимбиевской поэмы способствует рассмотрению трансформации сюжета китайской сказки, когда чужие реалии заменяются своими, иное ремесло становится своим, а общая универсальная идея – добровольная жертва ради спасения людей – наполняется своим, национальным содержанием, особенно после возвращения народа на родину из длительной сибирской ссылки.

Тип почтительной дочери из китайской сказки близок семейной этнической модели воспитания калмыков.

В героинях китайских сказок, легенд и преданий, ставших покровительницами кузнечного и литейного дела, обычно подчеркиваются молодость (имя Сяо Лин – молодая душа), красота (имя Чжэн-чжу – жемчужина), трудолюбие, почтительность к отцу, жертвенность ради него и людей. В «Колоколе» и «Богине печи», как и в легенде о Ли Э, «присутствуют такие мотивы по указателю С. Томпсона, как S263.5 (“Жертвенное самоубийство”), D1766.2 (“Чудесные результаты жертвоприношения”), <...> A451.1.1. (“Богиня кузнечного дела”)] [Старостина 2023, 146].

Саглар, героиня поэмы калмыцкого поэта, молода, красива, почтительна, трудолюбива, способна к самопожертвованию ради отца и родины. Главное отличие калмыцкого сюжета о колоколе в том, что Саглар не становится богиней, покровительницей кузнечного или литейного ремесла, ей не возводится храм, не устанавливается статуя. Но она остается героиней в народной памяти.

Кросс-культурные контакты (китайские и калмыцкие, шире – китайско-русско-калмыцкие) на примере обращения к китайской народной сказке «Колокол» и авторской поэме А. Джимбиева достигаются посредством русского языка – перевода иноязычного фольклорного источника.

ИСТОЧНИКИ

1. Богиня печи // Китайские народные сказки / сост., пер., предисл. и коммент. Б. Рифтина. М.: Худож. лит., 1972. С. 265–268.
2. (а) Джимбиев А. Колокол: поэма // Теегин герл (= Свет в степи). 1965. № 1. С. 92–101.
3. (б) Джимбиев А. Колокол: поэма // Джимбиев А. М. Колокол: стихи и поэмы / пер. с калм. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1965. С. 51–91.
4. Джимбиев А. Саглар: поэма // Байр (= Радость). 1998. № 3. С. 3–4; № 4. С. 7–8; № 5. С. 3–4; № 6. С. 3–4.
5. Жимбин А. Хоңх // Жимбин А. Түрүн хавр: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр ыарьач, 1960. X. 50–60.
6. Колокол // Волшебный фонарь. Сказки со всего света: в 2 т. Т. 2. Небесный барабан: Сказки народов Азии. М.: Олимп, АСПОЛ, 1992. С. 22–24.
7. (а) Колокол. Китайские сказки. М.-Л.: Детгиз, 1954. 16 с.
8. (б) Колокол; Сто тысяч стрел: Китайские сказки: Обработка для детей мл. и сред. возраста Н. Ходза. Л.: Детгиз, 1954. 16 с.
9. Колокол: Китайская сказка. Омск: Кн. изд-во, 1959. 15 с.
10. Хоңх: Китдин тууль / Хальмг келнд орчулсьн Жимбин А. // Теегин герл. 1959. № 5. X. 163–165.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владышевская Т.Ф. Древнерусские колокола и звоны // Вестник культурологии. 2014. № 3. С. 114–129.
2. Гурьев А. Словам – звучать полновесно // Советская Калмыкия. 1966. 30 января. С. 3.
3. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
4. Монраев М.У. Калмыцкие личные имена (семантика). Элиста: Издательский дом «Герел», 2012. 255 с.
5. Рифтин Б.Л. Герои и сюжеты китайских сказок // Рифтин Б.Л. Китайская мифология, фольклор и роман: избранные труды в 2 т. Т. 1. М.: ИДВ, 2022. С. 278–292.
6. Садокова А.Р. Магическая функция колокольчика и колокола в японской народной культуре и фольклоре // Филологические науки в России и за рубежом: материалы V Международной научной конференции (г. Санкт-Петербург, декабрь 2017 г.). СПб.: Издательский дом «Свое издательство», 2017. С. 13–15.
7. Старостина А.Б. Китайские предания о строительной жертве в VIII–IX вв. и поклонение богиням кузнечного горна // Ориенталистика. 2023. № 6 (1). С. 144–157.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Starostina A.B. Kitayskiye predaniya o stroitel'noy zhertve v VIII–IX vv. i pokloneniye boginyam kuznechnogo gorna [Chinese Legends about Construction Sacrifice in the 8th–9th Centuries and Worship of the Goddesses of the Forge]. *Orientalistika*, 2023, no. 6(1), pp. 144–157. (In Russian).
2. Vladyshevskaya T.F. Drevnerusskiye kolokola i zvony [Old Russian Bells and Ringing]. *Vestnik kul'turologii*, 2014, no. 3, pp. 114–129. (In Russian).

(Articles from Scientific Journals)

3. Rifting B.L. Geroi i syuzhety kitayskikh skazok [Heroes and Plots of Chinese Fairy Tales]. Rifting B.L. *Kitayskaya mifologiya, fol'klor i roman* [Chinese Mythology, Folklore And Novel]: selected works in 2 vols. V. 1. Moscow, Institute of the Far East of the RAS Publ., 2022, pp. 278–292. (In Russian).

4. Sadokova A.R. Magicheskaya funktsiya kolokol'chika i kolokola v yaponskoy narodnoy kul'ture i fol'klоре [The Magical Function of the Bell and the Bell in Japanese Folk Culture and Folklore]. *Filologicheskiye nauki v Rossii i za rubezhom: materialy V Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Sankt-Peterburg, dekabr' 2017 g.)* [Philological Sciences in Russia and Abroad: Materials of the V International Scientific Conference (St. Petersburg, December 2017)]. St. Petersburg, Svoye izdatel'stvo Publishing House, 2017, pp. 13–15. (In Russian).

(Monographs)

5. Monraev M.U. *Kalmytskiye lichnyye imena (semantika)* [Kalmyk Personal Names (Semantics)]. Elista, Gerel Publishing House, 2012. 255 p. (In Russian, in Kalmyk).

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. Горяева (Элиста)

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП «ЧУДЕСНОЕ БЕГСТВО» (АТУ 313)¹

Аннотация

В устной традиции калмыков сказки на сюжетный тип «Чудесное бегство» (АТУ 313) имеют национальную разработку и случаи заимствования. Этнической особенностью сказки «Ах дү хойр хульн» («Братья-мышь») является то, что в ней мифическая птица хан Гаруда превращается в человека при надевании шапки, рукавиц и носков. Образ этот представляется наслоившимся на культ орла народов Южной Сибири и Центральной Азии, где исторически проживали предки калмыков – ойраты. В сказке «Иван-царевич гидг көвүнэ тууль» («Сказка о юноше по имени Иван-царевич»), заимствованной из русской устной традиции, герой также выхаживает птицу хан Гаруду, а не орла. Первоплощадную (в девушку, соловую лошадь, ламу-священнослужителя) благодарную лису в сказке «Ах дү хойр хульн» («Братья-мышь») называют «*арат-мөрн*» – лиса-лошадь, «*арат-күүкн*» – лиса-девушка, указывая на новый образ и ее изначальную сущность. Превращение героя сказки «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») происходит благодаря чудесным способностям девушки при побеге из подводного мира. Герой сказки «Һорвн күүктэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми»), младший из братьев, оборачивается в серого воробья (*бор богшада*). Представитель антагониста, посланец владыки хозяев воды, в сказке «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») из легких и печени, плававших в воде, принимает облик человека. Сказки «Һорвн күүктэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми») и «Эгч-дү Һурвн» («Три сестры») разработывают мотив обращения предметов, которые достаются героям от их родителей. Чудесные вещи создают препятствия на пути преследователя: гору и лес. Непреодолимой для антагониста становится река, в традиционном мировоззрении калмыков представляющаяся границей миров. Следует отметить, что в калмыцких сказках используется универсальная коннотация мотива превращения небесных дев-лебедей в девушек с

¹Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (№ госрегистрации: 123021300198-4).

сюжетным типом «Мужчина преследуется из-за своей красивой жены» (АТУ 465 А). Мотив превращения является сюжетообразующим и реализуется в разных формах бегства и погони, представляющих возвращение героя из иного мира в мир живых.

Ключевые слова

Калмыцкая волшебная сказка; сюжет; мотив; превращение; герой; чудесное бегство; чудесные предметы.

B.B. Goryaeva (Elista)

MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES OF THE PLOT TYPE “MAGIC FLIGHT” (ATU 313)¹

Abstract

In the oral tradition of the Kalmyks, fairy tales of the plot type “Magic Flight” (ATU 313) have a national development and cases of borrowing. The ethnic feature of the fairy tale “Akh du khoir khulgn” (“Mouse Brothers”) is that it features the mythical bird Khan Garuda, which turns into a man when wearing a hat, mittens and socks. This image seems to be layered on the cult of the eagle of the peoples of Southern Siberia and Central Asia. In the fairy tale “Ivan Tsarevich gidg kovuna tuul” (“The Tale of a young man named Ivan Tsarevich”), borrowed from the Russian oral tradition, the hero also nurses the Khan Garuda bird, not the eagle. The reincarnated (in a girl, a horse, a lama-priest) grateful fox in the fairy tale “Akh du khoir khulgn” (“Mouse Brothers”) the narrator calls “arat-morn” – a fox-horse, “arat-kuukn” – a fox-girl, pointing to a new image and its original essence. The transformation of the hero of the fairy tale “Usn Khadyn Khan” (“Lord of the masters of the water”) is due to the wonderful abilities of the girl when escaping from the underwater world. The hero of the fairy tale “Gorvn kuukta emgn ovgn khoir” (“An old man and an old woman with three daughters”), the youngest of the brothers, turns into a gray sparrow. The representative of the antagonist, the messenger of the lord of the masters of water, in the fairy tale “Usn Khadyn Khan” (“Lord of the masters of the water”), takes the form of a human from the lungs and liver floating in the water. The fairy tales “Gorvn kuukta emgn ovgn khoir” (“An old man and an old woman with three daughters”) and “Egch-du gurvn” (“Three Sisters”) develop a motif for the transformation of the things that the heroes get from their parents. Magic things transform the space, create obstacles in the path of the pursuer: a mountain and a forest. The river becomes insurmountable for the antagonist, which in the traditional worldview of the Kalmyks is represented by the boundary of the worlds. Thus, the motif of transformation into fairy tales of the plot type “Magic Flight” is plot-forming and is realized in various forms. Flight and pursuit in the considered fairy tales represent the return of the hero from another world to the world of the living.

Key words

Kalmyk fairy tale; plot; motif; transformation; hero; magic flight; magic things.

¹The 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

Сюжетный тип «Чудесное бегство» широко распространен в мире. В Указателе сказочных типов Аарне – Томпсона под редакцией Утера он обозначен под номером 313 и имеет подтипы 313 А, В, С, Н*.

Он представлен в обработках мифа об аргонавтах в сочинениях античных писателей, мотивы сюжета присутствуют в сборнике индийских сказок, новелл и легенд «Океан сказаний». Среди западноевропейских литературных сказок типа АТ 313 наиболее популярна сказка Базиле («Пентамерон», III, № 9) [Бараг, Новиков 1985, 415].

В обширном сказочном материале, представляющем магическое бегство от чудовища, отмечаются два эпизода – о гадах, заменяющих вшей в голове чудовища, и о происхождении гадов, которые часто встречаются в мифах северо-западных индейцев и в сибирском материале. На основе этого Йохельсон проводит историческую связь фольклора обитателей Америки (северо-западных индейцев) с устной традицией палеоазиатов [Йохельсон 1913, 165]. Ученым указывается, что всемирно распространен сказочно-мифологический эпизод, когда предметы, бросающиеся героями «сами-по-себе», без чудесного превращения, задерживают преследователей и дают время для спасения [Йохельсон 1913, 165].

Отдельное монографическое исследование, посвященное сюжету «магическое бегство», было проведено А. Аарне [Aarne 1930].

«Аарне же заметил, что последним препятствием часто является вода, река, и мимоходом сопоставил эту реку с рекой, отделяющей царство живых от царства мертвых», – пишет В.Я. Пропп [Пропп 2000, 306]. Он перечислил десять видов погони и спасения и пришел к выводу, что «основные виды бегства и погони предстали перед нами в исторической перспективе как построенные на возвращении из царства мертвых в царство живых» [Пропп 2000, 306].

И.Г. Левиным было изучено шумеро-аккадское предание об Этане, который на орле поднялся в небо, прежде выйдя по приказу бога, как рассказ о путешествии в иной мир в поисках духа-покровителя [Левин 1967].

Э.В. Померанцевой изучен образ водяного на материале русской волшебной сказки на сюжетный тип «Магическое бегство» [Померанцева 1970].

На основе одного из подтипов сюжета «Чудесное бегство» освещена история сюжета о запродаже героя водяному на различных этапах его развития и связь с живыми верованиями народа [Тудоровская 1974].

Е.М. Мелетинский, рассматривая литературные архетипы, отмечает, что в сказках на сюжет АТ 313, 314, 315, 316 «родители обещают за новую услугу отдать своего ребенка (часто еще не зная о его рождении) людоеду, черту, русалке, “в науку” колдуну и т.п., чтобы самим выпутаться из беды». Одним из исходов в этой ситуации является бегство от демонов-людоедов с помощью бросания чудесных предметов [Мелетинский 1994, 57].

Проведя тематическую классификацию и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам, Ю.Е. Березкин, Е.Н. Дувакин выделяют под номером «L72. Магическое бегство, D672, D673» – «бегство с помощью бросания чудесных предметов, эпизод в сказках разных

типов», который представлен на обширной территории по всему миру (Ср. СУС 313 Н) [Березкин].

Отмечается большое количество вариантов сюжетного типа «Чудесное бегство»: русских – 133, украинских – 59, белорусских – 18. В восточнославянской волшебной сказке изучаемый сюжет имеет разные начала.

В устной традиции калмыков также есть сказки на данный сюжетный тип. При этом следует отметить национальную разработку сюжета и случаи заимствования из русской сказочной традиции. Образцы на рассматриваемый сюжет публиковались в разное время в сборниках калмыцких народных сказок.

В репертуаре сказителя Эренджена Лиджиева имеется сказка «Ах дү хойр хульн» («Братья-мыши») на сюжет 313 В «Чудесное бегство» [Алтн зүн темн 1995, 29–33]. В репертуаре сказителя Санджи Манжикова сказка «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») на сюжетный тип 313 С «Чудесное бегство» записана и опубликована в 1968 г. [Хальмг туульс 1968, 163–166]. Еще одна сказка под названием «Норвн күүктэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми») на сюжетный тип 313 Н* «Бегство от ведьмы» зафиксирована в контаминации с типом 707 «Чудесные дети» [Хальмг туульс 1968, 33–41]. Вариантом сказки, в которой также реализована контаминация типов 313 Н* и 707, является сказка «Эгч-дү нурвн» («Три сестры») [Хальмг туульс 1972, 145–149].

В выше приведенных сказках на сюжет 313 сюжетообразующим является мотив превращения. В нем находят отражение представления о возможности живого существа или предмета изменять свой облик, внешний вид, ипостась, т.е. о способности стать другим существом, растением, предметом и т.п. [Виноградова 2004, 67]. Целью данной статьи является рассмотрение мотива превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Чудесное бегство» (АТУ 313 А, В, С, Н*).

Превращения благодарных помощников в сказках на сюжетный тип АТУ 313 «Чудесное бегство»

Сказка «Ах дү хойр хульн» («Братья-мыши») на сюжет 313 В «Чудесное бегство» начинается с войны птиц и зверей. В ходе битвы медведь сломал правое крыло хан Гаруды (*хан нэрд*) – царя птиц. Сын хана, охотясь, увидел на дереве раненую птицу, взял ее домой выхаживать. Поправившись и набравшись сил, Гаруда прилетел в лес, отправил ханского сына к своей сестре за одеждой. Старшая сестра отказала юноше, младшая тоже не выполнила просьбу брата. Откликнулась только супруга и передала то, что просил муж. Хан Гаруда надел шапку – выросла голова, натянул рукавицы и носки – отросли руки и ноги. После этого он позвал своего спасителя в гости, подарил ему ларчик, запретив его открывать [Алтн зүн темн 1995, 29–30].

Здесь следует указать, что хан Гаруда – весьма популярный персонаж устной традиции калмыков. В мифологии монгольских народов Гаруда – царь птиц, который ведет извечную борьбу со змеями – нагами (см. подробнее: [Неклюдов 1990а, 142]).

В сказке «Иван-царевич гидг көвүнэ тууль» («Сказка о юноше по имени Иван-царевич»), заимствованной из русской сказочной традиции,

герой также выхаживает птицу хан Гаруду, а не орла [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13810. Л. 57–61 об.]. В.Я. Пропп отмечает, что выкармливание орла здесь вполне историческое явление: «У сибирских народов орлы выкармливались, и выкармливались с особой целью». Кормление и последующее убийство орла имеют целью умилостивить духа – хозяина орлов, позднее – творца [Пропп 2000, 140].

«Момент улетания в сказке соответствует отсыланию через смерть в обряде. В обряде орла кормят, а затем его отсылают к его отцам. В сказке это отразилось как отпускание на волю... Этот случай интересен тем, что он содержит в себе элементы разложения обряда. Он показывает, что сказка отражает позднюю стадию ее, как это мы видим и в других случаях. Кормление орла показано как нечто, что герою в тягость, как нечто ненужное и бессмысленное», – пишет исследователь [Пропп 2000, 141].

Это наблюдение В.Я. Проппа подтверждается и текстом сказки «Иван-царевич гидг көвүнэ тууль» («Сказка о юноше по имени Иван-царевич»): «Эмнэ чиишкэд, хараһад: “Энүнд бээси һурвн үкрэн идүлчкэд, эврэн яахмвидн? Алчк энүгэн!” – гинэ» (Жена кричит, проклинает: «Скормив ему все наши три коровы, что сами будем делать?») [ГА РО. Ф. 55. Оп. 1. № 13810. Л. 58 об.].

Н.Л. Жуковская отмечает, что образ птицы хан Гаруды является поздним наследием на культ орла народов Южной Сибири и Центральной Азии. Исследователь пишет, что персонаж индийской мифологии – Гаруда занял прочное место и в позднем буддизме [Жуковская 1977, 71].

Птица хан Гаруда фигурирует также в других жанрах устной традиции народа таких, как «сказывание по кости» («яс кемальн») и героический эпос «Джангар». Мифическая птица Гаруда помогает герою калмыцкого эпоса хану Джангару спуститься с неба на землю. Изображения хан Гаруды имеются на буддийских танках, представляющих старикалмыцкое искусство, на знамени 3-го донского калмыцкого конного полка, участвовавшего в Отечественной войне 1812 г.

Отметим, что в калмыцких сказках раненой оказывается именно хан Гаруда, а не орел, как в сказках многих народов мира. «Материалы по шаманскому фольклору тоже подтверждают культовый характер образа орла. Красивейшая, сильнейшая и могущественнейшая из птиц, обитающих в лесостепной полосе, – орел не мог не стать объектом поклонения», – пишет исследователь Н.Л. Жуковская [Жуковская 1977, 71].

Нарушив запрет хан Гаруды, сын хана запускает череду событий, с которых начинается развитие сюжета. Разбежавшийся из ларца скот собирает волк со стальным хвостом, требуя от героя взамен то, чего он дома не знает. Обещанным оказывается сын, о рождении которого табунщик не ведал. Выросший сын однажды находит записку и отправляется к волку. По пути он помогает лисе. В благодарность она сопровождает юношу к волку со стальным хвостом, превратившись в соловую лошадь при приближении к его дворцу [Алтин зүн темн 1995, 32]. Отметим, что здесь сказительница называет лису «арат-мөрн» – лиса-лошадь, одновременно указывая новый и изначальный ее облик.

Лиса помогает юноше выполнить трудное задание волка и доставить дочь хана, но прежде чем отвести ханскую дочь к волку, она преврати-

лась в красивую девушку и приказала юноше вымазать лицо ханской дочери сажей. В итоге волк выбрал не ханскую дочь, а лису.

Сказочник называет благодарное животное в человеческом облике «арат-күүкн» – лиса-девушка. Вечером она исцарапала лицо волка и убежала. Наутро волк спрашивает у юноши, что за девушку он привел. Чтобы узнать ответ на этот вопрос, герой предложил отправиться к ламе-священнослужителю, который все знает. Лиса в облике ламы мажет волку глаза и рот снадобьем и отрубает стальной хвост. Юноша расправляется с волком, лиса возвращается к себе.

Материал калмыцкой волшебной сказки представляет лису как благодарное животное, которое помогает своему спасителю выполнить трудное поручение антагониста. Мотив превращения лисы в девушку присутствует также в сказке «Йистр»: она советует герою отвести ее к змею вместо ханской дочери [Калян 1994, 50–52]. В сказке «Саак» благодарная лиса принимает облик старухи в прекрасном одеянии и помогает герою спрятаться так, что ханская дочь не может его найти и вынуждена выйти за него замуж [Хальмг туульс 1961, 102–104].

Лиса предстает в роли трикстера и действует обманом и хитростью в калмыцких сказках о животных [Басангова 2019, 13], в сказках ойратов Синьцзяна [Горяева, Лан 2020].

У монголоязычных народов, в том числе у калмыков, лиса соотносится с нижним миром [Басангова 2019, 91]. Плохой приметой считалось встретить в пути лису, запрещалось носить шапки из шкуры животного. При этом кости ее черепа являлись амулетом детей и служили для отпугивания злых духов [Шараева 2011, 69]. Ойраты Монгольского Алтая, Джунгарии лису считают с «черным следом», как приносящую несчастье [Содномпилова, Нанзатов 2016, 52]. Буряты лису связывают с нижним миром и персонажем шаманской мифологии Эрлэн-ханом – властелином мира умерших, судьей мертвых. Также считается, что лиса относится к солнечному божеству и небесному миру [Николаева 2010, 280].

Мотив превращения главных героев в калмыцких сказках на тип АТ 313 «Чудесное бегство»

В сказке «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») на сюжетный тип 313 С сын табунщика оказывается обещанным хозяину вод в обмен на жизнь отца. Здесь следует подчеркнуть, что в данной сказке присутствует требование «Отдай то, чего дома не знаешь», характерное для русской сказки.

В сказке «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») девушка подвального мира помогла герою выполнить поручение хана, а потом сбежала с ним. Когда их почти настигли, девушка толкнула юношу, он превратился в бахчу, она сама – в старушку, затем юноша был обращен в буддийский храм, а девушка приняла облик старухи. Добравшись в свое кочевье, девушка вернулась к себе домой, юноша – к родителям. Через некоторое время юноше засватали девушку, на пире по этому случаю забывтая спасительница подарила птиц. Из разговора голубки и голубя все узнали о заслугах девушки, и юноша женился на ней [Хальмг туульс 1968, 163–166].

Превращение главного героя происходит благодаря чудесным способностям девушки из иного мира. Если сама чародейка оборачивается в старушку, то юношу она превращает в бахчу и буддийский храм – хурул. Вышеприведенный текст показывает, что девушка, бежавшая от хозяина вод – *усн хадын эзн*, является представителем среднего мира людей, так как, достигнув кочевья хана, она возвращается домой. Можно сделать вывод, что люди, побывавшие в ином мире, приобретают чудесные способности, в частности умение менять облик, причем не только свой, но и другого человека.

В сказке под названием «*Һорви күүктэ эмгн өвгн хойр*» («Старик и старуха с тремя дочерьми») из репертуара сказителя Санджи Манжикова на сюжетный тип 313 Н* «Бегство от ведьмы» в контаминации с типом 707 младший сын хана обладает способностью перевоплощаться. Вместе со своими шестью братьями он является чудесно рожденным. В сказке С. Манжикова формула называет только золотые части тела мальчиков, нет указания на серебряные, но отметим противопоставление «перед – зад», «верх – низ»: грудь и коса (*алтн чеэжтэ, алтн күжлтэ*). Согласно традиционным представлениям народа, волосы – этоместилище жизненной энергии человека, поэтому их длина соответствовала ее уровню. Так, в устной традиции калмыков один из сказочных героев носит имя *Хээрт Хар күкл* – Хартин Черная Коса. В сказке «*Моңа көвүн*» («Юноша-змея») герой, покидая мир людей в облике лебеда, свою змеиную кожу оставляет супруге, наказав спрятать ее и никому не отдавать. Жена скрывает змеиное обличье мужа в правом наконнике (*шиврлг*) [Хальмг туульс 1961, 205].

Чудесные внешние признаки мальчика, младшего из братьев, дополняются его способностью перевоплощаться. Так, когда ханские табунщики покидают дворец матери и сына, герой отправляется за ними, приняв облик серого воробья (*бор богшада*) [Хальмг туульс 1968, 38]. В виде птицы он достигает дворца, слышит о диковинках от ханских жен-шулмусок и добывает их. В место слияния неба и земли за золотым павлином, который может доставить в любое место, герой отправляется серым воробышком. Вызволив птицу из клетки, возвращается домой герой уже верхом на волшебном павлине.

В следующий раз, когда герой сопровождает ханских табунщиков, сказитель уже не отмечает перевоплощение героя, а с помощью лексемы «*нисэд*» указывает на то, что юноша полетел за ними воробышком [Хальмг туульс 1968, 38].

Следует отметить в рассматриваемом сюжете превращение слепой супруги хана в зрячую: «*билг билгин хур орулад, уһаһад арчулад, хортинхорн эм түркэд, үүд-түүд күршиго үүлн цаһан эмэн түркэд, гергэн эдгәһэд авчкв*» (дождь исцеляющий послал, омыл, очистил, втер лекарство ядовитое, натер белым снадобьем быстро заживляющим, супругу свою излечил) [Хальмг туульс 1968, 41]. Здесь дождь может быть воспринят как животворящее начало, которое возрождает к жизни невинно наказанную жену хана. В калмыцком героическом эпосе властелин страны Бумбы Джангар также вызывает исцеляющий чудодейственный дождь, чтобы воскресить своих богатырей, павших на поле боя (подробнее представления о дожде см.: [Куканова 2021]).

Превращение представителя антагониста в сказке на тип АТ 313

На материале калмыцкой волшебной сказки на тип 313 отмечается превращение не только главного героя, его помощников, но и представителя антагониста. Сказка «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») показывает, что посланец владыки хозяев воды (*усн хадын хан*) превращается в человека из легких и печени, плававших в воде, пугая табун, который пришел на водопой.

Владыка хозяев воды *усн хадын хан* в мифах калмыков – дух-хозяин водной стихии. Согласно наблюдениям С.Ю. Неклюдова: «Для его умилостивления прибегали к серебряным монетам (отражение мифологических взглядов о связи серебра с водой). В сказках владыка хозяев воды изображается седым стариком; его дочь, выходящая из озера и спасенная героем, имеет облик змеи (что соответствует общемонгольским мифологическим представлениям о змееподобии хозяев урочищ и водоемов)» [Неклюдов 1990b, 551].

В рассмотренном сказочном тексте *усн хадын эзн* выступает как распорядитель душ, отмеряющий жизнь человека: его слуга приходит забрать душу старика-табунщика, но обменивает ее на жизнь его сына. Посланец владыки хозяев вод забирает и уводит с собой юношу, который, дойдя до середины воды, ныряет и видит в подводном мире большую красивую войлочную кибитку [Хальмг туульс 1968, 164].

Отметим, что в традиционном мировоззрении калмыцкого народа владыкой царства мертвых предстает Эрлик Номин-хан, он посылает своих слуг – эрликов за душами тех, кто завершает свой земной путь. Верховный судья в загробном мире Эрлик-хан имеет бычью голову (подробнее см.: [Неклюдов 1990с]).

Превращение предметов в сказках на сюжетный тип АТ 313

В калмыцких сказках на сюжетный тип 313 «Чудесное бегство» разработан мотив превращения не только персонажей, но и предметов, которые достаются героям от их родителей. В сказке «Норвн күүктэ эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми») сестры находят в своем кочевье вещи, оставленные родителями. Так, точило отец приготовил для старшей дочери, для средней и младшей – мать определила рубель и шумовку. Убегая от людоедов-мусов, три сестры заклинают эти предметы [Хальмг туульс 1968, 35]. Указанные предметы являлись типичными для быта калмыков-скотоводов. В сказке, полученные в дар от родителей, они становятся чудесными, трансформируя сказочное пространство и создавая труднопреодолимые препятствия для стариков-мусов.

В варианте сказки на этот же тип «Эгч-ду ьурвн» («Три сестры») три девочки бросают вещи, полученные от родителей, спасаясь от преследующей их старухи-людоедки. Сестры по очереди кидают рубель, точило и ремень, образуя препятствия в виде кручи, реки и глубокой ямы [Хальмг туульс 1972, 145–149].

В.Я. Пропп, рассмотрев сюжет «Чудесное бегство», отмечает, что через горы и леса, как препятствия механические, преследователь про-

грызается, река окончательно останавливает антагониста. При этом река как магическое препятствие имеет особое значение и является границей. Эта река очень часто представляется огненной [Пропп 2000, 306].

Река как непреодолимая преграда может быть связана с сильной магической и мифологической функцией воды:

Мифомагическая семантика воды была столь сильна, что даже после разрушения мифологического сознания и частичной трансформации сказочной поэтики, когда вместо трех элементов остается один, им является именно водная преграда. Вероятно, причина этого заключалась также в том, что вода и в реальном быту наиболее опасная и трудно преодолимая преграда [Добровольская 2009, 104].

Следует отметить еще один пример превращения предмета в сказке «Һорвн күүктә эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми») на рассматриваемый сюжетный тип. Сын находит чудодейственную веточку таволги: если трижды крикнуть, трижды свистнуть и воткнуть ее в землю, то появляется желто-пестрый дворец снизу без подпорок, сверху без креплений [Хальмг туульс 1968, 37].

Заключение

Особенностью калмыцкой сказки «Ах дү хойр хульн» («Братья-мышь») на сюжет «Чудесное бегство» является то, что в ней фигурирует мифическая птица хан Гаруда, превращающаяся в человека при надевании одежды. В сказке «Иван-царевич гидг көвүнә тууль» («Сказка о юноше по имени Иван-царевич»), заимствованной из русской сказочной традиции, герой также выхаживает птицу хан Гаруду, а не орла.

Благодарная лиса помогает герою сказки «Ах дү хойр хульн» («Братья-мышь») через ее способность к перевоплощению и мудрыми советами. В номинации лисы сказителем одновременно указывается новый образ и ее изначальная сущность. Превращение главного героя сказки «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») происходит благодаря чудесным способностям девушки иного мира при побеге из ханства владыки хозяев воды. Главный герой сказки «Һорвн күүктә эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми»), младший из братьев, обладает способностью менять облик, превращаясь в воробья. Сказка «Усн хадын хан» («Владыка хозяев воды») показывает, что посланец владыки хозяев воды (*усн хадын хан*) превращается в человека из легких и печени, плававших в воде. В сказках «Һорвн күүктә эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми») и «Эгч-дү һурвн» («Три сестры») разрабатывается мотив превращения предметов, которые достаются героям от их родителей. Непреодолимой для антагониста становится река, в традиционном мировоззрении калмыков представляющаяся границей миров.

ИСТОЧНИКИ

1. Алтн зүн темн (Золотая игла: Сказки) / сост. Э.К. Лиджиев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1995. 119 х.

2. Государственный архив Ростовской области. Ф. 55. Оп. 1. № 13810. Л. 57–61 об.
3. Калян А. Кел өргжүүлнэ дегтр. Элст: Хальмг дегтр ыарьач, 1994. 231 х.
4. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б.Б. Сангаджиева, Л.С. Сангаев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1961. 220 х.
5. Хальмг туульс. 2-гч боть / запись и сост. А.Ц. Бембеевой. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1968. 267 х.
6. Хальмг туульс. 3-гч боть / сост. Н.Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по печати при Совете министров Калмыцкой АССР, 1972. 252 х.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бараг Л.Г., Новиков Н.В. Примечания // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1985. С. 389–459. (Литературные памятники).
2. Басангова Т.Г. Животные в калмыцком фольклоре / отв. ред. Д.В. Сокаева. Элиста, КалмГУ, 2019. 192 с.
3. Березкин Ю.Е. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 21.06.2024).
4. Иохельсон В.И. «Магическое бегство» как общераспространенный сказочно-мифологический эпизод // Сборник в честь 70-летия Д.Н. Анучина. М.: Типо-литография Кушнерева, 1913. С. 155–166.
5. Виноградова Л.Н. Из словаря «Славянские древности». Превращение // Славяноведение. 2004. № 6. С. 67–70.
6. Горяева Б.Б., Лан Ю. Лиса как персонаж сказок о животных ойратов Синьцзяна // Монголоведение (Монгол судлал). 2020. Т. 12. № 2. С. 315–325.
7. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. М.: ГРВЛ «Наука», 1977. 199 с.
8. Куканова В.В. Представления о дожде у калмыков и их предков (на материале фольклорных источников) // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 469–484.
9. Левин И.Г. Этана. Шумеро-аккадское предание: автореф. дис. ... к. филол. н. Ленинград, 1967. 15 с.
10. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
11. (а) Неклюдов С.Ю. Гаруда // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 141–142.
12. (б) Неклюдов С.Ю. Усун-хадын эзен // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 551.
13. (с) Неклюдов С.Ю. Эрлик // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 621.
14. Николаева Н.Н. Лиса в эпическом фольклоре бурят // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 10. С. 277–283.
15. Померанцева Э.В. Народные верования и устное поэтическое творчество // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 158–168.
16. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / научн. ред., текстологический коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
17. Содномпилова М.М., Нанзатов Б.З. Зооморфный код в контексте этногенетических связей: лиса в традиционных представлениях монгольских народов // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Геоархеология. Этнология. Антропология. 2016. Т. 15. С. 48–63.
18. Тудоровская Е.А. Проблема взаимоотношений народных верований и сказки (на материале сюжета «О запродаже водяному») // Советская этнография. 1974. № 3. С. 112–119.

19. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX в. – нач. XX в.). Элиста: НПП «Джангар», 2011. 223 с.

20. Aarne A. Die magische Flucht. Eine Mdrchenstudie. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1930. 165 S. (Folklore Fellows: FF Communications. № 92).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Goryaeva B.B., Lan Yu. Lisa kak personazh skazok o zhivotnykh oyratov Sin'tszyana [Fox in Animal Tales of Xinjiang Oirats]. *Mongolovedeniye (Mongol sudlal)*, 2020, vol. 12, no. 2. pp. 315–325. (In Russian).

2. Kukanova V.V. Predstavleniya o dozhde u kalmykov i ikh predkov (na materiale fol'klornykh istochnikov) [Concepts of Rain in the Kalmyks and Their Ancestors (Based on Folklore Sources)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 3(58), pp. 469–484. (In Russian).

3. Nikolayeva N.N. Lisa v epicheskom fol'klоре buryat [Fox in the Epic Folklore of the Buryats]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 10, pp. 277–283. (In Russian).

4. Sodnompilova M.M., Nanzatov B.Z. Zoomorfnyy kod v kontekste etnogene-ticheskikh svyazey: lisa v traditsionnykh predstavleniyakh mongol'skikh narodov [Zoomorphic Code in the Context of Ethnogenetic Connections: the Fox in the Traditional Representations of the Mongolian People's]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Geoarkheologiya. Etnologiya. Antropologiya*, 2016, vol. 15, pp. 48–63. (In Russian).

5. Tudorovskaya E.A. Problema vzaimootnosheniy narodnykh verovaniy i skazki (na materiale syuzheta “O zaprodazhe vodyanomu”) [The Problem of the Relationship between Folk Beliefs and Fairy Tales (Based on the Material of the Plot “About the Sale to a Vodyanoi”). *Sovetskaya etnografiya*, 1974, no. 3, pp. 112–119. (In Russian).

6. Vinogradova L.N. Iz slovary “Slavyanskiye drevnosti”. Prevrashcheniye [From the Dictionary “Slavic Antiquities”. Transformation]. *Slavyanovedeniye*, 2004, no. 6, pp. 67–70. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Barag L.G., Novikov N.V. Primechaniya [Notes]. *Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva* [Russian Folk Tales by A.N. Afanasyev]: in 3 vols. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 389–459. (Literaturnyye pamyatniki). (In Russian).

8. Iokhel'son V.I. “Magicheskoye begstvo” kak obshcherasprostrannyy skazochno-mifologicheskiy epizod [“Magical Flight” as a Widespread Fairy-tale and Mythological Episode]. *Sbornik v chest' 70-letiya D.N. Anuchina* [Collection in Honor of the 70th Anniversary of D.N. Anuchin]. Moscow, Kushnerev Publ., 1913, pp. 155–166. (In Russian).

9. (a) Neklyudov S.Yu. Garuda [Garuda]. Meletinskiy E.M. (ed.). *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990, pp. 141–142. (In Russian).

10. (b) Neklyudov S.Yu. Usun-hadyn ezen [Usun-hadyn ezen]. Meletinskiy E.M. (ed.). *Mifologicheskiy slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990, p. 551. (In Russian).

11. (c) Neklyudov S.Yu. Erlik [Erlik]. Meletinskiy E.M. (ed.). *Mifologicheskiy slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1990, p. 621. (In Russian).

12. Pomerantseva E.V. Narodnyye verovaniya i ustnoye poeticheskoye tvorchestvo [Folk Beliefs and Oral Poetic Creativity]. *Fol'klor i etnografiya* [Folklore and Ethnography]. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 158–168. (In Russian).

(Monographs)

13. Aarne A. *Die magische Flucht. Eine Märchenstudie*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1930. 165 p. (Folklore Fellows: FF Communications. No. 92).
14. Basangova T.G. (author), Sokayeva D.V. (ed.). *Zhivotnyye v kalmytskom fol'klore* [Animals in Kalmyk Folklore]. Elista, Kalmyk State University, 2019. 192 p. (In Russian).
15. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetyпах* [On Literary Archetypes]. Moscow, RSUH Publ., 1994. 136 p. (In Russian).
16. Propp V.Ya. (author), Peshkov I.V. (ed.). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russian).
17. Sharayeva T.I. *Obyady zhiznennogo tsikla kalmykov (XIX v. – nach. XX v.)*. [The Rituals of the Kalmyks' Life Cycle (19th Century – Beginning 20th Century)]. Elista, NPP "Dzhangar" Publ., 2011. 223 p. (In Russian).
18. Zhukovskaya N.L. *Lamaizm i ranniye formy religii* [Lamaism and Early Forms of Religion]. Moscow, GRVL Nauka Publ., 1977. 199 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

19. Levin I.G. *Etana. Shumero-akkadskoye predaniye* [Ethana. Sumerian-Akkadian Legend]. PhD Thesis Abstract. Leningrad, 1967. 15 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

20. Berezkin Yu.E. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog* [Thematic Classification and Distribution of Folklore and Mythological Motifs by Areas. Analytical Catalog]. Available at: <https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 21.06.2024). (In Russian).

Горяева Байра Басанговна,

Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы.

Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сказочник, текст, сюжетный фонд, мотив.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Baira B. Goryaeva,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate at the Department of Folklore and Literature Studies.

Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-tale tradition, storyteller, narrative fund, text, plot, motif.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

ОБЗОРЫ
И РЕЦЕНЗИИ

Surveys
and Reviews

DOI 10.54770/20729316-2024-3-459

Ю.В. Доманский (Москва)

**ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ОСВЕЩЕНИИ**

Рецензия на книгу: Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. 216 с.

Аннотация

В рецензии рассматривается коллективная монография «Субъектная структура лирики», отмечается значение этого труда как итогового: и в плане изучения лирического рода литературы, и в аспекте исследования категории субъекта. Отдельно выделяется перспективность книги как в ракурсе теории литературы, так и в историко-литературном ключе, чему способствует проведенное авторами монографии рассмотрение целого ряда конкретных примеров лирических контекстов и текстов, проанализированных через их субъектную структуру.

Ключевые слова

Кирика; лирический субъект; теория литературы; поэтика текста; структура текста.

Yu. V. Domanski (Moscow)

**LYRICAL SUBJECT IN THEORITICAL
AND HISTORICAL-LITERARY COVERAGE**

Book Review: Malkina V.Ya. (comp., ed.). Subjective Structure of Lyrics: Collective Monograph. Moscow, Editus Publ., 2024. 216 p.

Abstract

The review examines the collective monograph “The Subjective Structure of Lyrics” and notes the significance of this work as a final one both

in terms of the study of the lyrical genre of literature and in the aspect of studying the category of the subject. The promising nature of the book is highlighted both from the perspective of literary theory and from a historical and literary perspective, which is facilitated by the authors of the monograph's consideration of a number of specific examples of lyrical contexts and texts, analyzed through their subjective structures.

Key words

Lyrics; lyrical subject; literary theory; poetics of the text; structure of the text.

Вышедший в свет в 2018–2019 гг. двухтомник, посвященный субъекту в поэзии [Субъект в новейшей русскоязычной поэзии 2018; Russian Literature 2019], и вскоре последовавшая концептуальная рецензия на него [Кучина, Бокарев 2020] убедительно показали важность, актуальность и, главное, перспективность проблемы лирического субъекта, рассматриваемого как в историко-литературном, так и в теоретическом ракурсе. Если совсем коротко, то к нашим дням стало понятным и очевидным следующее: субъект является базовой категорией, формирующей лирическое высказывание как таковое, следовательно, изучение лирического произведения должно вестись не просто с учетом его субъектной организации, а на основе оной. Данный постулат, как представляется, и послужил исходной точкой для коллектива авторов, решивших посмотреть на проблему лирического субъекта с различных сторон, что и стало поводом к созданию концептуальной монографии «Субъектная структура лирики» [Субъектная структура лирики 2024]. Отправными же моментами для ее создания (разумеется, помимо прочего) выступили классические работы, посвященные субъекту в лирике [Корман 1964; Бройтман 1999; Бройтман 2004; Бройтман 2008]. По необходимости корректируя и переосмысливая предшественников, авторы «Субъектной структуры лирики» предлагают свое – целостное и вместе с тем многогранное – понимание вынесенной в заглавие проблемы, решая при этом не только задачи теоретические, связанные с изучением лирического рода вообще и с демонстрацией различных методологических подходов к лирике, но и историко-литературные задачи, которые решаются на конкретном и, надо сказать, весьма обширном материале целого ряда лирических контекстов и текстов.

Композиционно монография поделена на главы, пятнадцать из которых включены в четыре раздела книги, две же начальные главы («Субъектная структура лирики» и «Моносубъектность лирического мира») являются собой необходимым для составивших основную часть разделов теоретический фундамент, где дается детальное аналитическое описание лирического рода литературы с опорой, разумеется, на то, что в лирике является важнейшими принципами существования данного литературного рода (в том числе в плане родовой идентификации) – это, во-первых, субъект и, соответственно, субъектная организация текста, обусловленная подвижностью границы между автором, героем и читателем; и во-вторых, перформативность, согласно которой высказывание – это и рассказ о действии, и само действие. Как представляется, эти две главы в полной мере могут стать (и, пожалуй, должны стать) разделом в будущем учебнике по теории литературы, в той его части, которая

посвящена делению литературы на роды; но это в грядущем, пока же первая и вторая главы рецензируемой монографии подводят к решению проблем более частных, хотя в первую очередь – проблем теоретических, с рассмотрения которых начинается основная часть «Субъектной структуры лирики».

Эту часть открывает раздел, посвященный типологии субъектов. Почему вообще возникла необходимость обращения к типологии лирического субъекта? Ведь, казалось бы, Б.О. Корман, а вслед за ним С.Н. Бройтман разложили все по полочкам. Впрочем, нельзя забывать, что Бройтман довольно-таки существенно уточнил типологию Кормана [Бройтман 1999], а потом уточнил и свою собственную концепцию [Бройтман 2004; Бройтман 2008]; уже из этого следует, что проблема типологии лирического субъекта и по сей день остается актуальной и, что не менее важно, перспективной. И в этой связи принципиально вновь обратиться к уточнению кормановской концепции, что делается в третьей главе монографии; на основе этого и с привлечением обширного материала предложить развернутую типологию субъектов в лирике, типологию, релевантную дню сегодняшнему и в лирической поэзии, и в филологической науке (глава 4); внимательно присмотреться к такому субъекту, который во всей красе явил себя совсем недавно – в русской поэзии рубежа веков, прошлого и нынешнего, и получил название подозрительного (глава 5). В итоге весь первый раздел, авторы которого систематизировали, отрецензировали, дополнили и даже оспорили могучих предшественников, предложил такой спектр типов субъектов в лирике, который на данный момент не только не вызывает возражений, но может быть принят в качестве основного при дальнейшей работе с категорией лирического субъекта и вообще, и в конкретных его проявлениях.

Между тем этот раздел, раздел, посвященный именно типологии субъектов, провоцирует не просто более детальное рассмотрение тех или иных отдельных типов субъектов в лирике, но и заставляет искать такие способы субъектной организации, которые бы в силу своей специфики, если и не ломают привычные построения, то, как минимум, дополняют представления о них. И второй раздел коллективной монографии как раз посвящен субъектам по сути своей специфическим, не всегда реализуемым в привычных субъектных координатах, воплощающим, скажем так, нестандартные грани субъектности: это детское «я», эмоционально решенное в поэзии представителей бывшей Югославии; это специфический субъект аналитической лирики рубежа XX–XXI вв., в которой поэтическое творчество становится лирическим анализом, а субъект, следовательно, выступает и в функции исследователя; это лирическое «мы» в поэзии значительного, но, к сожалению, не часто изучаемого в статусе лирического поэта представителя первой волны русской эмиграции Антонина Ладинского; это «ты»-форма в русской рок-лирике, существенно трансформирующая субъектную систему конкретно взятых произведения, где в рамках заявленной проблемы особенно важным оказывается учет специфики бытования рок-поэзии, направленной на прямую коммуникацию со слушателем, что позволяет говорить о специфичности и даже уникальности «ты»-формы в данном виде лирики. В целом же второй раздел коллективной монографии как раз и интересен описани-

ем, анализом и интерпретацией таких форм субъекта и способов реализации субъектной структуры лирики, которые можно обозначить как неординарные, выбивающиеся из привычных схем, чему способствует и сам формат субъектности («детский», «аналитический», «мы», «ты»), и релевантный относительно заявляемого формата материал.

И далее именно материал становится во главу угла в рецензируемом издании: третий раздел монографии обращен к субъектной структуре конкретных поэтов; в разделе же четвертом объект исследования еще более конкретизируется – это лирические циклы и даже одно отдельно взятое стихотворение («Марк Шагал» Роберта Рождественского). И тут особо следует указать на материал, к которому обращаются авторы коллективной монографии. Долгое время считалось, что теория литературы обязана подтверждать свои постулаты только на текстах, в хорошем смысле отстоявшихся, желательных классических, старых; в «Субъектной структуре лирики» таковые тоже, конечно же, есть, однако куда как больше поэтов, более близких по времени к тем, кто их изучает, и пока что не попавших в сонм классиков: помимо уже упомянутых Антонина Ладинского и Роберта Рождественского, персонально тут присутствуют и Юрий Шевчук, и Генрих Сапгир, и Ксения Некрасова, и Люба Макаревская, и Лида Юсупова... С полным ж списком поэтов-«участников» можно познакомиться в послесловии к монографии; в этом списке более семидесяти имен, и там есть, конечно же, и классики прошлого и позапрошлого веков. Но то, что большая часть рассматриваемых поэтов (особенно в главах, посвященных анализу индивидуальных миров и конкретных контекстов и текстов) все-таки из актуального поэтического пространства, позволяет авторам монографии заявить аутентичный современности взгляд на вынесенную в заглавие проблему, на категорию лирического субъекта, а в итоге предложить пути системного изучения субъектной структуры лирики.

Что же касается авторского коллектива «Субъектной структуры лирики» (а это именно коллектив, где каждый, оставаясь целостной и завершенной научной личностью, тем не менее являет собой и часть научного единства), то нельзя не отметить следующий момент: среди авторов есть как известные филологи, маститые теоретики литературы (например, В.И. Тюпа, И.А. Каргашин, Ю.Б. Орлицкий), так и делающие первые шаги в литературоведении ученые – аспиранты и студенты; однако и молодые авторы вовсе не смотрятся в контексте живых классиков начинающими, а выглядят вполне сложившимися исследователями-филологами.

Завершить же рецензию позволим себе наблюдением несколько более общего характера в плане выхода за пределы только лирического рода. В филологическом изучении каждого из трех литературных родов в те или иные исторические отрезки были свои приоритеты того, что касалось выбора исследователем конкретного предмета научного рассмотрения; так, например, при обращении к драматургическому роду литературы в течение чуть ли не всей второй половины прошлого века внимание было сосредоточено на таких проблемах, как жанр и конфликт; в эпике это были жанр, стиль и система персонажей (отнюдь не пытаемся утверждать, что эти проблемы были

единственными, лишь указываем на их приоритетность в изучении произведений из названных литературных родов). В первой же четверти нашего века предметный акцент в филологических исследованиях и драмы, и эпика сместился с отмеченных проблем в сторону рассмотрения субъектной структуры текста, соответственно, аналитический взгляд сосредоточился в числе прочего на нарраторе в эпике и на ремарочном субъекте в драме. О приоритетности же проблемы лирического субъекта в филологических исследованиях мы уже говорили выше. Таким образом, на сегодняшний день именно субъектная структура является тем аспектом изучения, который позволяет более глубоко проникать в литературный текст, постигать художественный мир, приближаться к пониманию авторского мироощущения. Уже на этом основании можно смело утверждать, что рецензируемая коллективная монография является крайне важным, даже концептуальным шагом на пути развития филологии как научной отрасли. Но надо осознавать, что данный труд, хотя и носит во многом итоговый характер, тем не менее оказывается и поводом к последующим научным студиям, ибо намечает серьезные и далеко идущие перспективы как в аспекте изучения субъектной структуры текста, так и в аспекте изучения лирики как литературного рода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. С. 141–153.
2. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 310–322.
3. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 112–114.
4. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1964. 390 с.
5. Кучина Т.Г., Бокарев А.С. Лирический субъект в современной русской поэзии: проблемы и перспективы изучения (Рецензия на издания: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под ред. Х. Шталь, Е. Евграфкиной. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018; Russian Literature. Vol. 109–110, November – December 2019. Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl) // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 3. С. 258–264.
6. Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / под ред. Х. Шталь, Е. Евграфкиной. Берлин и др.: Peter Lang, 2018. 440 с.
7. Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. 216 с.
8. Russian Literature. 2019. Vol. 109–110, November–December. Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry / guest ed. H. Stahl. 314 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kuchina T.G. Liricheskiy sub"yekt v sovremennoy russkoy poezii: problemy i perspektivy izucheniya [The Lyrical Subject in Modern Russian Poetry: Problems and Prospects for Studying]. Filologicheskiy klass, 2020, vol. 25, № 3, pp. 258–264. (In Russian).

2. Stahl H. (guest ed.). *Russian Literature*, 2019, vol. 109–110, November–December. Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. 314 p. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Broymtan S.N. Liricheskiy sub"yekt [Lyrical Subject]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 112–114. (In Russian).

4. Broymtan S.N. Liricheskiy sub"yekt [Lyrical Subject]. Chertets L.V. (ed.). *Vvedeniye literaturovedeniye: literaturnoye proizvedeniye: osnovnyye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies: Literary Work: Basic Concepts and Terms]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1999, pp. 141–153. (In Russian).

5. Broymtan S.N. Liricheskiy sub"yekt [Lyrical Subject]. Chertets L.V. (ed.). *Vvedeniye v literaturovedeniye: literaturnoye proizvedeniye: osnovnyye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies: Literary Work: Basic Concepts and Terms]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004, pp. 310–322. (In Russian).

(Monographs)

5. Korman B.O. *Lirika Nekrasova* [Nekrasov's Lyrics]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1964. 390 p. (In Russian).

6. Malkina V.Y. (comp., ed.). *Sub"yektnaya struktura liriki: kollektivnaya monografiya* [Subjective Structure of Lyrics: Collective Monograph]. Moscow, Editus Publ., 2024. 216 p. (In Russian).

7. Stahl H., Evgrashkina E. (eds.). *Sub"yekt v noveyshey russkoyazychnoy poezii – teoriya i praktika* [Subject in Modern Russian-language Poetry – Theory and Practice]. Berlin et al.: Peter Lang Publ., 2018. 440 p. (In Russian).

Доманский Юрий Викторович,

Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики

Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, актуальная словесность.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

Yuri V. Domanski,

Russian State University for the Humanities.

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

Research interests: poetics of text, rock poetry, poetics of drama, actual literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

А.Е. Агратин (Москва)

В ЗЕРКАЛЬНОМ ЛАБИРИНТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАРРАТИВА
Рецензия на книгу: Молнар А. *Рецепция и анализ текста: Избранные труды*. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2023. 447 с.

Аннотация

Книга современной венгерской исследовательницы Ангелики Молнар посвящена изучению русской литературы (от классических истоков до наших дней). Автор избирает в качестве методологического ориентира дискурсивную поэтику Арпада Ковача. По мнению ученого, художественное произведение следует рассматривать не только на уровне рассказанной истории, но и в аспекте его текстуальных особенностей: акт письма, «поэтическая организация высказывания», «презентация наррации» должны находиться в центре внимания литературоведа. Именно этой тактике придерживается исследовательница, предпринимая детальный анализ произведений XIX–XXI вв. («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева, «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого, «Спать хочется» Чехова, «Дракон» Е.И. Замятина, «Записки психопата» Вен. В. Ерофеева, «Маленькие повести о войне и мире» А.Б. Титова и мн. др.). Разработанная Молнар концептуальная «матрица» сводится к нескольким ключевым положениям: сюжет в литературном произведении является метафорическим переосмыслением самого процесса художественного письма; рассказывание в мире произведения нередко выступает логическим продолжением повествуемых событий; ничто в нарративе не возникает без какой-либо причины, даже если появление тех или иных подробностей не поддается сюжетной трактовке, а это значит, что одна из важнейших литературоведческих задач – выявление неочевидных корреляций в тексте, дополняющих или даже принципиально меняющих его первичное понимание; подлинный смысл повествования раскрывается посредством межтекстовых связей, не ощутимых в плоскости изображенных событий, но заметных на уровне дискурса. Рецензируемая монография отличается смысловой и композиционной завершенностью, вниманием к малоизученным явлениям современной отечественной прозы, ювелирностью анализа, выполненного в традициях «пристального чтения». Также автор предлагает весьма ценный обзор

научных работ венгерских ученых-русистов. Книга Молнар – интересное и глубокое исследование, которое выигрышно сочетает историко-литературный и теоретико-методологический подходы к изучаемому материалу и может быть полезно специалистам самого широкого профиля.

Ключевые слова

Русская литература; дискурс; дискурсивная поэтика; история; нарратив.

A.E. Agratin (Moscow)

IN THE MIRROR LABYRINTH OF LITERARY NARRATIVE
Book Review: Molnar A. Reception and Analysis of the Text:
Selected Works. Moscow: Azbukovnik Publ., 2023. 447 p.

Abstract

The book by Angelika Molnár, contemporary Hungarian researcher, is devoted to the study of Russian literature from its classical origins to the present day. The author turns to Árpád Kovács' discursive poetics. According to the scholar, a literary work should be considered not only and not so much at the level of the narrated story, but also in terms of its textual features: the act of writing, the "poetic organization of discourse", and the "presentation of narration" should be at the center of the researcher's attention. It is this tactic that Molnár adheres to, undertaking a detailed analysis of the works of the 19th–21th centuries (A.S. Pushkin's "Eugene Onegin", M.Yu. Lermontov's "The Hero of Our Time", I.S. Turgenev's "The Diary of a Superfluous Man", L.N. Tolstoy's "The Death of Ivan Ilyich", A.P. Chekhov's "Sleepy", E.I. Zamyatin's "The Dragon", Ven. V. Erofeev's "Notes of a Psychopath", A.B. Titov's "Little Tales of War and Peace" and many others). Molnár's conceptual "matrix" is summarized in several key points: the story in a literary work is a figurative reinterpretation of the very process of artistic writing; the narrative in the fictional world can be a logical continuation of the narrated events; nothing in the narrative arises without any reason, even if the appearance of certain details does not lend itself to a plot interpretation, which means that one of the most important tasks of a literary researcher is to identify non-obvious correlations in the text, supplementing or even fundamentally changing its primary understanding; the true meaning of the narrative is revealed through intertextual connections that are not perceptible in the plane of the narrated events, but are noticeable at the level of discourse. The book under review is characterized by its conceptual and compositional completeness, attention to little-studied phenomena of contemporary Russian prose, and the accuracy of the analysis made in the tradition of "close reading". The author also offers a very valuable review of the researches of Hungarian specialists in Russian literature. Molnár's book is an interesting and in-depth study that combines historical and theoretical approaches to the material under consideration and can be useful for specialists of different profiles.

Key words

Russian literature; discourse; discourse poetics; story; narrative.

Книга венгерской исследовательницы Анжелики Молнар объединяет несколько аналитических очерков, посвященных произведениям русской

литературы XIX–XXI вв. Красной нитью через всю монографию проходит мысль о том, что художественное повествование, помимо фабульного прочтения, требует от своего адресата обнаружения неочевидных связей между различными компонентами нарратива. Последней рассматривается в двух аспектах: рассказанная история, с одной стороны, и дискурс, обладающий сверхсюжетным (эстетическим) смыслом, с другой.

Во введении Молнар детально характеризует избранную методологическую парадигму. Ориентиром для автора становится дискурсивная поэтика Арпада Ковача. Согласно концепции ученого, «любой текстовый элемент должен теоретически обсуждаться на уровне дискурса, на котором интегрируются знаковые, смысловые и прочие новаторства текста», причем дискурс понимается как «надязыковой и надречевой термин, указывающий на “презентацию наррации”», то есть непосредственную (вербальную) передачу повествуемых событий читателю, которая выполняет отнюдь не служебную функцию: «Акт письма, согласно Ковачу, – это способ действия, отличающийся от фабульного, такое событие, которое порождает собственное, личное слово субъекта текста» [Молнар 2023, 4] (далее страницы ссылок на эту монографию даются в скобках). На передний план выходит «поэтическая организация высказывания» (6) – скрытые эквивалентности, соотношения, прослеживаемые в литературном произведении.

Суммируя размышления ученой, мы постараемся более подробно реконструировать используемую Молнар концептуальную «матрицу», которая сводится к нескольким ключевым положениям. Хотели бы предупредить читателя, что в рецензии мы прибегнем к обильному цитированию первоисточника: содержательное «ядро» книги – ювелирный анализ художественного текста, плохо поддающийся пересказу. Последний неизбежно привел бы к утрате мелких, но при этом чрезвычайно важных нюансов.

1. *Повествуемая история и дискурс связаны метафорически.* Молнар отталкивается от наблюдений Ковача по поводу «Дневника лишнего человека» И.С. Тургенева: ученый «детализирует, как транспонируется кризис жизни в прозрение, а на уровне дискурса, в акте писания в потребность смены слова в высказывании (см. громкое слово фразы – тихое слово элегии). <...> мы говорим уже не о герое Чулкатурине, а о “метафоре дискурса данного нарратива”» (6). Аналогичный механизм работает в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина: «<...> месть Онегина Ленскому определяется эпитетом “небрежный”, что раньше было определением творения, а “рассыпающаяся” рифма здесь связывает его с качеством “нежный” (103). Эти слова становятся метафорами письма, то есть текстообразования, так как в тексте разворачивается внутренняя форма имени и фамилии главного героя: “Онегин: нега: нежный”» (12). В «Герое нашего времени» Печорин распоряжается своей жизнью подобно писателю, властвующему над воображаемой реальностью: «<...> стратегии “воинствующей” жизни метафоризируют “сочинительские” приемы, при помощи которых автор (здесь: герой) управляет сюжетом и образами своего произведения (жизни)» (76). Зинаида из тургеневской повести «Первая любовь» оказывается «метафорой поэтического творчества» (148): «В ходе действия и повествования постепенно обнажаются книжные шаблоны, которыми герои руководствуются при пони-

мании друг друга и самих себя. Зинаида познает истинную любовь, и по мере углубления ее чувств литературные образцы также устраняются из ее описания» (146). Аналогия между развертыванием событийной цепи и динамикой повествования актуальна и для «Семейного счастья» Л.Н. Толстого: «Отдаление супругов друг от друга обозначает и отсутствие поэтических описаний природы – анарративных вставок (196).

2. *Повествуемая история и дискурс связаны каузально.* План выражения и план содержания в нарративе не изолированы друг от друга – сам рассказ может стать частью истории, лежащей в основе повествования. Нарратив как бы замыкается в себе: дискурс отсылает к событиям прошлого и в то же время логически завершает историю, выступая способом разрешения сюжетного конфликта. Молнар отмечает, что именно так построен «Дневник лишнего человека»: «Чулкатурин возмущается по поводу того, что запланированный им ход истории с князем не реализовался, князь пощадил его. Герой хочет быть автором в жизни, однако все выходит вопреки ему – слишком литературно, без новаторства. Когда он отказывается от литературности, тогда и становится настоящим писателем – автором дневника, то есть находит свое присутствие в мире текста» (114). В «Первой любви» письмо становится продолжением пути героя: «Владимир Петрович испытывает процесс взросления благодаря любви, тем не менее его истинное взросление наступает в результате осмысления этой любви. До осознания настоящего смысла любви ему надо еще dorasti и записать эту историю» (122). Похожим образом исследовательница интерпретирует «Крейцерову сонату» Толстого: «На наш взгляд, подлинное прозрение – воскресение – героя наступает лишь в результате его рассказа, в ходе которого он переосмысливает как свои тезисы, к которым он пришел во время тюремного заключения, так и смысл своего поступка» (297).

3. *Детали повествуемой истории связаны между собой не только каузально, но и дискурсивно.* Ничто в художественном нарративе не может быть названо без какой-либо причины, даже если появление тех или иных подробностей не поддается сюжетной трактовке. В последнем случае на помощь приходит анализ «презентации наррации» – выявление не заметных на первый взгляд созвучий, смысловых корреляций в тексте, дополняющих или даже принципиально меняющих его первичное понимание.

В «Герое нашего времени» Молнар усматривает регулярное проявление топоса войны. Действительно, герой ставит своей целью «разрушить заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов». Нельзя не согласиться с тем, что «увлечение героя женщинами также носит характер **охоты** и перерастает в целую военную стратегию» (76). В «Фаталисте» «нарративное описание явлений природы тоже обрастает дополнительным смыслом жизни-войны <...> Смотря на звезды, которые герой называет метафорически “лампадами”, Печорин усмехается над поверьем древних, будто звезды управляют судьбой людей и зажжены “для того, чтобы освещать их битвы и торжества”» (82).

Рассматривая «Дневник лишнего человека», Молнар выстраивает впечатляющую цепочку ассоциаций, открывающих чуть ли не безграничную перспективу понимания тургеневского текста: «В названии по-

местья “Овечьи Воды” отмечена, во-первых, связь с водой, а с другой – с домашним животным, символизирующим не только “глупость”, но и жертвенность, невинность и воскресение. Эту связь подчеркивает и сравнение умирающего со старой овдой: “я сегодня кашляю, как старая овца” <...> Здесь наблюдается сближение болезни и переломной ситуации личности через звуки **ш-л-я** (кашлять) – **л-и-ш** (лишний)» (97); «Через слово “чай” в повествовании задается звуковая и мотивная тема (вода), которая связывается с основной темой повести (пустое слово)» (98). «Первая любовь», как показывает исследовательница, демонстрирует не менее эффектные мотивные параллели: «<...> отец ударяет хлыстом Зинаиду, а она когда-то в шутку “хлопала [молодых людей] по лбу (...) небольшими серыми цветками”, наслаждаясь проявлением своей власти и силы. Итак, действие отца героя, который умеет “укрощать самых диких лошадей”, переносно относится и к Зинаиде» (136).

«Смерть Ивана Ильича» Толстого обогащается необычным прочтением сюжетно обусловленных деталей, казалось бы, не предполагающих какой-то более сложной интерпретации: «К исследуемой проблеме относится вопрос наименования болезни героя. Почка, оторванная и блуждающая во мраке, представляет Ивана Ильича, который находится в подобной ситуации: “блуждает”, “сошел с пути товарищей”. На наш взгляд, образ почки можно интерпретировать и в другом значении, как пучок, из которого должно вырасти растение и это рождение является весьма мучительным процессом» (209). В нарративе разворачивается цепь событий и одновременно с этим – каскад метафорических сближений: «<...> в тексте можно обнаружить и связь метафоры моря с одиночеством (поза умирающего – “лицом к спинке дивана”) в обществе, многолюдном городе с шумным движением, суетой близких: полное одиночества “не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле” <...> Распад нормальных отношений метафоризируется тем, что “редкие периоды влюбленности” – “островки любви” – сменяются “морем затаенной вражды»» (214). В «Крейцеровой сонате» мотив чаепития обеспечивает точки соприкосновения между прошлым и настоящим: «Позднышев, все пьющий чай во время поездки, с раздражением детализирует одну причину ненависти к жене <...>: “как она наливала чай, (...) втягивала в себя жидкость” <...> Рассказывая о своей ревности в прошлом, он уподобляет себя “перевернутой бутылке, из которой вода не идет оттого, что она слишком полна” <...> Она (вода – А.А.) может означать переполненность героя ревностью и злостью (ср. в настоящем не хватает воды для уменьшения крепости чая)» (250).

На наш взгляд, особое место в рецензируемой книге занимает очерк, посвященный рассказу А.П. Чехова «Спать хочется». В границах малой повествовательной формы фабульная «бедность» нарратива восполняется сложностью и насыщенностью его текстового воплощения – именно здесь инструменты дискурсивной поэтики действуют наиболее эффективно и помогают исследовательнице переосмыслить знаменитый чеховский рассказ, уже не раз попадавший в фокус внимания литературоведов.

Автор приходит к выводу, что сны Варьки в рассказе не только знакомят читателя с нюансами ее биографии (сюжетно-характерологическая функция), но и косвенно (иносказательно) передают состояние

героини, о котором говорится в заглавии рассказа: «Обе грезы, содержащие образы сна, помимо буквальной репрезентации воспоминаний, дискурсивно перекодируют желание героини поспать. <...> Варьке видится, как люди “падают на землю в жидкую грязь” <...> этой картиной выражается погружение героини в сон» (319–320). Множество символических переключек определяют смысл чеховского произведения. История как будто лишь дополнение к сложному узору, образованному текстуальными сближениями и повторами: «<...> темные облака наделяются свойствами ребенка: гоняются, словно играют, и кричат, издают звуки (см. также повтор звукового состава слова “сон” – темный – ребенок – гоняются – по небу) <...> Птицы, символически предвещающие смерть, здесь наделяются свойствами младенца: вместо карканья они “кричат”, не дают людям в грезе власть в сон. Героиня создает особый “текст” о своем желании заснуть, который подвергается поэтической рефигурации» (321). Исследовательница подводит итог: «Предмет, знак и действие таким образом соотносятся и становятся общей метафорой образа Варьки, которой спать хочется» (327–328). Молнар формулирует идею, которая, по нашему мнению, справедлива не только в отношении анализируемого рассказа, но и художественной литературы вообще, коль скоро она воспринимается сквозь призму дискурсивной поэтики. Вещь становится не просто орудием действия в сюжете, но превращается в репрезентацию нового наименования в тексте, образуя *метафорический надсюжет* (курсив наш. – А.А.)» (328).

Этот «надсюжет», определяющий специфику литературного нарратива, может быть противопоставлен аллегорическим образам, ничуть не более очевидным, но все же играющим второстепенную роль в повествовании. Автор монографии пронизательно замечает, что «образ поклонников» героини в «Первой любви» Тургенева «основывается на аллегоризации, то есть на однозначном замещении, в отличие от особой поэтизации образов Зинаиды, отца и Владимира Петровича, которые представляются с помощью многозначной метафоризации» (149). Исследовательница уточняет: «Каждый из поклонников в отдельности репрезентирует особую сферу жизни: военную, творческую, научную, светскую и т.д. <...> ни один из них не может быть подходящей парой для Зинаиды, так как ни один из них не исключителен и не поэтичен и не подлежит метафорическому воспроизведению в тексте Тургенева» (154). Использование аллегории Молнар наблюдает и в «Палате № 6» Чехова: пациенты психиатрической лечебницы «олицетворяют семь смертных грехов» (343). Первый больной, который «глядит в одну точку», «грустит», олицетворяет уныние, жид Мойсейка – сребролюбие, Громов – гнев, сосед еврея, «оплывший жиром, почти круглый мужик», – чревоугодие, бывший сортировщик на почте, то надевающий себе на грудь, то срывающий с нее воображаемого Станислава второй степени, – гордыню, паралитик, не способный двигаться, – лень (344–346). Наконец, Рагин сочетает в своем образе несколько грехов (лень, гнев, чревоугодие, зависть и т.д.) (349–351).

4. *Дискурс помещает историю в систему литературных отсылок.* Подлинный смысл повествовательного произведения раскрывается как благодаря интратекстуальным переключкам, так и посредством межтекстовых связей, не осязаемых в плоскости повествуемых событий, но за-

метных на уровне дискурса.

Например, «сон Татьяны (“Евгений Онегин”) своими фольклорными символами напоминает ранние повествования Гоголя (“Страшная месть”), элементы видений Германа (“Пиковая дама”) и т.д.» (14). В «Первой любви» «напрашивается связь с “Укрощением строптивой” Шекспира <...> отец (главного героя – А.А.) укрощает строптивную Зинаиду» (136). Мысли Позднышева в «Крейцеровой сонате» «литературны, буквально копируют прообраз Отелло» (266). В произведении Толстого различимы и отсылки к его же собственным текстам: «Приводится образ мешка посредством глагола “мешать”: “что-то мешает, но мы дружны” <...> проблематика повести получает более широкий охват, выполненный уже в романе “Анна Каренина” (см. “все смешалось в доме Облонских”), а затем и в повести “Смерть Ивана Ильича” (см. “суют куда-то в узкий, темный мешок”)» (295). Семантически инвертированные аллюзии представлены в «Палате № 6»: «Имена “Иван” и “Андрей” <...> соотносятся с образами апостолов: Иван – евангелист, любимый ученик Христа; Андрей – основатель восточной христианской церкви. Но у Чехова Иван как раз не тихий и смиренный, а согласно своей фамилии “громкий”, Андрей не верит в Бога» (332).

Концептуальной стройности монографии соответствует выверенность ее композиционной структуры. Молнар следует хронологическому принципу, располагая очерки согласно основным векам истории отечественной литературы (от Пушкина до современной прозы), но параллельно с разбором классических произведений переключается на авторов XXI в., демонстрируя, как они пересматривают «образцовые» сюжеты – пушкинскую «Пиковую даму» (18–43), чеховскую «Чайку» (352–377). Таким образом формируется многомерная картина, в которой историческая перспектива изучения творчества русских писателей гармонично сочетается с интертекстуальной оптикой.

Важным достоинством монографии следует считать интерес Молнар к малоизученным авторам 1990–2010-х гг. – обратим внимание на финальную главу «О военной прозе Арсена Титова: войны и мир» (421–430).

Особую ценность представляет обзор научных работ венгерских исследователей, которым открываются главы о произведениях Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Чехова. Знакомство с богатой академической традицией изучения русских писателей XIX в., складывавшейся в Венгрии на протяжении длительного времени, безусловно, будет полезно любому отечественному специалисту-литературоведу.

Автор в основном обращается к рассмотрению сюжетных (главным образом повествовательных) произведений, поэтому несколько особняком стоит очерк «Мотивы “демонизма” в произведениях Пушкина и Лермонтова» (66–75). Молнар проводит сравнительный анализ стихотворений «Демон» и «Мой демон»: «В указанных произведениях анализируются поэтические средства, при помощи которых тема получает свое развитие: начиная со звуковых секвенций вплоть до семантических инноваций. В то время как демоническое у Пушкина является критикой романтического слога, у Лермонтова демонизм определяет личную историю субъекта». При этом «в каждом произведении представляется тоска по творческому акту, следовательно, творческая и “искусительная”

деятельность совмещается» (66). Нисколько не опровергая выводов исследовательницы, позволим себе заметить, что в данном случае категориальный аппарат дискурсивной поэтики используется несколько иначе, возможно, не столь впечатляюще, как при работе с эпическими (или драматическими) текстами. Лирика, строго говоря, не предусматривает разграничения события и слова о нем – причинно-следственные (собственно сюжетные) связи уступают место ассоциативным, а вербальное оформление высказывания становится в каком-то смысле самоценным (слово и есть событие), что ведет в том числе к тематизации творческого акта в литературном произведении. Иными словами, противопоставление каузального и дискурсивного, ввиду тотальности последнего, нерелевантно для лирики, поэтому и обнаружение имплицитных корреляций, образующих в нарративе своего рода символическую «надстройку» над сюжетом, в пушкинских и лермонтовских стихотворениях видится вполне предсказуемым.

Примерно то же самое можно сказать и об изучении орнаментальной прозы. В главе «Метафоризация и жанр рассказа в “Драконе” Замятина» (386–395) Молнар говорит о редукции событийности в произведении писателя в пользу усиления сверхсюжетной составляющей нарратива: «Единство события, характеристики персонажей и уровня среды <...> реализуются совершенно иным способом (по сравнению с «традиционным» новелистическим повествованием – А.А.) в силу того, что гораздо более значительную роль несет связывающая и укрепляющая функция (лейт)мотивов» (386–387). Исследовательница заключает, что «в тексте через посредство многократного повторения одних и тех же слов (мир, туман) и знаков (**-ыр, -ман**) в пределах одной фразы буквально разрывается ритм, что будто отражает “изрыгание” самого “ритма” как знакосочетания. А это уже становится вопросом дискурса: речь идет не только об истории “драконо-людей”, а о вербальной презентации этой истории» (390).

Автономизация «дискурсивности», ее освобождение от каузальных сцеплений характерна и для русской прозы второй половины XX в. «Записки психопата» Вен. Ерофеева, по утверждению Молнар, «складываются из других текстов, чтобы обнажить господство разных языков. Герой Ерофеева живет не в действии, а в высказываниях. Он и другие персонажи – его рупоры – становятся носителями разных языков и жанров» (398). Итоговая характеристика разбираемого текста абсолютно закономерна: «Прозаическое слово трансформирует символическое выражение в индекс, и слово ориентируется на другое слово, устрояя его словарные и укоренившиеся значения. А это порождает новые знаки и метафоры, вместо сгущения образного слова и фиксации его значения» (416). Данный процесс доминирует в литературе XX–XXI вв., выступая в качестве осознанной художественной практики, – у писателей предшествующих эпох она куда менее распространена (или менее явна). Вот почему творчество Пушкина, Тургенева, Толстого, Чехова благодаря методам дискурсивной поэтики открывается с совершенно неожиданной стороны, а исследованные в таком же русле модернистские и постмодернистские тексты лишь более выпукло показывают и без того заметные невооруженным глазом особенности.

Вместе с тем нахождение символических, мотивных, интертекстуальных переключек кажется более убедительным при обращении к «постклассическим» произведениям, нежели в рамках изучения литературных нарративов XIX столетия. Некоторые соображения Молнар, несмотря на их несомненную новизну, представляются не вполне обоснованными, вытекающими скорее из самой тактики исследования, но не художественной логики анализируемого текста. Так, надуманным, с нашей точки зрения, выглядит сопоставление чеховской Варьки («Спать хочется») с героем Достоевского: «Ясно, что ребенок является перефигурацией (двойником) героини. Это наводит нас на мысль о самоубийстве героини в результате убийства, что является характерным мотивом русской литературы (см. Раскольников) <...> девочка является врагом самой себя и убивает свою собственную личность (душу)» (330). Мотив двойничества и правда присутствует в рассказе, но вряд ли писатель возлагает на девочку ответственность за совершенное деяние: все-таки Чехов проблематизирует антигуманность социальной иерархии, которая и явилась источником трагедии, а не нравственно-этический выбор личности, как это делает Достоевский.

Наверное, именно здесь дает о себе знать спорность методологии Молнар. Читатель ее книги рано или поздно задастся вопросами: а каковы границы выявления внутритекстовых и межтекстовых связей? Всякое ли сходство (звуковое, лексическое, смысловое) в литературном произведении значимо? Не переходит ли автор от строгого анализа к вольной интерпретации произведений? Не прав ли А.П. Чудаков (с которым, кстати, ученая осторожно полемирует на страницах своей работы (311–312)), говоря о так называемых «лишних» деталях в прозе Чехова – микрообразах, не выполняющих сюжетной, символической или характерологической функции, служащих порождению «эффекта реальности» (Р. Барт), сообщающих лишь об одном своем присутствии в вымышленном мире, но не отсылающих к каким-то другим деталям, повествуемым событиям, постулируемым автором идеям? В конце концов универсален ли инструментарий дискурсивной поэтики? Возможно, он приложим только к отдельным текстам (пусть и принадлежащим различным периодам в истории литературы).

Высказанные нами критические соображения нисколько не умаляют важности работы Молнар для современной науки. Рецензируемая монография – фундаментальный труд, в котором предпринимается попытка дополнить картину эволюции русской литературы от классических истоков до наших дней и расширить традиционные представления о специфике художественного текста и подходах к его изучению. Перед нами интересное и глубокое исследование, которое выигрышно сочетает оба ракурса – историко-литературный и теоретико-методологический – и таким образом становится богатым источником идей и вдохновения для специалистов самого широкого профиля. Молнар как будто ведет нас по зеркальному лабиринту литературного произведения, помогая не затеряться в его бесчисленных отражениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Молнар А. Рецепция и анализ текста: Избранные труды. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2023. 447 с.

REFERENCES (Monographs)

1. Molnár A. *Retseptsiya i analiz teksta: Izbrannyye Trudy* [Reception and Analysis of the Text: Selected Works]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2023. 447 p. (In Russian).

Агратин Андрей Евгеньевич,

Российский государственный гуманитарный университет, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, старший научный сотрудник отдела русской литературы XIX – начала XX века ИМЛИ РАН.

Научные интересы: нарратология, дискурс-анализ, история русской литературы XIX в., проза А.П. Чехова, современная литература.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

Andrey E. Agratin,

Russian State University for the Humanities; A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, RSUH; Senior Researcher of the Department of Russian Literature of the 19th – early 20th century, IWL RAS.

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

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка М.В. Филатов
Подписано в печать 09.10.2024
Формат 60х90/16
Гарнитура Petersburg
Печать цифровая
Усл. печ. л. 29,63
Тираж 1 000 экз.

Издательство «Смелый дизайн»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail: nivestnik@yandex.ru