

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 4(71) 2024

Москва 2024

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

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4(71) '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

№ 4(71) '2024

Moscow

2024

Новый филологический вестник
№ 4 (71) ' 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 (Пушкинский дом) РАН.

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

Ершова Ирина Викторовна доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Зубарева Вера Ph.D., профессор Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

<i>Кемпер Дирк</i>	доктор филологии и культурологии, профессор, 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.
<i>Карабулатова Ирина Советовна</i>	доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры иностранных языков филологического факультета, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, Россия, Москва ведущий научный сотрудник Института перспективных исследований проблем искусственного интеллекта и интеллектуальных систем, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва руководитель научно-исследовательского центра цифровых гуманитарных технологий, Хэйлунцзянский университет, Китай, Харбин

The New Philological Bulletin
№ 4 (71) ' 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.

*Irina
Sovetovna
Karabulatova,*

Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Foreign Languages, Faculty of Philology, P. Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia Senior Researcher at the Institute for Advanced Research in Artificial Intelligence and Intelligent Systems, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia Head of the Research Center for Digital Humanities, Heilongjiang University, Harbin, China

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

Подготовка издания:

Институт филологии и истории РГГУ

Выпускающие редакторы номера:

А.В. Филатов (МГУ),
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),
G.A. Filatova (MSU),
A.V. Shvets (MSU),
N.A. Demicheva (IWL RAS)

The address of the editors' office:

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

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

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

Н.Т. Рымарь (Самара)	
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ МЕТАНАРРАТИВ. ДВОЙНОЕ КОДИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ: ДИСКУРС И ЛИЧНОСТЬ	22
А.В. Марков (Москва)	
М.Л. ГАСПАРОВ МЕЖДУ БАХТИНЫМ И ДЕРРИДА	35
В.Б. Крячко (Волгоград)	
НЕЛЕПОСТИ В СЕМИОЗИСЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА	45
Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков (Калининград)	
АВАНГАРДИСТСКИЙ МАНИФЕСТ КАК ВЫСКАЗЫВАНИЕ	57

НАРРАТОЛОГИЯ

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)	
О ФОРМАТАХ И СВОЙСТВАХ НАРРАТИВНОЙ ПРАГМАТИКИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	68
И.Д. Дейкун (Москва)	
ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО КОММЕНТАРИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	78

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ
НАРОДОВ РОССИИ

Л.Г. Дорофеева (Калининград)	
ФУНКЦИЯ ТОЛКОВАНИЙ В ЖИТИИ ИОАННА СИНАЙСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ СТАРОПЕЧАТНОГО ИЗДАНИЯ ЛЕСТВИЦЫ 1647 Г.)	88
И.В. Кузнецов (Новосибирск)	
СИМФОНИЗМ КАК ДИАЛЕКТИКА В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНА	100
К.Р. Андрейчук (Москва)	
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)	112

С.С. Воронцова (Москва)	
ЖАНРОВЫЕ И МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЦИКЛИЗАЦИИ КНИГИ СТИХОВ “ME EUM ESSE” В.Я. БРЮСОВА.....	121
Д.В. Зайцев (Москва)	
«...В КАЧЕСТВЕ РОССИИ УТВЕРЖДАЕТСЯ ЕЕ ПРОШЛОЕ»: СОВЕТСКАЯ И ЭМИГРАНТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КРИТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ Ф.А. СТЕПУНА.....	129
А.Х. Гольденберг (Волгоград)	
ТОЛСТОВСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ Р.П. КУМОВА.....	138
Я.Д. Чечнёв (Москва)	
МУЖСКОЙ СВЕРХСУБЪЕКТ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ СУСАННЫ МАР «АБЕМ».....	148
Д.М. Борисова (Москва)	
ПУШКИНСКАЯ ТЕМА В АВТОРСКОМ ВАРИАНТЕ ШЕСТОЙ ЧАСТИ «ПОВЕСТИ О ЖИЗНИ» К.Г. ПАУСТОВСКОГО – «НА МЕДЛЕННОМ ОГНЕ (КНИГА СКИТАНИЙ)».....	161
С.Н. Морозов (Москва)	
ДНЕВНИКИ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ: ВОПРОСЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ И ТЕКСТОЛОГИИ.....	169
Л.Г. Кихней (Москва)	
К ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ В. ВЫСОЦКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ДИСКУРСА.....	179
Е.Ю. Моисеева (Москва)	
ПЕРФОРМАТИВНЫЕ СВОЙСТВА ЛИРИКИ И. БРОДСКОГО. ДОМ КАК ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА	192
Я.О. Гудзова (Москва)	
СИСТЕМА АНТРОПОНИМОВ РОМАНА В.С. МАКАНИНА «АСАН».....	201

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Л.А. Симонова (Москва)

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ МЕСТА И ВРЕМЕНИ В КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ
ТРАГЕДИИ («СОФОНИСБА» Ж. МЕРЭ).....211

А.А. Косарева (Екатеринбург)

ГИБРИДЫ В РАССКАЗАХ Ф. КАФКИ КАК РЕЛИГИОЗНЫЕ АЛЛЕГОРИИ.....220

М.В. Герасименко (Москва)

ТРЕМЕНДИЗМ КАК СЕМИОТИЧЕСКОЕ ОКНО. ВЛАСТЬ ЦЕНЗУРЫ И СИЛА
(НЕ)СООТВЕТСТВИЙ.....229

Н.М. Булашова (Москва)

ТРАВЕЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВО («ДЕВЯНОСТО ДВА ДНЯ»).....238

О.Ю. Панова (Москва)

МЕЖДУ РЕАЛЬНЫМ И ФИКЦИОНАЛЬНЫМ: РОМАНЫ Т. ДРАЙЗЕРА В ОЦЕНКЕ
СОВЕТСКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ 1930-Х ГГ.249

М.С. Потёмина (Калининград)

БЕРЛИН VS. АНТИ-БЕРЛИН В НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ.....259

Н.В. Яворовская (Москва)

«МИФ О НЕАПОЛЕ» В ЦИКЛЕ РОМАНОВ «НЕАПОЛИТАНСКИЙ КВАРТЕТ»
Э. ФЕРРАНТЕ.....270

М.Е. Балакирева (Москва, Санкт-Петербург)

РЕЦЕПЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО «НОВОГО РОМАНА» В СССР В 1950–1970-Х ГГ.:
ПРИЗНАНИЕ НОВОЙ ФОРМЫ И РОЛЬ ЖУРНАЛОВ «ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ»
И «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА».....282

С.А. Кожина (Москва)

СЕМАНТИКА ВРЕМЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. ГОДРОВОЙ .291

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

GENIUS LOCI И СЕМИОТИКА ОБРАЗА ТРОИ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА
«ПАДЕНИЕ ТРОИ».....300

КОМПАРАТИВИСТИКА

М.Ч. Ларионова, А.Р. Лисица (Ростов-на-Дону)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА РОМАНОВ «ДВА КАПИТАНА» В. КАВЕРИНА
И «ОСТРОВ СОКРОВИЩ» Р.Л. СТИВЕНСОНА: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ309

Г.А. Велигорский, Е.В. Кузнецова (Москва)

«НУ А КРОЛЯ НЕ ТАКОВ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ Б. ПОТТЕР В ПЕРЕВОДАХ
П.С. СОЛОВЬЁВОЙ («ПРИКЛЮЧЕНИЯ КРОЛИ», «КУКЛИН ДОМ»). СТАТЬЯ ВТОРАЯ ...326

Д.М. Цыганов (Москва)

СИЛА ОТРИЦАТЕЛЬНОГО ПРИМЕРА: ЛУИ-ФЕРДИНАНД СЕЛИН И
«ГЕНЕАЛОГИЯ» СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЕКТА (ЗАМЕТКИ К
ТЕМЕ).....332

Г.А. Филатова (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ ЕГО
ВЕРБАЛИЗАЦИИ: ТАКСИСНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ
ПОВЕСТВОВАНИИ.....344

Э.А. Базилико (Москва)

«ПРОМЕТЕЙ. МЕДИТАЦИЯ» ТОМАСА МЕРТОНА И «ДОКТОР ЖИВАГО» БОРИСА
ПАСТЕРНАКА: ДИАЛОГ ИДЕЙ355

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

А.В. Топорова (Москва)

ОТЧЕТЫ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ МИССИОНЕРОВ: ПОПЫТКА
ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКАЦИИ366

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Р.М. Ханинова (Элиста)

МОНГОЛЬСКИЕ ЛЕГЕНДЫ В ЛИРИКЕ АКСЕНА СУСЕЕВА.....377

Э.П. Бакаева (Элиста)

ОТКОЧЕВКА 1771 Г. В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ
И ПИСЬМЕННОМ ПАМЯТНИКЕ390

А.Т. Баянова (Элиста)

О РУКОПИСИ И ПЕРЕВОДЕ БУДДИЙСКОГО СКАЗАНИЯ О ГО ЧИКИТУ
Б. БЕРГМАННОМ400

Б.Б. Манджиева (Элиста)

МОТИВ БОГАТЫРСКОГО ПОЕДИНКА В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ
«ДЖАНГАРА»410

В.В. Куканова (Элиста)

РАДУГА И ЖИВОТНОЕ В ТРАДИЦИЯХ НАРОДОВ МИРА
(НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО КАТАЛОГА МОТИВОВ).
ЧАСТЬ 1419

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И.В. Толоконникова (Москва)

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА. РЕЦЕНЗИЯ НА
КНИГУ: ЯКИМОВА С.И. ДИСКУРСЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА.
ХАБАРОВСК: ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОГУ, 2024. 177 С.434

THEORY OF LITERATURE

N.T. Rymar (Samara)

POSTMODERNIST METANARRATIVE. DOUBLE CODING OF AESTHETIC
COMMUNICATION: DISCOURSE AND PERSONALITY.....22

A.V. Markov (Moscow)

M.L. GASPAROV BALANCING BAKHTIN AND DERRIDA35

V.B. Kryachko (Volgograd)

ABSURDITIES IN THE SEMIOSIS OF A POETIC TEXT45

T.V. Tsvigun, A.N. Chernyakov (Kaliningrad)

AVANT-GARDE MANIFESTO AS AN UTTERANCE.....57

NARRATOLOGY

K.A. Barsht (St. Petersburg)

ON THE FORMATS AND PROPERTIES OF F.M. DOSTOEVSKY'S NARRATIVE
PRAGMATICS. PART ONE: FICTIONAL WORKS68

I.D. Deikun (Moscow)

THE PROBLEM OF THE AUTHORIAL COMMENTARY IN CONTEMPORARY RUSSIAN
LITERATURE STUDIES78

RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE OF
THE PEOPLES OF RUSSIA

L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)

THE FUNCTION OF INTERPRETATIONS IN THE LIFE OF JOHN OF SINAI (ON THE
MATERIAL OF THE OLD PRINTED EDITION OF THE LADDER OF 1647).....88

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)

SYMPHONISM AS A DIALECTIC IN THE POETRY OF THE RUSSIAN MODERN100

K.R. Andreichuk (Moscow)

STRINDBERG AND THE "WOMEN'S QUESTION"
IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY: ON VARIATIONS OF THE PLOT OF
"FRÖKEN JULIE". ARTICLE TWO: "NELLY RAINITSEVA" (A. AMFITEATROV'S SHORT
STORY AND E. BAUER'S FILM).....112

S.S. Vorontsova (Moscow)	
GENRE AND THEMATIC ASPECTS OF THE CYCLIZATION IN THE BOOK OF POEMS “ME EUM ESSE” BY V.YA. BRYUSOV	121
D.V. Zaitsev (Moscow)	
“...RUSSIA’S PAST AFFIRMS ITS IDENTITY”: SOVIET AND EMIGRÉ LITERATURE IN F.A. STEPUN’S CRITICAL PERSPECTIVE.....	129
A.Kh. Goldenberg (Volgograd)	
TOLSTOY’S THEME IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF R.P. KUMOV	138
Ya.D. Chechnev (Moscow)	
A MALE SUPERSUBJECT IN A POETRY BOOK BY SUSANNA MAR “ABEM”	148
D.M. Borisova (Moscow)	
PUSHKIN’S THEME IN THE AUTHOR’S VERSION OF THE SIXTH PART OF K.G. PAUSTOVSKY’S “THE STORY OF A LIFE” – “ON A SLOW FIRE (THE BOOK OF WANDERINGS)”	161
S.N. Morozov (Moscow)	
VERA MUROMTSEVA-BUNINA’S DIARIES: PROBLEMS OF SOURCE STUDIES AND TEXTUAL STUDIES	169
L.G. Kikhney (Moscow)	
TO THE LITERARY REPUTATION OF V. VYSOTSKY IN THE SOVIET DISCOURSE CONTEXT	179
E. Yu. Moiseeva (Moscow)	
PERFORMATIVE FEATURES OF J. BRODSKY’S LYRICS. THE HOUSE AS AN IMAGE OF SPACE.....	192
Ya.O. Gudzova (Moscow)	
ANTHROPONYMIC SYSTEM OF V.S. MAKANIN’S NOVEL “ASAN”	201

FOREIGN LITERATURES

L.A. Simonova (Moscow)

THE FUNCTIONAL ROLE OF PLACE AND TIME IN CLASSIC TRAGEDY
("SOPHONISBE" BY J. MAIRET).....211

A.A. Kosareva (Ekaterinburg)

HYBRIDS IN F. KAFKA'S STORIES AS RELIGIOUS ALLEGORIES.....220

M.V. Gerasimenko (Moscow)

TREMENDISM AS A SEMIOTIC WINDOW. THE AUTHORITY OF CENSORSHIP
AND THE POWER OF (UN)CORRESPONDENCES.....229

N.M. Bulashova (Moscow)

TRAVELOGUE IN E. WAUGH'S WORKS ("NINETY-TWO DAYS").....238

O.Yu. Panova (Moscow)

BETWEEN THE REAL AND THE FICTIVE: SOVIET READERS OF THE 1930S
ON THEODORE DREISER'S NOVELS249

Marina S. Potyomina (Kaliningrad)

BERLIN VS. ANTI-BERLIN IN GERMAN LITERATURE AFTER REUNIFICATION259

N.V. Iavorovskaya (Moscow)

"THE MYTH OF NAPLES" IN THE "NEAPOLITAN NOVELS"
BY ELENA FERRANTE.....270

M.E. Balakireva (Moscow – St. Petersburg)

RECEPTION OF THE FRENCH "NOUVEAU ROMAN" IN THE USSR IN THE 1950S–1970S:
RECOGNITION OF THE NEW FORM AND THE ROLE OF MAGAZINES "VOPROSY
LITERATURY" AND "INOSTRANNAYA LITERATURA"282

S.A. Kozhina (Moscow)

SEMANTICS OF TEMPORAL TRANSFORMATIONS
IN THE D. HODROVÁ'S WORKS.....291

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

GENIUS LOCI AND SEMIOTICS OF THE IMAGE OF TROY IN P. ACKROYD'S NOVEL
"THE FALL OF TROY"300

COMPARATIVE STUDIES

M.Ch. Larionova, A.R. Lisitsa (Rostov-on-Don)

THE NARRATIVE STRUCTURE OF "TWO CAPTAINS" BY V. KAVERIN
AND "TREASURE ISLAND" BY R.L. STEVENSON: TOWARDS THE PROBLEM
OF TRADITION.....309

G.A. Veligorsky, E.V. Kuznetsova (Moscow)

"WELL, THE RABBIT IS NOT LIKE THAT": B. POTTER'S LITERARY FAIRY-TALES
TRANSLATED BY P.S. SOLOVYOVOYA ("RABBIT'S ADVENTURES", "THE DOLL-
HOUSE"). THE SECOND ARTICLE320

D.M. Tsyganov (Moscow)

THE POWER OF THE BAD EXAMPLE: LOUIS-FERDINAND
CÉLINE AND THE "GENEALOGY" OF THE SOCIALIST REALIST LITERARY PROJECT
(SIDE NOTES)332

G.A. Filatova (Moscow)

TO THE PROBLEM OF ARTISTIC TIME AND LINGUISTIC MEANS OF ITS
VERBALISATION: TAXIS TRANSFORMATIONS IN FANTASY NARRATIVE.....344

E.A. Basilicò (Moscow)

"PROMETHEUS. MEDITATION" BY THOMAS MERTON AND "DOCTOR ZHIVAGO"
BY BORIS PASTERNAK: DIALOGUE OF IDEAS.....355

SPEECH PRACTICES

A.V. Toporova (Moscow)

REPORTS BY MEDIEVAL WESTERN MISSIONARIES:
QUESTIONS OF GENRE360

PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

R.M. Khaninova (Elista)

MONGOLIAN LEGENDS IN THE LYRICS OF AXEN SUSEEV377

E.P. Bakaeva (Elista)

THE MIGRATION OF 1771 IN KALMYK FOLKLORE
AND WRITTEN MONUMENT390

A.T. Bayanova (Elista)

ABOUT THE MANUSCRIPT AND GERMAN TRANSLATION OF THE BUDDHIST
NARRATIVE ABOUT GO-CHIKITU MADE BY B. BERGMANN400

B.B. Mandzhieva (Elista)

THE MOTIF OF A HEROIC DUEL IN THE XINJIANG-OIRAT VERSION
OF "JANGAR"410

V.V. Kukanova (Elista)

RAINBOW AND ANIMAL IN THE TRADITIONS OF THE PEOPLES OF THE WORLD
(BASED ON THE ANALYTICAL CATALOGUE OF MOTIVES). PART 1.....419

SURVEYS AND REVIEWS

I.V. Tolokonnikova (Moscow)

A NEW LOOK AT THE RUSSIAN DIASPORA OF THE FAR EAST. BOOK REVIEW:
YAKIMOVA S.I. DISCOURSES OF RUSSIAN DIASPORA IN THE FAR EAST.
Khabarovsk, Pacific National University Publ., 2024. 177 P.....434

Н.Т. Рымарь (Самара)

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ МЕТАНАРРАТИВ.
ДВОЙНОЕ КОДИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ:
ДИСКУРС И ЛИЧНОСТЬ**

Аннотация

Предлагается взгляд на постмодернистский художественный метанарратив как на совокупность текстов художественной культуры с преимущественно фундаментально-ироническим отношением к большинству нарративов европейской социокультуры. Искусство постмодернизма выявляет ограниченность моделей мышления, которые как будто превозносят достоинство личности, но на практике преимущественно функционального отношения к ней обнаруживают равнодушие к ее душе и боли, фактически обесценивая личность человека. Эстетическая коммуникация постмодернизма является реакцией на конфликт дискурса культуры с «жизненным миром» и личностью. Вызванный этим конфликтом принцип «двойного кодирования» эстетического объекта связан со столкновением в эстетическом объекте несогласуемых друг с другом ценностных отношений. Так, в пьесе Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» код иронически объективного представления поверхности бытия средней личности оказывается и кодом скрытого страдания персонажей, которые являются не более, чем третьестепенным материалом для выстраивания трагедии шекспировского Гамлета. У Джона Фаулза код неспособности замкнутого на себе культурного сознания понять личность сталкивается с кодом внеположности живой внутренней жизни личности этому сознанию. В трилогии Джона Барта «Химера» созданная для рассказа о героях мифологической эпопеи технически изолированная система повествовательных дискурсов и повествователей, как будто способная охватить все времена, обнаруживает дезориентированность «героев», запутавшихся в иллюзиях и находящихся себя только в отречении от себя как героя предания. Эти варианты постмодернистской эстетической коммуникации объединяет их организация как метафикшин: метароман, в котором автор видит своих персонажей как полностью принадлежащих готовому тексту – будь то текст трагедии, текст викторианской

культуры или тексты мифа; его задача – нащупать возможности несовпадения личности с дискурсом.

Ключевые слова

Ирония; граница; дискурс; метанарратив; двойное кодирование; постмодернизм; Джон Фаулз; Том Стоппард; Джон Барт.

N. T. Rymar (Samara)

POSTMODERNIST METANARRATIVE. DOUBLE CODING OF AESTHETIC COMMUNICATION: DISCOURSE AND PERSONALITY

Abstract

The author proposes a view of postmodernist art metanarrative as a set of texts of artistic culture based on a predominantly fundamental-ironic attitude to the majority of narratives of European socioculture. The art of postmodernism thus reveals the limitations of the models of thinking that in the postmodern era seem to extol the dignity of the individual, but in the practice of a predominantly functional attitude to her reveal indifference to her soul and pain, in fact devaluing the human personality. The aesthetic communication of postmodernism is a reaction to the conflict of cultural discourse with the 'life world' and the individual. The principle of 'double coding' of the aesthetic object caused by this conflict is related not so much to the 'filling in of the ditches' between one and the other, but rather, on the contrary, to the collision of value relations incompatible with each other in the aesthetic object. Thus, in Tom Stoppard's *Guindenstern and Rosencrantz*, the code of the ironically objective representation of the surface of existence of the average person turns out to be the code for constructing the signs of the hidden suffering of the characters, who for culture are nothing more than third-rate material for the tragedy of Hamlet. In John Fowles, the code of the inability of the self-contained cultural consciousness to understand the personality is confronted with the code of the opposites of the living inner life of the personality to this consciousness. In John Barth's *Chimera* trilogy, the technically sophisticated system of narrative discourses and narrators created to tell the story of the heroes of the mythological epic, as if capable of encompassing all times, reveals the disorientation of 'heroes' entangled in illusions and finding themselves only in the denial of themselves as heroes of legend. These variants of postmodern aesthetic communication are united by their organisation as metafiction: a metaromance in which the author sees his characters as fully belonging to a ready-made text – be it the text of tragedy, the text of Victorian culture or the texts of myth; his task is to find the possibilities of the mismatch between personality and discourse.

Key words

Irony; boundary; discourse; metanarrative; double coding; postmodernism; John Fowles; Tom Stoppard; John Barth.

Глубокие изменения в искусстве последней трети XX в. связаны с изменениями в понимании эстетической природы литературы и искусства. Эпоха постмодерна отличается, с одной стороны, хорошо известным размыванием границ между «высоким» искусством и «жизненным миром», что ведет к ослаблению автономии собственно эстетического начала в искусстве и в жизни [Riese, Magister 2003, 23–39]. Это как будто лишает искусства той дистанции к реальности, которая делала его отношение к жизни творчески продуктивным;

с другой стороны, прежний конфликт между «глубиной искусства» и «поверхностью» жизни перемещается во внутрь образного мира – в структуру произведения, которая сразу становится более сложной и провокативной для восприятия как читателя, так и литературоведа. На наш взгляд, в эпоху постмодернизма в искусстве в целом нужно ставить вопрос о новых формах эстетической коммуникации в жизни и в искусстве, которая, войдя в ядро произведения, в эстетический объект, стала определенным вызовом – в том числе вызовом для самопонимания современной личности.

Необходимо осознать: в искусстве постмодернизма произошла радикальная актуализация собственно коммуникативной природы эстетической деятельности, выход на поверхность эстетического события коммуникативных его аспектов как процессуально и особым образом драматизированного творческого акта, осуществляющегося в «трехстороннем эстетическом событии» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004, 102] в глубине эстетического объекта между субъектом и объектом, и в остро ошутимом диалоге между художником и миром, автором и героем, автором и читателем-реципиентом, что, в частности, проявляется и в широком распространении форм *metafiction* (см. [Зусева-Озкан 2014; Абрамовских, Пасашкова, Смоленская 2022] и мн. другие). В эпоху модерна и постмодерна в этих отношениях накапливается определенная напряженность, связанная с множеством конкурирующих ментальных, идеологических, социальных позиций в культуре, отсутствием общезначимых и авторитетных для всех ее частей истин – неоднородностью ее сознания и трудности в коммуникации между ее областями. В частности, в культуре постмодерна это во многом скрывающаяся под маской игровой необязательности жесткая отчужденность критического мышления, как будто теряющего связь с простой человечностью «жизненного мира» или «слишком человеческим». То, что в культуре XX в. конфликтовало – модернизм, реализм и авангард, в конце века сталкивается в границах одного эстетического объекта. Речь в данном случае идет не о размывании границ и не о «засыпании рвов» [Fiedler 1969], а о переживании читателем соединения несоединимого – неслиянности и автономности дискурсов разного типа в одном целом – определенного рода гротескной коммуникации параллельных рядов, не предполагающих «диалог согласия» [Маньковская 2000, 165].

Понятно, что эстетическое отношение предполагает дистанцию к реальности, создающую условия постижения и творчески-критического разрывания возможностей, скрывающихся в опыте современного человека – соответственно и в характере деятельности всех участников эстетического события – автора, героя, читателя. По сути своей эстетическое отношение предполагает активность всех участников эстетического события, их истинно творческого взаимодействия друг с другом. Это позволяет им выходить из круга заданностей мейнстрима, которому принадлежит их сознание, далеко не всегда способное ориентироваться в самом себе. Именно последнее особенно характерно для постмодернистской художественной культуры, требующей осознания коммуникативной природы искусства, которое совсем перестало бояться нетрадиционных форм и конфликтов. Это связано с быстрым развитием способности постнеклассической культуры осознавать зависимость картины мира современной личности от ценностно определенных границ культуры, ее традиций и идеологических постулатов, предрассудков и иллюзий, владеющих культурным сознанием в целом и сознанием отдельной личности. Так, Джон Барт говорит о необходимости плодотворной переориентации, которая долж-

на стать следствием понимания дезориентированности человека «производной культуры» («Ориентируясь» [Барт 2000, 348]), – социокультуры, характер ценностей которой обусловлены явными или неявными противоречиями в ее духовном состоянии.

Поэтому важнейшей особенностью постмодернистского сознания является ирония как дистанция к социокультурным стереотипам, – рефлексия, зиждущаяся на опыте понимания ограниченности и проблематичности общекультурных и эстетических, идеологических, бытовых и нравственных ориентиров личности. Серьезность творческих задач постмодернистской иронии до сих пор недооценивается. Для У. Эко это в целом признак «истощения» и риторический прием, для Ибн Хасана это игра, иронический, фрагментарный, антиметафизический дискурс, идеология «отсутствия» и разрывов, преломление слов «выговоренного молчания» и «поиск истины, всегда ускользающей» [Hassan 1988, 52]. В.О. Пигулевский, автор труда о постмодернистской иронии, рассматривает ее как «радикальную» и – «добавочный смысл в структуре текста и письма», «она существует не ради серьезного, но ради игры», контекстуальности и карнавальности, но вместе с тем ученый указывает на ее «расчленяющий и нигилирующий механизм»: она «дробит символы и стереотипы..., порождает фрагментарность и является деканонизацией, т.е. критицизмом к любым табу, принятым условностям, стандартам знания, всякой легитимности» [Пигулевский 2002, 206]. На наш взгляд, ирония в постмодернизме – это очень серьезно, это тип мышления, лежащего в основе постмодернистских техник: ирония есть реакция на границы современного сознания и его подчас трудные, хоть часто и легкомысленные, но продуктивные формы переосмысления «готовых», привычных представлений – «мифов», на самом деле скрывающих в себе противоречия и серьезнейшие вопросы европейской культуры. Опыт осознания границ культуры разбивает оковы сознания и создает перспективы «демифологизации» как возможности возвращения личности к реальности ее бытия. Джон Фаулз, например, делает эпиграфом к своему роману «Любовница французского лейтенанта» слова Маркса: «Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку» [Фаулз 2002, 5].

Кризис культуры эпохи модерна в начале XX в. вызвал «кризис языка», но его обострение в последней трети XX в. повлекло за собой новый «кризис языка», что означало существенно более радикальную перестройку основных форм гуманитарного сознания и художественных языков. Эпоха постмодерна породила постмодернизм как направление в искусстве, которое часто толкуют как результат кризиса языков модернизма. Увязывание постмодернизма с искусством модернизма первой половины века дискуссионно, но может быть оправдано тем, что проблема личности, которая в художественной культуре модернизма приобретала исключительную остроту, к концу XX в. стала как в жизни, так и в искусстве уходить в тень более обобщенно-аналитического и функционально-безличного отношения к ней, так что говорить нужно не о кризисе искусства модернизма, исчерпавшего себя в середине века, а о реакции гуманитарного сознания на новое состояние культуры, на практике исподволь расставившейся с ценностями модерна.

Описанное Франсуа Лиотаром «состояние постмодерна» [Лиотар 1998] – это состояние разрыва между постулатами идеологии, которая и сегодня базируется на ценностях исторического модерна, принципиально отстаивавшего ценности индивидуальности, самостоятельности и прав личности, и не со-

впадающей с этой идеологией практикой отношения к личности, фактически ее обесценивающей. В реальности современной, а в начале XXI в. уже «цифровизированной» культуры отдельная личность, которая субъективно должна соответствовать нормативным для нее ценностям идеологии модерна, воспринимается с точки зрения типовых функций определенных ментальных, психических, физиологических и общественных процессов, которыми владеет «инструментальный разум». Этот разум прекрасно умеет ценить индивидуальные способности отдельной личности, но встраивает индивида в функциональную систему общества, требующего от каждого умений, полезных для определенных форм деятельности и «эффективного» развития, как бы отвечающих интересам культуры, в которой разные формы жизни и сознания оказываются ее функциональными механизмами. Когда в начале XX в. под впечатлением идей Э. Маха и психоанализа с тревогой и всерьез заговорили, что «наше 'я' не спасти» [Bahr 2011, 36], масштабы проблемы еще не осознавались – проблему видели, подобно Чендосу, герою «Письма» Гуго фон Гофманшталя [Hoffmansthal 1979, 461–472], в конфликте языка культуры и индивидуального сознания, индивидуального опыта.

В отличие от духовной ситуации начала XX в. социокультура постмодерна теряет интерес к индивидуальному сознанию личности, ее неповторимости как ценности высшего порядка: так, сознание человека показательно интересует гуманитарные науки последней трети XX в. и в начале XXI в. больше как пространсто определенными дискурсами, типологически определенных форм восприятия и реакций – аналогично тому, как еще Б. Брехт в 20-е гг., обращаясь к коллективной психологии «маленького человека», применял свое понятие *Gestus* [Brecht 1993, 689] как типовую реакцию на ситуацию его жизни – аналогично тому, как в середине века И. Гофман анализировал фреймовые формы поведения человека [Гофман 2004]. В культуре и в социологических исследованиях эпохи постмодерна эти подходы уже нормальное явление, как это видно в интересе к «готовым», типологически определенным моделям мышления и поведения личности.

Однако искусство постмодернизма на самом деле оказалось серьезной реакцией на это состояние культуры постмодерна. С конца 50-х и в последующие десятилетия это очевидно в архитектуре как одном из ранних проявлений постмодернизма. Раньше история архитектуры в целом оставалась историей искусства «без имен» – историей стилей, в которых манифестируются векторы ценностных ориентаций общества в целом. Архитекторы середины XX в. вырвались из-под власти стиля, обратившись к конструктивизму и принципам функционалистского пуризма, однако эти революционные начинания модерна в определенный момент стали фактором обезличивания городской среды, чисто функциональной организации городского пространства.

После Второй мировой войны ценностные векторы эстетической коммуникации стали меняться: началась реакция против технического пуризма: постмодернизм стал противопоставлять технической рациональности модерна принципы парадоксальной противоречивости и многозначности, своего рода «произвольности» архитектурных решений, формируются новые представления о структуре эстетического объекта: Роберт Вентури писал о тяге к парадоксальному и утверждал эстетическую ценность «слабости различного», позволяющую соединять резко отличающиеся друг от друга вещи, полагая, что «как раз их несогласуемость позволяет прийти к особой правде» [Venturi 1988, 81–84]. Несогласуемость и иллюзорность становятся важной чертой в

практике эстетического сознания второй половины XX в. В современной архитектуре, писал Г. Клотц, имеет место нарративно-фикциональное использование разнообразных «стилевых вокабул» и рассматривал это явление как «претензию архитектуры» на создание самостоятельных фикциональных миров: множество значений, представленных краткими знаками, пробиваются к повествовательному изображению [Klotz 1988, 106–108].

Чарльз Дженкс – один из тех, кто категорически отрицал «простые модели» и технические схемы, подвергая острейшей критике модернизм в архитектуре, характеризуя его посредством понятия «одномерной формы» [Дженкс 1985, 14–41], восходящего к концепции «одномерного человека» Г. Маркузе [Дженкс 1985, 20]. Постмодернизм рассматривается Дженксом как реакция на эту «монологичную» одномерность и замкнутость на своих технических задачах, он указывает на поэтику «двойного кодирования» как структурную особенность архитектурного образа [Дженкс 1985, 106], но играющую в постмодернизме особую роль: это обращенность архитектурного образа как к элитарному сознанию, так и к обыкновенному человеку с улицы [Дженкс 1985, 132], для которого важна не конструкция, а привычная жизненная среда. Существуют, пишет он, «два кода: во-первых, популярный, традиционный, медленно меняющийся, подобно разговорному языку, избилующий клише и имеющий корни в обыденной жизни, и, во-вторых, современный, полный неологизмов и откликающийся на быстрые изменения в технологии, искусстве и моде так же, как и авангард в архитектуре» [Дженкс 1985, 132].

Здесь нам важна не только перекличка с известным положением о пересечении границ и засыпании рвов [Fiedler 1969], на наш взгляд, важнее мысль о дуализме постмодернистского мышления, – о соединении ходовых практик «слишком человеческого» с противостоящими им дискурсами независимой творческой или технически ориентированной мысли. В данном случае речь у Дженкса идет о расширении ассоциативного потенциала архитектурных метафор, соответствующее «двойственному восприятию пространства» [Дженкс 1985, 86].

Очевидна способность архитектуры постмодерна по-новому строить эстетическую коммуникацию, в частности, заметно возрастание роли реципиента в творческом процессе, стремление художника сделать его активным участником формирования риторического задания архитектурного проекта, как например, центр Жоржа Помпиду, что проявляется в обращении к ценностно разнообразным формам художественного опыта современного человека. Это становится одним из важнейших средств выразительности не только в архитектуре, но и в литературе и искусстве в целом. В развитии художественной культуры видна тенденция к формированию языка различных видов искусства, включающего в себя стилиевые вокабулы, отсылающие к очень разным историческим и современным жизненным и художественным мирам.

Но дуализм противоречивой современной многоголосности и традиционности в искусстве постмодернизма есть, по нашему мнению, реакция искусства на положение личности в эпоху постмодерна. Реакция эта действительно серьезна, так как постмодернистское искусство, с одной стороны, вполне очевидно отражая «растворение Я в поверхности стилизованных жестов» [Hassan 1988, 50], тем не менее выполняет задачи, свойственные искусству: проникая в сознание человека, оно в инверсиях привычных смыслов находит собственные способы понимания и оценки состояния человека.

Художественная культура постмодерна порождена этой двойственной ситуацией и воспроизводит ее в своей иронической рефлексии над существующими формами сознания, с одной стороны, все глубже постигая их границы, с другой стороны, однако, сосредоточиваясь на проблематике индивидуального бытия и сознания индивида, обнаруживая внутренний драматизм положения личности, функционирующей в соответствии со своим функциональным «назначением» в обществе. Эта личность вписывается в мир, примеряясь к нему, принимает его, тем не менее зная свою неспособность ни реально соответствовать виртуальным стандартам культуры, ни понимать их суть, ни свободно действовать в мире, в котором все ценности и связанные с ними смыслы стали непрозрачными.

Двойное кодирование заключается в том, что художник работает с этой реальностью, это его проблема, но он, как правило, знает, что этот мир для героя реален, герой живет в этом мире и именно это составляет его человеческую жизнь – драму современного человека, смутно догадывающегося, что он живет в чужом мире, в конечном счете недоступным его пониманию. В труде Н.В. Маньковской говорится, что человек занимает «периферийное положение в современной культуре, о чем свидетельствуют хрупкость, ущербность, парадоксальность персонажей», но в ее работе проводится мысль о том, что «человек вернулся в искусство постмодернизма» [Маньковская 2000, 160]. Проблема положения человека в современной культуре составляет центральный момент парадоксального, двойственного строения эстетического объекта в литературе постмодернизма.

Яркую модель новой структуры эстетического объекта, в строении которого обнаруживается практически новая по своей жесткости постановка проблемы личности и специфические для постмодернистского сознания гротескные формы эстетической коммуникации, представляет собой пьеса Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Абсурдная ситуация первой сцены пьесы – подброшенная монета падает всегда только одной стороной указывает: у героев пьесы Шекспира выбора нет и не может быть, так как они лишь персонажи пьесы. Розенкранц и Гильденстерн – комическая пара (Роз и Гилд!), они никогда не узнают, кто они такие на самом деле, но для них это не игра, здесь другой код: они ищут смысл, не зная, что им он принципиально не доступен, так как они лишь означающие – для зрителей, а то, что они воспринимают как реальность, на самом деле театр. Образованного и мыслящего Гильденстерна это заставляет делать различные умозаключения, задача которых – объяснить суть явления. Он перебирает и комбинирует формулы из дискурсивных практик разных эпох культуры, но в итоге может прийти лишь к фактически ничего не объясняющему, зато глубоко двусмысленному «За нами послала» [Стоппард 2006, 15], которое для читателя – лишь знак сюжета, а для героев пьесы это потеря почвы под ногами.

Автор создает особую коммуникативную ситуацию: нарратив философской трагедии разрывается посторонним для него сюжетом трагедии человеческой беспомощности, бросающим глубокую тень на сюжет нерешительности Гамлета: два кода организуются по принципу постмодернистской иронической инверсии и неожиданно отзеркаливаются. Розенкранц и Гильденстерн выступают в роли дважды марионетки: и как придворные в сюжете трагедии Шекспира, и как объект зрителей, обсуждающих замысел Стоппарда. С одной стороны – это предельное и выполняемое на всех уровнях превращение заглавных персонажей пьесы в безвольный объект, их овеществление, но одновременно в

пьесе Стоппарда активен и противоположный код: Розенкранц и Гильденстерн теперь центральные фигуры – обреченные на смерть марионетки трагедии принца Гамлета, но при этом живые люди, знающие свою несвободу, беспомощность, и отчаянно пытающиеся, то ли сопротивляясь, то ли приспособившись, понять свою судьбу и самих себя, – в надежде таким образом спастись. Коду шекспировского сюжета в пьесе Стоппарда отвечает изображение того иного, что этот код не предусматривает. Два кода, два отрицающих друг друга нарратива накрепко связаны.

Другая модель постмодернистской разработки проблематики личностного начала: роман, названный Дж. Фаулзом «Любовница французского лейтенанта», герой которого Чарльз, в отличие от персонажей Стоппарда может полагать, что понимает мир. Но мир викторианского сознания неожиданно оказывается для него границей понимания другого человека, да и самого себя. Сознание Чарльза строится как постоянная рефлексия над реальностью, которой принадлежит его сознание: он собирает окаменелости, – знаки прошлого. Это ироническая отсылка к «Археологии вещей» Фуко, но и к викторианским дискурсам, включая дарвинскую концепцию происхождения видов. Встреча с загадочной Сарой, якобы «падшей женщиной», – тоже викторианский дискурс, но и нечто иное: выбранный Сарой дискурс есть маска художника, строящего свою собственную личную жизнь, – это знак, указывающий на отсутствующее как другую возможность бытия, которая впоследствии была найдена ею в среде прерафаэлитов. Чарльз постоянно наталкивается на невозможность ее понять – проблема понимания реальности оказывается главной мукой героя, делает его жизнь настоящей драмой, и чтобы справиться с ней, нужно сделать тяжелый выбор, это что-то лежащее «по ту сторону» его сознания. Все герои романа – марионетки культуры, но осознание этого – вызов стать самим собой.

В творчестве Дж. Барта проблема сознания героя трактуется как попытка осознания, формирования или переосмысления своей идентичности, не совпадающей с тем, как он функционирует или должен функционировать в нарративах культуры. Но мифу героического свершения противостоит немислимое – «кризис среднего возраста»; это значит, что Персей буквально выпадает из мифа, проваливается в иную жизнь: у него появляется мучительная боль сомнений и потребность вернуться к прошлому, чтобы понять, где он «что-то потерял», когда «не туда свернул» [Барт 2000, 85]. Другой герой мифа – Беллерофон, подражавший Персею – тексту «Персеады» – приходит к необходимости уже «полностью перетряхнуть свое прошлое» [Барт 2000, 259] – это рефлексия над «Схемой» как «текстом мифа», преданием. Личное перестало согласовываться с дискурсом. Может быть, это текст своего рода «великих рассказов» Лиотара, текст культуры, в системе которого функционируют герои романа, жаждущие героического бессмертия. Автор этого текста культуры представлен длинным списком, начиная от Гесиода и кончая Дж. Кембеллом, перу которого приписывается и «Персеада». Проблема героя культуры постмодерна – проблема выхода из наивно-непосредственного, но овеществленного единства индивида с миром, возникновения сомнения и наконец, постепенно осознания им иллюзорности универсальной схемы. Герой то освобождается от иллюзий, то создает новые иллюзии: так Беллерофон ищет у Болотного старца совета, как «разомкнуть замкнутый контур своей жизни в восходящую спираль» [Барт, 292], но так или иначе он обречен существовать в рамках текста культуры как гетерогенного целого – неоднородного, в течение веков лишившегося центра, но довлеющего над человеком в разнообразных формах

повторений, аналогий того, что казалось единственным. В этом варианте построения эстетической коммуникации мифологическое сознание и сознание личности культуры модерна соединяются по типу гротескного единства разно-природных начал. В романе Барта с, казалось бы, иронически-игровой, технической, «дегуманизирующей» интеллектуальной работой повествовательных форм с мифом соединяется несоизмеримая, иноприродная для нее проблема *интимно-человеческого, личностного* плана – это мучающий их, Персея и Беллерофона, или автора, или читателя вопрос: кто же он есть, герой как Никто, Сверхчеловек, Всечеловек, ранимый смертный индивид? Героизм мифа отменяет мучительные проблемы личного достоинства, любви, тоски, предательства, страха, победы или поражения, унижения, смирения, надежды и так далее: эти коды гротескно соединяются в эстетическом объекте.

Характерно, что «завершающие» бытие героя способы толкования его подлинной сути реализуются в рассказах и размышлениях как нескольких повествователей, так и его самого, пытающегося познать себя, в том числе при помощи изысканий по мифологии и лекциях в университете; автор постоянно создает метароманные и «псевдодиегетические» повествовательные формы [Арабина 2018]. Сутью этих форм завершения оказывается демонтаж границ героя, который теряет свою якобы героическую единственность и неповторимость, что означает, с одной стороны, миф, понятый по-джойсовски – как «все во всем», с другой – как отчаяние личности, неправильно себя истолковавшей: «ибо я ценил не свою жизнь, но свое героическое предание» [Барт 2000, 310]. Беллерофон вынужден признать унижительное поражение – невозможность осуществления «схемы» или мифов «великих рассказов». Запутавшиеся в иллюзиях «мифологического текста» персонажи романа находят себя только в отречении от Схемы и конкретно от своей роли по мерке героического предания.

С наибольшей остротой и глубиной проблематика личности в постмодернистском сознании получает свою реализацию все-таки в пьесе Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Здесь коммуникативная специфика постмодернистской эстетики не только внутри эстетического объекта, но и на самой его поверхности – в прямой направленности на сознание читателя: ведь инверсия устойчивых литературных или социальных моделей восприятия – это прорыв сознания за границы автоматического срабатывающих реакций на действительность, обусловленных крепкой властью над ним существующих дискурсивных практик – привычных заданностей восприятия, не позволяющих человеку видеть мир «как он есть» и свое реальное положение в нем.

Пьеса строится на инверсии традиционного сюжетного мотива – вывода как героев, так и читателя за пределы действительности пьесы Шекспира в мета-мир творческой активной эстетической рефлексии над шекспировским текстом, создающей свою ценностную перспективу на в целом комическую пару персонажей-двойников: и герои, и зрители получают шанс осознать то, что было *за пределами* эстетического опыта читателя классической литературы. По своему происхождению Розенкранц и Гильденстерн – персонажи, включенные в порядок традиционного художественного дискурса, который для них есть естественный и вполне благополучный порядок их существования, у них не было вопросов к этому миру. «Вся наша жизнь», – говорит Гильденстерн, – «так правдоподобна, что вроде какая-то пленка на глазах, – но случайный толчок, и перед тобой черт знает что... Ничего, кроме плаща и шляпы, воспаряющих над землей в морозном облаке пара – из его же собственного рта, – но

когда он позвал – мы пошли» [Стоппард 2006, 39–40]. В шекспировском тексте за ними послал король Клавдий, а на самом деле Шекспир; в тексте Стоппарда это сделал автор XX в., но в том и в другом случае это сделала классическая культура, для которой, в целом говоря, люди, взятые сами по себе, не ценность, так как значимы и интересны лишь «лучшие», благородные и умные – святые или герои. Автор пьесы – ироник, изображает не события объективной реальности, в которой живет герой, а жизнь сознания, которая осталась в тени культуры, в ее катакомбах: настоящее место для таких персонажей культура видела в низких жанрах – для утверждения идеала человека посредством отрицательного примера, предполагающего осмеяние дурака.

В пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» герои знают, что порядок культуры, для них естественный, мыслит их как ничтожества и обрекает на казнь, а читателю, знакомому с трагедией Шекспира, автор XX в. показывает, что в традиции европейской культуры человек в ранге второстепенного персонажа есть ничто. Привычная для персонажей пьесы реальность, то есть привычные формы восприятия и оценки прямо представлены слепой, «полуреальной», иллюзорной жизнью, из которой их «разбудил» «посланец», вернувший их из снов культуры, какова она в трагедии «Гамлет», в текст пьесы Стоппарда, в которой они должны еще раз осознать свое место в существующей иерархии ценностей. Одновременно художник демонстрирует читателю-зрителю: конечно, это лишь персонажи всем известной трагедии Шекспира, но их проблематика – проблематика обычного бытия среднего человека, которого внезапно «послали» осознать, что на самом деле он никто. Читателю шекспировской трагедии автор таким образом показывает, насколько глубока дистанция между бытием и заданностями сознания, между искусством и реальностью, искусством и социально-бытовыми стереотипами культуры. То и другое – существуют отдельно, рядом, как параллельные миры.

В пьесе Стоппарда автор представлен фигурой Актера как художника, который в полной мере осознает проблему, оказавшуюся ключевой для культуры постмодерна и экзистенциально острой для постмодернистского художника: это проблема невозможности тождества жизни и слова, в свете которой и жизнь, и искусство теряют свое оправдание. Актер говорит о ней с точки зрения актера как человека «обратного людям», в силу профессии «отказавшегося от себя», живущего только в реальности театрального дискурса. Если игру актера никто не видит, каждый его жест и каждая поза «растворяются в прозрачном, необитаемом воздухе»: «мы... распинались под пустым небом»: актеры ходят в одежде, «которую никто не носит, твердя слова, которых никто не говорит, в дурацких париках, клянясь в любви, распевая куплеты, убивая друг друга деревянными мечами, впуская вопя о потерянной вере после пустых клятв отщепеня» [Стоппард 2006, 65]. Он перечисляет традиционные мотивы и реквизит сцены, сюжеты, ситуации, темы, слова – элементы театральной культуры, которые, если их не видит и не слышит зритель, беспредметны, лишаются смысла, существуя лишь как набор фигур речи. Но таким образом актер как бы и не существует; он только социальная функция, не личность. Тем самым речь идет и о бессмысленности существования главных героев, их не-существовании по ту сторону их функций в сюжете шекспировской пьесы. Актер-художник говорит об этом, обращаясь к Розенкранцу и Гильденстерну: «Вспомните сейчас о спрятанной в самой глубине души, о самой... тайной, самой интимной вещи... или мысли... которая у вас есть... или была...» [Стоппард 2006, 60]. С неожиданной эмоциональной остротой эта сцена выводит в самый

центр пьесы то, что является главным в проблематике реакции постмодернизма на ситуацию личности в эпоху постмодерна: «тайная, самая интимная мысль» актера – автора пьесы – это мысль о потере личности.

Это мысль, в общем остающаяся на периферии внимания литературной и театральной критики. Аналогична и реакция героев пьесы на слова Актера. Они сознательно уходят от мысли о пустоте и смерти: Гильденстерн спасается иронией, сводя речь Актера к ее риторическим достоинствам; прямой по натуре Розенкранц услышал Актера, но не желая с ним согласиться, тем не менее говорит о смерти, но как о чем-то таком, что для человека лишено настоящей реальности. Слова и жизнь отрицают друг друга. Действительно, «остальное – молчание».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамовских Е.В., Пасашкова С.М., Смоленская М.А. Проблемы метаповествования в пьесе и кинофильме Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // Сфера культуры. 2022. № 2(8). С. 25–37.
2. Арабина А.В. «Химера» Джона Барта как метароман // Уральский филологический вестник. 2018. № 5. Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 7. С. 31–39.
3. Барт Д. Химера. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. 384 с.
4. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН; ФОМ, 2004. 750 с.
5. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
6. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. 488 с.
7. Лиотар Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
9. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов н/Д: Фолиант, 2002. 418 с.
10. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: Пьесы; пер. с англ. М.: Иностранка, 2006. 703 с.
11. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. 512 с.
12. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. 511 с.
13. Bahr H. Das unrettbare Ich // Bahr H. Inventur. Weimar: VDG, 2011. S. 36–50.
14. Brecht B. Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen // Brecht B. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe / Hg. von W. Hecht; J. Knopf, W. Mitzenzwei, K.-D. Müller. Bd. 22. Teil 1. Berlin; Weimar; Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 357–365.
15. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. Weinheim: VCH Verlag, 1988. S. 47–56.
16. Hoffmannsthal H. Ein Brief // Hoffmannsthal H. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Gesammelte Werke: in 10 Bd. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. S. 461–472.
17. Fiedler L. Cross the Border – Close the Gap // Playboy. Dez.
18. Klotz H. Moderne und Postmoderne // Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. Weinheim: VCH Verlag, 1988. S. 99–109.
19. Riese U., Magister K.H. Die Transdifferenz der postmodernen «Problematik» // Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch: in 7 Bd. B. 5. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 21–39.
20. Venturi R. Komplexität und Widerspruch in der Architektur // Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. Weinheim: VCH Verlag, 1988. S. 79–84.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Abramovskikh E.V., Pasashkova S.M., Smolenskaya M.A. Problemy metapovestvovaniya v p'yese i kinofil'me T. Stopparda "Rozenkrants i Gil'denstern mertvy" [Problems of Meta-Narrative in T. Stoppard's Play and Film "Rosencrantz and Guildenstern are Dead"]. *Sfera kul'tury*, 2022, no. 2(8), pp. 25–37. (In Russian).
2. Arabina A.V. "Khimera" Dzhona Barta kak Metaroman [John Barth's "Chimera" as a Meta-Novel]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*, no. 5, Seriya "Draft. Molodaya nauka", 2018, vol. 7, pp. 31–39. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Brecht B. Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen. Brecht B. (Author), Hecht W., J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller (Eds). *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22. Teil 1*. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 357–365. (In German).
4. Hoffmansthal H. Ein Brief. Hoffmansthal H. *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Gesammelte Werke*: in 10 Bd. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, pp. 461–472. (In German).
5. Klotz H. Moderne und Postmoderne. Welsch W. (Ed.). *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, VCH Verlag, 1988, pp. 99–109. (In German).
6. Riese U., Magister K.H. Die Transdifferenz der postmodernen "Prolematik". *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch: in 7 Bd. Bd. 5*. Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003, pp. 21–39. (In German).
7. Venturi R. Komplexität und Widerspruch in der Architektur. Welsch W. (Ed.). *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, VCH Verlag, 1988, pp. 81–84. (In German).

(Monographs)

8. Jenks Ch. *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [The Language of Postmodern Architecture]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1985. 136 p. (In Russian).
9. Gofman I. *Analiz freymov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyta* [Frame Analysis: An Essay on the Organization of Everyday Experience]. Moscow, Institute of Sociology of the RAS Publ., FOM. Publ, 2004. 750 p. (In Russian).
10. Lyotard F. *Sostoyaniye postmoderna* [The state of Postmodernity]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1998. 159 p. (In Russian).
11. Man'kovskaya N.B. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2000. 347 p. (In Russian).
12. Pigulevskiy V.O. *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: From Romanticism to Postmodernism]. Rostov-on-Don, Foliant Publ, 2002. 418 p. (In Russian).
13. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broytman S.N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Tamarchenko N.D. (ed.). *Vol. 1: Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, Akademiya Publ, 2004. 512 p. (In Russian).

Рымарь Николай Тимофеевич,

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета.

Научные интересы: проблема художественного языка, художественный язык XX в., теория и история романа, проблема аутентичности художественного высказывания, граница как феномен художественного языка, проблема творческого перспективизма в литературе и искусстве, эстетическая коммуникация в поле ценностей европейской культуры, поэтика Р.М. Рильке.

E-mail: Nikolaj.Rymar@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1559-4641

Nikolaj T. Rymar,

Samara National Research University.

Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations at Samara University.

Research interests: the problem of artistic language, artistic language of the twentieth century, theory and history of the novel, the problem of authenticity of artistic utterance, the border as a phenomenon of artistic language, the problem of creative perspectivism in literature and art, aesthetic communication in the field of values of european culture, poetics of R.M. Rilke.

E-mail: Nikolaj.Rymar@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1559-4641

А.В. Марков (Москва)

М.Л. ГАСПАРОВ МЕЖДУ БАХТИНЫМ И ДЕРРИДА¹

Аннотация

М.Л. Гаспаров подвергал резкой критике идею диалога М.М. Бахтина, как конструктивистскую, нигилистическую и одновременно эссенциалистскую, отразившую притязания исторического русского авангарда на создание новых режимов социальных отношений. При этом в статье 1979 г. Гаспаров сближает формалистов и Бахтина как противостоящих мистификациям, а в статье 2004 г., напротив, объявляет мистификациями основные историко-литературные открытия Бахтина. Такое смещение обязано определенному вниманию Гаспарова практикам деконструкции: отрицая постмодернизм как совокупность исследовательских программ, Гаспаров реализовывал программы репрезентаций, отрицающих логоцентризм, и в своем литературном творчестве, и в своих поздних исследованиях. В деконструкции субъекта символизма Гаспаров показывает не просто близость некоторым тезисам Деррида, но прямую работу внутри программы Деррида, предположительно усвоенной благодаря его сотрудничеству с Натальей Автономовой. Ключевым здесь стало понятие антиномии, которое позволило Гаспарову, отталкиваясь от структурализма, приложить отдельные постструктуралистские методы к русскому символизму. При этом были вскрыты как реальные антиномии символизма, так и новые антиномии, которые отличают уже мысль второй половины XX в., столкнувшуюся с новыми проблемами, от синтетической религиозности до экологии. Подчеркивая авангардизм Бахтина, Гаспаров выявляет реальные антиномии символизма, незаметные для самих символистов, тогда как объявляя Бахтина мистификатором, Гаспаров показывает, как работают антиномии, объединяющие модернистские творческие проекты и точное литературоведение в единый стиль рассуждения с преобладающей конструктивистской интенцией.

Ключевые слова

Деконструкция; антиномия; теория литературы; семантика; русский символизм; Бахтин; Гаспаров.

¹Исследование выполнено в ИМЛИ имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 24-18-00248, <https://rscf.ru/project/24-18-00248/>).

A. V. Markov (Moscow)

M.L. GASPAROV BALANCING BAKHTIN AND DERRIDA¹

Abstract

Mikhail Gasparov sharply criticized Bakhtin's idea of dialogue as constructivist, nihilistic, and essentialist, mirroring the claims of the historical Russian avant-garde to establish new modes of social relations. In his 1979 article, Gasparov brings the formalists and Bakhtin closer together as opposing mystifications, while in his 2004 article, on the contrary, he declares Bakhtin's main historical-literary discoveries to be mystifications. This shift owes to Gasparov's attention to the practices of deconstruction: denying postmodernism as a set of research programs, Gasparov implemented programs of representations that deny logocentrism both in his literary work and in his later research. In his deconstruction of the subject of Symbolism, Gasparov shows not just an affinity to some of Derrida's theses, but straightforward work within Derrida's program, presumably assimilated through his collaboration with Natalia Avtonomova. The key here was the notion of antinomy, which allowed Gasparov, drawing from structuralism, to apply certain poststructuralist methods to Russian symbolism. In doing so, he identified both the real antinomies of symbolism and the new antinomies that characterize the thought of the second half of the 20th century, which already faced new problems, from new age religiosity to sustainability. Emphasizing Bakhtin's avant-gardism, Gasparov highlights the real antinomies of symbolism, unnoticed by the symbolists themselves, while declaring Bakhtin a mystifier, Gasparov shows the working of antinomies, combining modernist creative projects and accurate literary studies into a single style of discourse with a dominant constructivist emphasis.

Key words

Deconstruction; antinomy; literary theory; semantics; Russian Symbolism; Bakhtin; Gasparov.

Работа Н.С. Автономовой и М.Л. Гаспарова «Сонеты Шекспира – переводы Маршака» [Гаспаров 1997] вызвала после публикации, по множеству устных свидетельств, бурю. Впервые был поставлен под вопрос перевод как интегральная часть советской литературы, неуклонно делающая классиков современниками, а современность – классической. В этом единстве обнажились *разрывы*, прежде всего, потому что Маршак был противопоставлен авангардистам и объявлен завершителем традиции русской классической литературы, чуть запоздалым наследником Бунина: «Маршак учился на классике, но классику он воспринял через Бунина, а не через Брюсова» [Гаспаров 1997, 119].

В статье была выдвинута и новая программа, учиться не у классиков, а у переводчиков: «Победителей не судят, но искусству победы у них учатся. Переводы Маршака могут нравиться или не нравиться, но учиться у них есть чему» [Гаспаров 1997, 118]. Но главное, вернулась максима Бюффона: *стиль – это человек*. Маршак, будучи человеком другого стиля, чем Шекспир, просто не мог передать многие барочно-эвфуистические образы Шекспира, и заменял их стереотипами «русской романтической поэзии»: «Стилистическое единство их поразительно» [Гаспаров 1997, 116]. Тем самым, делают вывод авторы статьи,

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. 24–18–00248, <https://rscf.ru/project/24-18-00248/>).

«Английский Шекспир писал сонеты для друга и дамы, русский Шекспир – для нас и вечности» [Гаспаров 1997, 118] – человек – это стиль, обращенный к некоему количеству способных оценить этот стиль собеседников.

Сама по себе эта вечность, конечно, конструкция романтической поэзии, как и «мы». Но в статье Автономовой и Гаспарова есть очень интересный момент. Говорится, что Маршак воздерживался от передачи ренессансного разнообразия, *varietà* (*varietà* – многозначное понятие, означающее ассортимент или отсутствие единства в разнообразии, когда выделяются только сорта существа, но не их общий принцип – в многочисленных исследованиях Л.М. Баткина *varietà* понималась как принцип ренессансного творчества, противостоящий схоластической организации знания вокруг понятийных доминант и дедуктивных доказательств), когда «творческое сознание, упиваясь широтой и богатством распахнувшегося перед человеком мира, радостно увлекалось каждым аспектом человеческой жизни и деятельности, эстетически утверждая его в искусстве» [Гаспаров 1997, 113], то есть от передачи юридического, экономического, военного и других кодов тогдашней, весьма неконформистской по отношению к прежним векам учености. Но при этом анахронизмы оказываются связаны не с этими *дисциплинарными сферами* или с *жизненными мирами* Возрождения, а с *теологией*. Например, Маршак вносит анахронистический образ «маятника» там, где говорится о Руке времени [Гаспаров 1997].

Это теологические в широком смысле образы, где значение Руки или Солнца вполне определено христианским одухотворением классической образности. Мифологический сюжет служит развернутой метафорой для осознанного христианского догмата.

Близкие мировоззренческим и методологическим позициям Гаспарова исследователи тоже отмечали эту специфику слова: так, Седакова увидела в этом вертикальном, догматико-метафизическом обосновании поэтических узусов возможную и в наши дни встречу библейско-богословского (или архаического, или иного развитого религиозного) имажинария и «расширенного сознания» (Седакова дважды употребляет это слово в кавычках, пытаясь передать, как все же в современной литературе возможен неомифологизм не как архаизирующий, но как конструктивный принцип) читателя [Седакова 2010, 174]. При этом в фольклоре или в Средние века, как и во многом в эпоху Данте и в эпоху Шекспира эта встреча была облегчена общим полем знаний и представлений о мире, равно как и авторитетностью любого религиозно значимого слова [Седакова 2010, 174], поэтому индивидуального опыта расширенного сознания не требовали. Автономова и Гаспаров взяли за точку отсчета уже не традиционную устойчивую семантику и прагматику, а сдвиги эпохи Возрождения, как раз тем самым думая о жестах Маршака как читателя Шекспира. В этом смысле они вполне следуют общей концепции романа в трудах Бахтина: хотя понятие о субъекте создания романа у Бахтина не раз менялось, тем не менее, роман всегда понимался как предъявление языковых сдвигов, языковых узусов, смещение которых и порождает особое, нестандартное развитие этого жанра [Марков, Штайн 2024].

Представленный в статье подход подразумевает антиномию бессознательного (невольные анахронизмы) и сознательного (стилистика последовательность). Она накладывает на антиномию открытости (увеличения числа возможных адресатов) и закрытости (завершенности текста как коммуникативной структуры с определенным ограниченным числом семантических решений). Такая двойная антиномия, насколько нам известно, не рассматривалась

в структурализме, но как раз стала предметом знаменитой статьи Гаспарова об *антиномичности русского модернизма* [Гаспаров 1994, 434–456]. Применение статистических средств в сопоставлении со статьей Гаспарова 1979 г. о Бахтине [Гаспаров 1994, 494–496; Марков 2024] показало, что рассмотренная в этой статье двойная антиномия, антиномия парнасских и декадентских ориентиров и антиномия приоритета формальных и приоритета мировоззренческих ценностей как раз имеет в виду тяготение парнасских ориентиров к бессознательной стороне эстетических анахронизмов, а декадентских – к сознательной стороне творчества как вовлеченности в современный мир.

Статья, в которой применен метод поиска отброшенного ключа [Гаспаров 1997, 187–196], показывает, что Гаспаров соотносил приоритет формальных ценностей (как у Брюсова, в противовес мировоззренческим ценностям Андрея Белого) с доминированием как раз основных образов над вспомогательными. Ссылаясь на статью Б.И. Ярхо «Границы научного литературоведения», который отвергал фрейдистские и подобные интерпретации как выдающиеся основные (относящиеся к реальности) образы за вспомогательные, символически насыщенные, Гаспаров вынужден признать, что основные образы могут быть анахронистическими. Гаспаров цитирует примечание Ярхо к статье: «Эта реальность ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах “Горбунок летит стрелой” фантастический образ горбатого конька будет основным, так как входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ стрелы – нереальным, вспомогательным» [Гаспаров 1997, 188].

Заметим, что мысль Ярхо 1920-х гг. весьма интимно связана с развитием кинематографа как авангардного искусства, подтверждая значимость кинематографа для переопределения сознательного и бессознательного элементов коммуникации в отечественных теориях 1920-х гг. [Марков, Штайн 2024]. Именно в кинематографе есть репрезентация реальности как основная образность, существующая помимо нашего сознания, прорывающаяся как своеобразное бессознательное эпохи, в том числе в случае репрезентации условной реальности, например, Рима в жанре пеплума. Но есть и вспомогательные, немотивированные образы, образы сознательно выбранные, от игры тапера до ракурса и трансфокального наезда. Именно исходя из символично-аллегорической насыщенности, Гаспаров отказывается относить Вячеслава Иванова к символизму, сближая его с различными формами средневекового и романтического аллегоризма [Гаспаров 1997, 444] – у него вспомогательные образы как будто заняли место основных.

Итак, как в кинематографе возможны различные жанры, каждый из которых претендует репрезентировать жизнь в ее стилистическом единстве и требованию к героям фильма держаться этого стиля, так и возможен оказывается жанр-Шекспир и жанр-Маршак, именно как жизненные стили. Бахтин для Гаспарова в статье 1979 г., тесно связанной с выявлением антиномизма русского модернизма [Марков 2024] тогда оказывается тем, кто игнорирует этот антиномизм, пытается сконструировать свою версию авангарда, причем из вспомогательных образов. Как пронизательно заметила Виктория Файбышенко: «В исследователе Бахтине Гаспаров находит не только Бахтина-героя, претендующего быть автором, но и Бахтина-читателя, претендующего стать писателем» [Файбышенко 2023, 10].

Файбышенко пишет дальше о противоречивости такого разоблачения:

Но такое разоблачение Бахтина уже не находится в поле науки, поскольку не вполне соответствует фундаментальному требованию самого Гаспарова: не деформировать прошлое культуры в интересах настоящего. Ценой нарушения собственных правил Гаспаров ставит вопрос о том, что такое быть ученым – через проблематизацию непроговариваемых и непроблематизируемых оснований этого занятия, укорененных, как видим, в позиции самого ученого как субъекта истории. Он ведет своего рода двойную игру, симулируя естественную установку, чтобы предъявить чужой метод как плод естественной установки [Файбышенко 2023, 10–11].

Тем самым, оказывается, что как раз *ученый должен* пользоваться основными образами, как некоторой конструкцией реальности, способной деконструировать власть дискурсов, он преодолевает антиномию бессознательного и сознательного, равно успешно понимая Парнас и декаданс; тогда как пользование вспомогательными образами, преодолевающее антиномию мировоззренческих и формальных установок, *притисывается Бахтину*. Уликая Бахтина в авангардном конструировании [Гаспаров 1997, 494], Гаспаров *вполне пользуется антиномической сеткой русского модернизма*, но при этом его собственная программа оказывается близка программе деконструкции.

По выводам Файбышенко, Гаспаров усматривает в деконструктивистах тех, кто как бы перехватил его экспликацию оснований гуманитарного знания, как утверждающих присутствие здесь и сейчас, присутствие честных данных, и позволяющих нам отнестись к другому. Деконструктивисты как бы сразу оказываются окликнуты:

Гуманитарная наука участвует в развертке субъекта как держателя и содержимого личной и всеобщей истории, извлекаемой из его объективных отложений. Такого рода развертка или извлечение возможны потому, что сами объекты уже поняты как проекции субъективности. Структура гуманитарного исследования предполагает, что субъектность исследователя, не сводимая в действительности к нулю, ограничена эксплицитными нормами, по которым она восстанавливает другую субъективность, следы которой проступают в исследуемых текстах. Этот нормативный субъект по определению не является конечным хозяином речи. Он обязан соотносить свою деятельность с неким всеобщим условием действия в истории, экспликацией которого является и его нормирующая активность, и активность восстанавливаемого субъекта. Таким образом, частно-исторический субъект-объект всякий раз подтверждает это имманентное ему условие. Такой процесс корреляции субъективностей мы можем, заимствовав термин Альтюссера, назвать интерпелляцией в гуманитарной науке [Файбышенко 2023, с. 14].

Сам термин «окликание / интерпелляция» существен и для деконструкции, и для дискуссий вокруг нее, и его появление, если говорить совсем кратко, связано с тем, что Лакан в своих бесчисленных *Семинарах*, допуская структурированность бессознательного, а не сознательного, тоже заметил двойную антиномию сознательного / бессознательного и формального / мировоззренческого (хотя и представил ее не текстово, как Гаспаров, а визуально, в виде «колец Борромео»). И у Лакана, и Альтюссера, и у современных континентальных теоретиков от Бадью до Агамбена двойная антиномия оказалась олицетворена фигурой апостола Павла. Имея расщепленное «я», по Лакану, апостол Павел

хотел стать христианином, когда был гонителем, но это расщепление превращало позицию адепта в позицию гонителя, превращало воображаемое желание в реальность гонения. Но будучи интерPELLИРОВАН вспышкой света, апостол Павел как бы исторг структуру бессознательного в сознание, и стал систематизатором христианской догматики. То, что было прежде *керигмой* (κῆρυγμα, извещением, «мы спасены»), стало теперь *догматикой*. То, за что апостола Павла не любил Л.Н. Толстой, для Лакана и последующей континентальной традиции и становится самым существенным для опровержения классического фрейдизма и утверждения деконструкции властных высказываний как высказываний, заведомо расщепляющих жизненный мир и грозящих насилем, негостеприимством. В конце концов, слух, слышимое слово в противовес как проговариваемому логосу, так и механике письма и стало магистральной темой Деррида.

Формулы Гаспарова о Бахтине в статье 1979 г., такие как «Произведение строится не из слов, а из реакций на слова» [Гаспаров 1997, 495], вполне могли бы быть такой «Павловой» программой интерPELLИЦИИ и производства христианства как жизненного стиля. Но Гаспаров находит у Бахтина один зазор, а именно, некоторое притязание быть революционным агитатором, и сразу же описывает Бахтина на условном языке Маршака: «прилепиться сердцем», «резкая вражда», «кипящая стихия», и еще множество просто газетно-памфлетных выпадов в стиле публицистики 1920-х гг.

То есть Бахтин оказывается условным Маршаком, а не Шекспиром, но при этом, говоря о нем, Гаспаров вынужден превращать вспомогательные образы, сентиментальные и публицистические, в основные образы. Тем самым, Гаспаров поддается на ту провокацию, которую сам отвергает; но с одной целью – показать Бахтина как философа, который признает антиномию сознательного и бессознательного, которую филолог должен преодолеть, но не признает антиномию формального и мировоззренческого, которая для Гаспарова важнее всего в том числе при определении границ русского модернизма и понимания того, какая именно прямо почти кинематографически репрезентируемая реальность создает какой жизненный стиль.

По сути, Гаспаров рассуждает так же, как рассуждает Деррида в характерном изложении Натальи Автономовой, постоянно общавшейся с Гаспаровым. Автономова пишет (ограничиваясь одной цитатой из ее книги о Деррида) о Деррида как о тотальном критике предшествующей традиции. Для Деррида Ницше или Хайдеггер – то же, что для Гаспарова – Бахтин, метафизик, художник, доверяющий готовой антиномии сознания и бытия. Любой такой мыслитель, скрытый метафизик, не выходит за пределы этой антиномии, не видит настоящей антиномии бытия и строгого познания, но только антиномию внутреннего переживания и внешнего впечатления, антиномию апперцепции и перцепции, если использовать терминологию Лейбница, сознательного апперцепции и бессознательного перцепции. Деррида, по изложению Автономовой, как раз и разоблачает такой эффект всеобщей сдвинутой в современной эпохе, напоминающей об авангардных сдвигах, о которых пишет Гаспаров:

В число метафизиков и тем самым логоцентриков попадают у Деррида не только Платон и Руссо, но также и современные философы, которые, пожалуй, наиболее явно претендовали на освобождение от метафизических предрассудков – Ницше, Фрейд, Гуссерль, Хайдеггер. В концепциях этих мыслителей он видит

наиболее радикальные попытки помыслить децентрированную структурность структуры. Так, у Ницше понятия бытия и истины заменены понятиями игры, интерпретации, знака. У Фрейда понятия сознания, самоидентичности присутствия растворяются в анализе безличных механизмов бессознательного, уподобляемого им самим “работе” иероглифического письма. Однако при этом ни Ницше, ни Хайдеггер, ни Гуссерль, ни Фрейд не были до конца последовательны в своем отношении к метафизике – в этом Деррида видит характерную черту современной эпохи, которая осознала подорванность, сдвинутость своих мыслительных устоев, но пока еще не смогла найти радикального выхода [Автономова 2011, 105–106].

Действительно, поразительно, что современная эпоха по Деррида Автономовой изображается прямо как эпоха авангарда у Гаспарова в статье 1979 г. о Бахтине. Гаспаров тоже говорит о невозможности найти радикальный выход, о том, что любое конструирование разбивается о необходимость элементов прошлого, о необходимости воспроизводить антиномию сознания и бытия. Постоянно сознавая прошлое, ты бытийствуешь в настоящем, но экспроприруя прошлое самим своим бытийствованием, ты все равно обретаешь себя в неприятной ситуации сдвинутости мыслительных устоев. Это, кстати, очень напоминает концепцию несчастного сознания Гегеля, которая была ключевой для университетского учителя Деррида, французского неогегельянца Жана Ипполита:

...Построим такой расцвет мировой культуры, перед которым само собой померкнет все прежнее, и строить будем с самого начала и без оглядки на прошлые пробы <...> Отсюда главное у Бахтина: пафос экспроприации чужого слова. Я приступаю к творчеству, но все его орудия были в употреблении, они захватаны и поношены, пользоваться ими неприятно, они – наследие прошлого, а обойтись без них невозможно [Гаспаров 1997, 494].

Но опять же множество деятелей авангарда не становятся апостолами Павлами, они не окликнуты даже кинематографом как новой вспышкой света, а возвращают метафизический опыт конструирования, строительства, достижения расцвета как главного желания коллективного бессознательного культуры.

Деррида критикует Фрейда так же примерно, как Ярхо критиковал Фрейда, за отказ от признания прямой реальности бытия, основных образов, и определяющих человека как стиль, и предпочтение почти аллегорической вспомогательной образности, тот самый неприятный Гаспарову аллегоризм. То, что для Гаспарова основные образы, и создающие бытие Шекспира и бытие Маршака, то для Деррида понятия бытия и истины, сознания и присутствия, которые подменены вспомогательными понятиями, постоянно пересобирающими простую и плоскую антиномию бытия и сознания, у Ницше и Фрейда. Только деконструкция как прорыв структуры слушания, настоящей структуры бессознательного, в логоцентричный мир, и может вернуть это единство человека-стиля. Признание Другого, а не диалогизм, основанный на символах, открывает настоящий антиномизм.

В конце концов, в поздней статье о Бахтине, 2004 г., Гаспаров, браня Бахтина как мистификатора, работающего в хаосе страстей народной культуры и Достоевского, как сочинившего мениппею и целые традиции, вынужден признать, что у Бахтина его аллегоризм, его *pars pro toto*, на самом деле не противоречит лакановскому окликанию, обращению апостола Павла: «Ему нужно незафиксированное, – потому что только здесь возможен выбор, т.е. поступок, т.е. путь к Богу» [Гаспаров 2004, 9]. Поступок как путь к Богу это и есть структура бессознательного как языка по Лакану, потому что мы не можем видеть себя глазами Бога, но можем поступать так, что расщепленное «я» остается вне структуры. Антиномия бессознательного и сознательного здесь заменяется антиномией видимости себя и невидимости себя, ты сам оказываешься формой Бога, который только и может обладать мировоззрением, то есть видеть мир как Творец.

Таким образом, мы должны признать, что проект точной науки Гаспарова – это особый проект работы с антиномиями модернизма и авангарда. Эти антиномии признаются как основополагающие для аргумента: мы не сможем мыслить исторично, если мы не мыслим в соответствии с антиномиями, укорененными в историческом опыте искусства в данную конкретную эпоху. То есть историзм традиционной филологии требует от Гаспарова просто точности работы с антиномиями, выделенными модернистской мыслью. Но как только Гаспаров обращается к Бахтину, для которого, согласно основной мысли статьи Гаспарова 1979 г., основной антиномией стала не антиномия сознательного (воспринимаемого) и бессознательного (бытийствующего само по себе), но антиномия конструкции и материала, то сразу как раз Гаспаров пытается разоблачить метафизику Бахтина, понимание конструкции как действия сознания или воли и понимание материала как некоторой помехи, чего-то вроде фрейдовских невротозов. Но при этом в конце концов Бахтин начинает интересовать Гаспарова не как субъект филологического знания, но как субъект поступка, как философ поступка.

Поэтому в поздней статье Гаспарова уже нет распределения преодоления антиномий между философом и филологом, но чистая программа Лакана и Деррида, опровержения логоцентрической системы антиномий через введение этой невидимой видимости окликания. Человек здесь становится стилем: *но уже как поступок*, как живая догматика о спасении верой и делами, по апостолу Павлу. Без учета этой поздней статьи Гаспарова мы не сможем правильно оценить и его внезапное обращение в христианство перед смертью, хотя спор с Бахтиным он явно не завершил до конца жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011. 510 с.
2. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. 604 с.
3. Гаспаров М.Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции, Москва, 10–11 ноября 2004 года / под ред. С.И. Кормилова. М.: Издательство МГУ, 2004. С. 8–10.
4. Марков А.В. Гаспаров о Бахтине: поэтика антиномий и современные цифровые методы // Диалоги о культуре и искусстве. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2024 (в печати).
5. Марков А.В., Штайн О.А. М.М. Бахтин как теоретик кино: автокоммуникация

на рапиде // Временник Zubovskogo instituta. 2024. № 1 (44). С. 157–172.

6. Сedaкoвa O.A. Cтиxотвopный язык: семантическая вертикаль слова [1989] // Cedaкoвa O.A. Poetica. M.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С. 169–176.

7. Файбышенко В.Ю. Этика ограниченного понимания: о метатеоретической мысли М.Л. Гаспарова // Антропологии / Anthropologies. 2023. № 1. С. 5–26.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Faybyshenko V.Yu. Etika ogranichennoгo ponimaniya: o metateoreticheskoy mysli M.L. Gasparova [Ethics of Limited Understanding: On the Metatheoretical Thought of M.L. Gasparov]. *Antropologii / Anthropologies*, 2023, no. 1, pp. 5–26. (In Russian).

2. Markov A.V., Shtayn O.A. M.M. Bakhtin kak teoretik kino: avtokommunikatsiya na rapide [M.M. Bakhtin as a Film Theorist: Autocommunication on Rapid]. *Vremennik Zubovskogo instituta*, 2024, no. 1 (44), pp. 157–172. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gasparov M.L., S.I. Kormilov (Eds.). Istoriya literatury kak tvorchestvo i issledovaniye: sluchay Bakhtina [History of Literature as Creativity and Research: The Case of Bakhtin]. *Russkaya literatura 20–21 vekov: problemy teorii i metodologii izucheniya: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 10–11 noyabrya 2004 goda* [Russian Literature of the 20th–21st Centuries: Problems of Theory and Methodology of Study: Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, November 10–11, 2004]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta Publ., 2004, pp. 8–10. (In Russian).

4. Markov A.V. Gasparov o Bakhtine: poetika antinomiy i sovremennyye tsifrovyye metody [Gasparov on Bakhtin: The Poetics of Antinomies and Contemporary Digital Methods]. *Dialogi o kul'ture i iskusstve* [Dialogues on Culture and Art]. Perm', Permskiy Gosudarstvennyy Institut Kul'tury Publ., 2024. (in print) (In Russian).

5. Sedakova O.A. Stikhotvornyy yazyk: semanticheskaya vertikal' slova [Poetic Language: Semantic Vertical of the Word]. Sedakova O.A. *Poetica*. Moscow, Universitet Dmitriya Pozharskogo Publ., 2010, pp. 169–176. (In Russian).

(Monographs)

6. Avtonomova N. S. *Filosofskiy yazyk Zhaka Derrida* [The Philosophical Language of Jacques Derrida]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2011. 510 p. (In Russian).

7. Gasparov M.L. *Izbrannyye trudy. T. II. O stikhakh* [Selected Works. Vol. II. About Verses]. Moscow, Yazyki Slavyanskoy Kul'tury Publ., 1997. 604 p. (In Russian).

Марков Александр Викторович,

Российский государственный гуманитарный университет, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ; ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX–начала XX в.

Научные интересы: теория литературы и искусства.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Alexander V. Markov,

Russian State University for the Humanities, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH; Head Researcher at the Department of Russian Literature of the end of 19th – 20th century.

Research interests: theory of literature and art.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

В.Б. Крячко (Волгоград)

НЕЛЕПОСТИ В СЕМИОЗИСЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Аннотация

В статье рассматриваются различные отступления от литературной нормы, имеющие знаковую природу. Анализируются нелепые стихи поэтов-постмодернистов, главная особенность которых, – гротеск, абсурдизация, аберрация литературной нормы – заложены в структуру текста. Поэзия сопоставима с нормой по принципу неопределенности (по аналогии «информация» = «негэнтропия») и отличается от последней множеством ненормальностей (нелепостей). Отрицательный знак (негация) в семиозисе поэтического текста становится рядовым средством выведения смысла, а двойная негация – исключительным средством для выявления понятийных особенностей трудно формулируемых концептов, таких как «поэзия». Методически наше исследование логично было бы отнести к методике апофатического анализа, который наряду с методом аппроксимации позволяет приблизиться к Объекту как к Образу (концепта «Поэзия») последовательно. Попытка формализовать «знание» о «поэзии» носит сугубо инструментальный методологический характер, представляющий поэтический текст как некую идеальную сущность с высокой степенью неопределенности. Ожидание поэзии – лейтмотив со знаком вопроса, возникающим в результате подобных нелепостей. Поиск ответа ведет к реконструкции исторического плана и прототекста. Несмотря на известное место рифмы в семиозисе поэтического текста, ее ресурс позволяет ей оставаться одним из важнейших элементов поэтического благозвучия. Абсурд, понижающая метафора, грамматические, лексические и иные речевые ошибки, сделанные преднамеренно, являются знаками иного, скрытого смысла.

Ключевые слова

Нисходящая метафора; абсурд; стих; рифма; нелепые глаголы; концепты; антиконцепты.

V.B. Kryachko (Volgograd)

ABSURDITIES IN THE SEMIOSIS OF A POETIC TEXT

Abstract

The article examines various deviations from the literary norm that have a symbolic nature. It analyzes the absurd poems of postmodernist poets, the main feature

of which is grotesque, absurdity, aberration of the literary norm, which are embedded in the structure of the text. Poetry is comparable to the norm by the principle of uncertainty (by analogy, “information” = “negentropy”) and differs from the latter by a multitude of abnormalities (absurdities). The negative sign (negation) in the semiosis of a poetic text becomes an ordinary means of deriving meaning, and double negation becomes an exceptional means for revealing the conceptual features of difficult-to-formulate concepts, such as “poetry”. Methodologically, it would be logical to attribute our research to the method of apophatic analysis, which, along with the approximation method, allows us to approach the Object as an Image (the concept of “Poetry”) consistently. The attempt to formalize “knowledge” about “poetry” is of a purely instrumental methodological nature, representing the poetic text as some ideal entity with a high degree of uncertainty. The expectation of poetry is a leitmotif with a question mark that arises as a result of such absurdities. The search for an answer leads to the reconstruction of the historical plan and prototext. Despite the well-known place of rhyme in the semiosis of a poetic text, its resource allows it to remain one of the most important elements of poetic euphony. Absurdity, a derogatory metaphor, grammatical, lexical and other speech errors made intentionally are signs of another, hidden sense.

Key words

descending metaphor; absurdity; verse; rhyme; absurd verbs; concepts; anti-concepts.

*Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
“Господи!” – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать
(О. Мандельштам).*

«Ошибка» – не случайное здесь слово, поскольку именно оно наилучшим образом говорит о «Божьем имени», вылетающим из груди, «как большая птица» [Мандельштам 1990, 78]. Кроме того, это ключевое слово в нашем исследовании по следующим причинам. 1) Прежде всего потому, что «Образ», о котором идет речь в поэтическом тексте, не дефинируется, а угадывается. 2) Ошибка, как носитель отрицательной семы, является полноценным знаком, необходимым и достаточным для того, чтобы этот Образ зафиксировать апофатически. 3) Ошибка или отступление от литературной нормы является формальным признаком нелепости поэтического текста как явления и как формы.

Поэзия как «явление формы» [Седакова 2010, 103] обязывает обратиться к структуре стиха, к опыту, накопленному в структурной лингвистике. В лотмановской модели семиотического континуума поэтический текст определяется как система *знаковая, иерархическая, вторичная*. Вместе с тем считаем необходимым обратить внимание на следующие его элементы.

1. Знаковость как принадлежность семиосфере, культурному пространству.

2. Иерархичность предполагает наличие внутренней организации, выступает синонимом структурности. Так, например, поэтический текст определяется как «особым образом организованная семиотическая структура» [Лотман 1972, 14]. Сложность этой структуры обусловлена сложностью языка, который в свою очередь рассматривается с разных сторон, например, со стороны лингвистики (это могут быть языковые уровни с последующим делением на фоне-

мы, морфемы, слова) и культуры (искусство, кинематограф, театр, литература).

3. Поэзия, как в целом языки литературы и искусства, признаются вторичными моделирующими системами, имеющими собственные объекты исследования [Лотман 1972, 16]. Между тем главной задачей поэзии является поиск и выражение смысла, в то время как литературный язык (не путать с языком литературы) озадачен его передачей. Отсюда их целевое расхождение: первый монологичен и неоправданно избыточен (экстремален), второй диалогичен и усреднен (целесообразен). Первый стремится к точности выражения, второй – к легкости восприятия и желанию договориться [Шапир 1999, 513].

4. Признается ошибочным общее мнение о том, что художественная проза предшествовала более сложно организованной поэзии [Лотман 1972, 23]. Сегодня эта мысль стала императивом, вошедшим в учебники, где, например, ритм прозы рассматривается, как «явление объективное» [Фоменко 2006, 29], а единицей прозаического ритма определяется синтагма [Фоменко 2006, 30–38]. Тем не менее у поэтического текста есть дополнительные ограничения, снижающие *свободу* его упрощения (наличие метрико-ритмической основы стиха, повторов, рифмы, музыкальности, звукоподражания).

5. Высокая информативность (один из парадоксов) поэтических текстов достигается за счет их высокой семантической плотности. Предполагается, что все элементы стиха (строфы) являются потенциально значимыми [Лотман 1972, 36] и их правильнее было бы считать символами, а каждое слово концептом, генерирующим культурные смыслы. Сегодня мы можем говорить о появлении нового уровня в изучении поэтического текста – *композиционного* с точки зрения формы и *концептуального* с точки зрения содержания [Шапир 1999, 518].

6. Символический характер поэтического текста определяет другой его парадокс: способность поэтического текста (слова, стиха, строфы) быть больше себя самого [Лотман 1972, 85–86]. Это связано с понятием *смысла* стиха, который оказывается не равным сумме элементов, его составляющих, что противоречит принципам работы любой автоматизированной системы.

7. Масштаб поэтического сюжета отличается «большей степенью обобщенности, чем сюжет прозы» [Лотман 1972, 103]. Принято считать, что поэзию интересуют вечные вопросы, определяющие масштаб значимости.

Проблема идентификации поэтического текста данным перечнем признаков не исчерпывается. Поэтический текст и его идентификация среди других текстов культуры остается весьма значимой сегодня.

Нелепые стихи. Абсурдизация нормы

Поэзия, как явление языка, всегда связана с новизной, под которой следует понимать не рождение нового естественного языка, а рождение нового поэтического текста, особым образом организованного. Особенность этой организации предполагает некоторую меру условности, которая сохраняется при всех попытках измерить его.

Однако здесь возникает множество несопадений или нелепостей от преднамеренной абсурдизации плана содержания до порой демонстративных языковых (грамматических, лексических, пунктуационных и иных) ляпов и «нисходящей метафоры» – выражение, введенное в научный обиход И. Бродским, которое следует понимать, как игру на понижение [Довлатов 1993, 321]. Возникает некоторое внутреннее противоречие, заставляющее усомниться в

поэтичности того или иного текста. В значительной мере это относится к поэзии постмодернизма. Например, стихотворение Всеволода Некрасова «Календарь»:

*И сентябрь
На брь
И октябрь
На брь
И ноябрь
Брь
И декабрь
Брь
А январь –
На арь
<...>
Июль –
на август
Август на сентябрь* [Некрасов 2008, 136].

В нем есть структура: стих, размер, рифма, графическое построение, лексические значения. Есть даже более дробное деление – на морфемы. Однако с точки зрения семантики ожидание поэзии оказывается обманутым, смысл абсурден. Метафоры, порождающей образ, тоже нет. Правда, обращает на себя внимание то, что в тексте нет знаков препинания, а самая его концовка выходит из подчинения рифме. То, что так старательно подчеркивалось и ударялось, вдруг в самом конце оказалось попраным. Текст выведен из равновесия и фонологически, и семантически. Странно, нелогично и еще раз абсурдно. Дважды повторенная негация дает позитивное значение. Абсурд абсурда, как известно – начало смысла, «граница формализованного мышления» и «пограничная стража разума» [Померанц 2017, 420]. В данном случае смысл имеет затекстовый характер, как и метафора, которая зовет нас к экстенсии культурного корпуса. Суть ее как раз в том, что она имеет указательный характер – оказывается, не все, что формально структурируется, есть поэзия. Поэзия – это что-то еще.

А вот «абсурдистское» стихотворение Дмитрия Пригова, которое можно классифицировать как гротеск.

*В синем воздухе вечернем
Солнце ласкало тени
Сын с улыбкою дочерней
Примостился на колени
Эта ласковость в природе
Словно предопределенье
Но зато замест в народе
Эка сила разделенья
Страшная* [Пригов 2008, 137].

Юмор, вызывающий улыбку, построен на *ангажированном* абсурде, который используется, как прием, нацеленный на извлечение иного смысла. Цель коррелирует со смыслом, суть которого в том, чтобы показать нелепость изо-

бражаемой картины: солнце в синем воздухе вечером, которое ласкатывает тени; сын с дочерней улыбкой; нелепое слово ласкатало; отсутствие знаков препинания.

Прием абсурдизации также заложен в структуру стихотворения. Рифма, 8-сложный размер стиха, благозвучие – все строго соблюдается до самого конца, как бы в насмешку над читателем, который обнаружит подвох не раньше, чем произойдет обрыв благозвучия и саморазрушение стиха на последнем слове «страшная». Это не рифма, а насмешка над ней. Подвох заключается в том, что самым серьезным образом здесь зарифмованы совершенно нелепые оксюморонные выражения. И *сила разделенья в наряде* после пресловутого *зато* выглядит тоже нелепо. С одинаковым успехом «разделенье» можно заменить «единеньем».

Именно абсурд и пошлость в прямом смысле делают поэзию нелепой, например, насмешливо-садистской.

*Мальчик, мальчик-грамотей
Пионер-отличник
Расскажи-ка мне скорей
Что со мною станет
Он ответил: Ты пойдешь
Дяденька мой милый
Подскользнешься попадешь
Вот под тот автобус! –
Спасибо, мальчик [Пригов 2008, 137].*

Здесь по-прежнему отсутствуют знаки препинания, а литературная норма в слове «подскользнуться» оказывается демонстративно попранной в угоду разговорному стилю.

Таким образом абсурдизация предстает как прием намеренной десемантизации текста с использованием самоиронии и игры со смыслами. Как обязательное условие этой игры – вольное обращение с нормой, отсутствие знаков препинания, намеренные ошибки. Но осознанная ошибка, перестает быть таковой, сдвигая ориентиры и смещая метафору. Сама ошибка становится метафорой и знаком знака – предметом выбора, имеющим ценностный характер.

Ожидание поэзии

Мы не знаем, как выглядел первый поэтический текст, но можем предположить: 1) структурно он отличался от наших нынешних ожиданий; 2) несомненно, для нас это был текст на иностранном языке.

Однако именно в плане *ожидания поэзии* мы можем предположить, что он был узнаваем по ряду причин.

1. Это был текст эмоциональный, а значит, развернутый, поскольку «от избытка сердца говорят уста» (Лк. 6: 45) [Библия 1989, 1586].

2. Это было обращение, которое надо представлять, как нечто невероятное – «Нечеловеческое!» [Седакова 2010, 103] – как ответ и как «*опыт человека невероятного, homo impossibilis*, встречающего в себе <...> “другого неведомого себя”» [Седакова 2010, 112]. Понадобилось, как минимум, несколько знаков, развернутых в стих по принципу повторяемости.

«ЭХИЕ АШЕР ЭХИЕ, что можно перевести как “Я есть Тот, Кто есть”» [Мень 2002, 525] – *Я есмь Суций или Аз есмь.*

3. *Аз есмь* – предполагает личное обращение по Имени, в котором первочеловек подразумевал и себя.

Планирование языковой личности невозможно за пределами «Ты» – «я» отношений, которые представляют диалогическую модель, функционирующую по асимметрической проекции *вопрос – ожидание – ответ*. Вопрос и ответ разделены некоторым промежутком времени, которое мы называем *ожиданием поэзии*.

«С точки зрения автора “Божественной комедии”, человек “начал речь свою с ответа” (*per viam responsionis... fuisse locutum, то есть “заговорил, идя по пути ответа”*), обращенного к Создателю, и таким образом с молитвы» [Чистяков 2001, 11].

Для первого человека быть поэтом так же естественно, как для языка поэзии – самодостаточным. Ожидание поэзии – это история языка, лучшей его части, которая знает не только стихотворное творчество, но и прозаическое, например, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева, стихотворения в прозе Ш. Бодлера... Главное, что объединяет все эти тексты в один лиро-эпический жанр – отношение к Событию, интерпретация Его с точки зрения Вечности.

Принцип неопределенности

Воплощенной моделью этого принципа является слово, которое в поэтическом тексте «никогда не имеет точного денотата, а между словом и вещью образуется некоторый “ззор”, устранимый только за счет постижения смысла целостной картины» [Фатеева 2010, 136]. Отсюда возникает *семантическая неопределенность* как «неотъемлемое свойство поэзии» [Шапир 2015, 100]. Принцип неопределенности в отношении слова соответствующим образом работает и в отношении поэтического текста.

Дух, порождающий поэтическую метафору, сближает границы культур и народов так же, как например, стихотворения в прозе с японской поэтической традицией хокку, суть которой – в невысказанности.

*Домик в уединенье.
Луна... Хризантемы... В придачу к ним.
Клочок небольшого поля (Басё).*

Подобная метафора чиста и незамысловата. Не ее ли порой тщетно ищет поэт всю жизнь, а когда наступает пора ответа, то вверх поднимается рука с детским рисунком. Однажды Анна Ахматова сравнила эти стихи с мандельштамовским «Как детский рисунок просты». «Да, эти стихи чем-то похожи на детские рисунки» [Чуковская 1980, 66–67].

Так же, видимо, как и слова моей пятилетней дочери, еще не научившейся писать. Однако все нижеследующие слова сопровождалась рисунками.

*Бабочки летают –
Мы их любим...*

Или

*Звезды светят
Около звезд – солнце...*

Это как дыхание, в котором невозможно выделить ни строфу, ни размер, ни рифму. Только стих, в котором уже есть восходящая метафора.

Садик-садочек и цветы, (8)

А в цветах пыльца – (5)

Солнце светит... (4)

Или

Фонари горят – ночь. (6)

Звезды на небе горят... (7)

А вот стихотворение поэта Александра Зорина «После грозы»:

Воробышек пьет из щербинки асфальтовой (13)

За капелькой капельку, (7)

К небу клювик задрал... (6) [Зорин 2018, 79].

Все очарование стиха – в его первозданной целостности, деликатной недосказанности, нераздельности с Первообразом, относящее нас к состоянию Адама, когда он чувствовал, что он и Отец – одно. Структурно стихотворение не вписывается в 17-сложную схему классического хокку (5-7-5) и состоит из одной-единственной строфы, одного стиха, одного предложения и одной восходящей метафоры.

Иное дело – проблема «авторской глухоты», суть которой – преднамеренное или непреднамеренное отступление от литературной нормы – была подробно рассмотрена М.И. Шапиром в его знаменитой работе «Эстетика небрежности в поэзии Пастернака» и в резонансных откликах на нее. В случае с Борисом Пастернаком его «демонстративная “антипоэтичность”» [Шапир 2015, 119–143], ставшая предметом обширной критики, имела концептуальный характер, чему был посвящен исчерпывающий литературоведческий анализ. Из концепции «самоуподобления простому человеку» [Шапир 2015, 129] отчетливо просматривается и «авторская глухота» поэта, и «эстетика небрежности», и обилие семантических сдвигов и иных нелепостей, например, идеализация простого народа, *обыкновенных* людей [Седакова 2010, 377]. Сегодня это актуально как напоминание о том, что «обожествление человеческой природы есть род идолопоклонства» [Зорин 2005, 362]. Очевидно, что в основе всех нелепостей поэта лежит его символ веры, что придает им непреднамеренный и закономерный характер.

Таинство рифмы

Сегодня основными структурными признаками поэзии принято считать:

- стих,
- ритм,
- метр (стихотворный размер),
- рифму [Википедия].

Дилетантский взгляд на поэзию выделяет из этого списка только стих и рифму. Однако не всякий стих ладит с поэзией, как, впрочем, не всякая рифма со стихом. Как выясняется, одной лишь структурой тема поэзии не исчерпы-

вается. Тем более что и сама структура поэтического текста меняется со временем.

До рифмы основным отличием «поэзии» от «не-поэзии» была напевность, распев стихотворной речи (В. Шаламов, Ю.М. Лотман), что предполагает наличие ритмической основы. Кроме того, с точки зрения стиховой формы необходима цикличность, повторяемость некоторых элементов стиха по «принципу возвращения» [Лотман 1972, 39]. Отсюда берет начало явление синонимии, параллелизма, художественного повтора.

Рифма как «звуковой повтор» – явление более позднее, связанное с выражением ритмической основы стиха, – раньше была признаком прозы, а не поэзии.

С.С. Аверинцев связывает стиховую рифму с основным ее критерием – регулярностью. Рамка строфы, наложенная на гомеотелевты, и перед нами – рифма. Основным ее, то есть рамочным условием, по С.С. Аверинцеву, является парность. Для этого, например, достаточно сравнить молитву преподобного Ефрема Сирина с пушкинским «Отцы пустынноики и жены непорочны».

Рождение рифмы было засвидетельствовано С.С. Аверинцевым в акафисте – особом жанре молитвенного «неседального» чтения и песнопения («Акафист Богородице») [Аверинцев 2004].

Сегодня по-прежнему актуальна метрическая организация рифмы. Вот, например, стихотворение московского поэта Александра Зорина «Гроза утром».

*Вдруг абазуром ажурным
поле накрыло и лес.
Дождь с нарастающим шумом
шел, как тяжелый экспресс* [Зорин 1991, 5].

– четкий, как ход поезда, ритм, такой же соответствующий ему, то есть повторяющийся размер (8-7-8-7);

– перекрестная рифма *ажурным – шумом, лес – экспресс* с чередующимся созвучием по мужскому и женскому типу, образующими пару. Интонационно это построение интересно также своим чередованием: конец первой и третьей строки произносится с восхождением тона, который соотносится с женской рифмой; в то время, как мужская рифма означает конец предложения, четной строки, падение тона – точка. Женская рифма встречает нас подъемом на вдохе, мужская, как отчеркивание, ставит точку на выдохе.

Фонологическая организация рифмы актуальна звуковыми повторами: – консонансами:

*Вот уж [ш] по шиферным крышам
шпарит. Как стрелочник вышел,
я с фонарем на крыльцо.*

<...>

*Разом отгрохотало
всюду и прочь пронеслось.
Только береза шептала
Что-то... и сумрак глотала,
Вся голубая от слез* [Зорин 1991, 5].

– ассонансами и корневой рифмой: «*Абазуром Ажурным*» (выделено мной – В.К.).

Однако самое ценное достояние поэзии открывает нам семантическая организация рифмы. Она – в непредсказуемости (стихотворение «Оранжевая палатка»).

*От взгляда моего
зажмурившись бессильна,
ты пряталась в него,
как в дольку апельсина [Зорин 1991, 17].*

Краткое прилагательное «бессильна» рифмуется с «*долькой апельсина*», с которым сравнивается взгляд. Странное и невозможное сравнение, если не знать названия стихотворения. Тем неожиданнее и откровеннее образ, который нам дарит рифма. Чарующее звучание, четкий ритм, размер стиха (6-7-6-7) – все гармонично сложено. И в основе этой гармонии – рифма, которая не разрушает смысла, а созидает его. Созидая новый образ, живой и трогательный, она сама отступает на задний план, делаясь незаметной. А стихи журчат и играют созвучиями.

*За гранью теневой,
на стороне окольной –
пушисто-золотой,
раскованно-спокойный [Зорин 1991, 17].*

Однако не всегда зоринской рифме сопутствует созвучие. Часто оно уходит на второй план, а на первый выступает другое.

*Из мыловарен детсадовских, умоплавилен
школьных и прочих – в семью возвращают сирот
[Зорин 1991, 16].*

Три составных новообразования подряд «мыловарен», «детсадовских», «умоплавилен» скорее противопоставляют стихотворчеству, цепляют слух и внимание. «Мыловарня детсадовская», «умоплавильня школьная» – метафоры, рожденные советским новоязом: главком, партком, обком, комсомол, детсад – все эти слова и подобные им вошли в наше сознание с детства и остаются незамеченными, то есть нормальными. Ненормальными и в прямом смысле нелепыми они видятся только в поэтическом тексте. То, что отличает нелепость стихотворчества А. Зорина от рассмотренных выше, это *антиконцепты*, о которые мы спотыкаемся неожиданно для себя. В этом заслуга его поэзии – она открывает нам нас самих. В этом же проявляется ее миссия, если угодно, весьма актуальная сегодня.

Рифма здесь не столь актуальна, сколь незаметна. Однако ее связь с метафорикой – определенная и эта связь – семантическая: чем ярче метафора, тем значительнее роль рифмы в поэтическом тексте.

*Внебрачное наследие ГУЛАГа,
дитя единокровное – общага.
Раскрыта пасть на трассе Усть-Илима
Как ни крути, а не проехать мимо [Зорин 1991, 7].*

С точки зрения культуры в ее общепринятом понимании «ГУЛАГ», «общага», «пасть» еще более нелепы в поэтическом тексте, чем лексемы, рассмотренные выше. Последние два являются просторечиями, а ГУЛАГ – один из наиболее значительных антиконцептов современной русской культуры, прецедентный феномен, сконцентрировавший в себе деструктивную массу отрицательных коннотаций. Сегодня понятийная рамка концепта «поэзия» оказывается слишком узкой для новых значений, появившихся в современной русской культуре. Определенно можно сказать, что поэзия нынче по-прежнему остается тайной, напоминающей рождение языка от *чувства* нераздельности с Отцом. В. Набоков сказал об этом стихами:

*И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,
сонных мыслей и умыслов сводня,
не затронула самого тайного. Я
удивительно счастлив сегодня.
Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе [Набоков].*

Пожалуй, это одно из лучших определений поэзии, в котором сохраняется интонация неопределенности. Возможно, она потому и сохраняется, что дана поэтическим языком.

Резюмируем. Невозможно раз и навсегда зафиксировать особенности этого языка, установить границы, поскольку он – в постоянном движении. Собственно, поэзия – это и есть Язык или Логос, открывающийся апофатически. Отсюда масса нелепостей – слов, знаков, которые становятся нелепыми глаголами от соприкосновения с Вечностью, выражаясь языком И. Бродского, там, где *небо метафор* встречается с *землей гипербол*. В поэтических текстах они выполняют роль маркеров, давая нам возможность приблизиться и понять поэзию через то, чем она не является.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Басё. URL: <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/japan/hokku#01> (дата обращения: 5.07.2020).
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1989. 2535 с.
4. Довлатов С.Д. Собрание прозы: в 3 т. Т. 3. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993. 374 с.
5. Зорин А.И. Гнездо. М.: ВНИЦПМ, 1991. 50 с.
6. Зорин А.И. Выход из лабиринта. М.: Общедоступный Православный университет, основанный протоиереем Александром Менем, 2005. 427 с.
7. Зорин А.И. Март отзывчивый, март безутешный. М.: Новый Хронограф, 2018. 112 с.
8. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 271 с.
9. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Худ. литература, 1990. 637 с.
10. Мень А.В. Библиологический словарь: в 3 т. Т. 1. М.: Фонд им. А. Меня, 2002. 607 с.
11. Набоков В.В. Слава. URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/p7glory.txt> (дата обращения: 8.05.2020).
12. Некрасов В.Н. Календарь // Русская поэзия второй половины XX века. М.: Дрофа, 2008. 220 с.

13. Померанц Г.С. Выход из транса. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 592 с.
14. Пригов Д.А. Русская поэзия второй половины XX века. М.: Дрофа, 2008. 220 с.
15. Сedaкова О.А. Четыре тома. Том III. Poetica. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. 584 с.
16. Фатеева Н.А. Синтез целого: на пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 352 с.
17. Фоменко И.В. Практическая поэтика. М.: Академия, 2006. 191 с.
18. Чистяков Г.П. Господу помолимся. Размышления о церковной поэзии и молитве. М.: Рудомино, 2001. 175 с.
19. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Париж: YMCA-Press, 1980. 625 с.
20. Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Чернец Л.В. М.: Высшая школа, Academia, 1999. С. 512–528.
21. Шапир М.И. *Universum versus: Язык-стих-смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М.: Языки славянской культуры, 2015. 586 с.
22. Поэзия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Поэзия> (дата обращения: 21.02.2019).

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Shapir M.I. Yazyk poeticheskiy [Poetic Language]. Chernets 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., Academia Publ., 1999, pp. 512–528. (In Russian).

(Monographs)

2. Averintsev S.S. *Poetika rannevizantiyskoy literatury* [Poetics of Early Byzantine Literature]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 480 p. (In Russian).
3. Chistyakov G.P. *Gospodu pomolimsya. Razmyshleniya o tserkovnoy poezii i molitve* [Let us Pray to the Lord. Reflections on Church Poetry and Prayer]. Moscow, Rudomino Publ., 2001. 175 p. (In Russian).
4. Chukovskaya L.K. *Zapiski ob Anne Akhmatovoy* [Notes about Anna Akhmatova]. Paris, YMCA-Press, 1980. 625 p. (In Russian).
5. Fateeva N.A. *Sintez tselogo: na puti k novoy poetike* [Synthesis of the Whole: Towards a New Poetics]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2010. 352 p. (In Russian).
6. Fomenko I.V. *Prakticheskaya poetika* [Practical Poetics]. Moscow, Akademiya Publ., 2006. 191 p. (In Russian).
7. Lotman Yu.M. *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stikha* [Analysing a Poetic Text. Structure of the Poem]. Leningrad, Prosveshcheniye Publ., 1972. 271 p. (In Russian).
8. Pomerants G.S. *Vykhod iz transa* [Coming out of Trance]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017. 592 p. (In Russian).
9. Sedakova O.A. *Chetyre тома. Tom III. Poetika* [Four Volumes. Volume 3. Poetics]. Moscow, Russkiy Fond Sodeystviya Obrazovaniyu i Nauke Publ., 2010. 584 p. (In Russian).
10. Shapir M.I. *Universum versus: Yazyk-stikh-smysl v russkoy poezii XVIII–XX vekov* [Language-Verse-Meaning in Russian Poetry of the 18th – 20th Centuries]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2015. 586 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Poeziya [Poetry]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Поэзия> (accessed: 21.02.2019). (In Russian).

Крячко Владимир Борисович,

Волжский политехнический институт, филиал ВолгГТУ; Волгоградский институт управления (филиал) РАНХиГС, г. Волгоград.

Кандидат филологических наук, доцент.

Научные интересы: когнитивная лингвистика, лингвокультурология, семиотика, текстология.

E-mail: ya.usto@yandex.ru

ORCID: ID: 0000-0001-5384-9890

Vladimir B. Kryachko,

Volzhsky Polytechnic Institute (branch) Volgograd State Technical University; Volgograd Institute of Management (branch) RANEPА, Volgograd.

Candidate of Philology, Associate Professor.

Research interests: cognitive linguistics, linguoculturology, semiotics, textual criticism.

E-mail: ya.usto@yandex.ru

ORCID: ID: 0000-0001-5384-9890

Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков (Калининград)

АВАНГАРДИСТСКИЙ МАНИФЕСТ КАК ВЫСКАЗЫВАНИЕ

Аннотация

В статье предложен взгляд на литературный манифест как особый речевой жанр, характеризующийся использованием типовых стратегий грамматической организации материала. Общая проблематичность исследования манифестов связывается авторами с неопределенностью дефиниций данной категории, подвижностью и транспарентностью ее границ в ряду смежных метатекстовых образований. Вместе с тем теоретическая неопределенность статуса и природы манифеста не препятствует возможности воспринимать те или иные тексты как манифестарные; это дает основания предположить, что манифест как речевой жанр содержит устойчивые тиражируемые речевые паттерны, которые, с одной стороны, поддерживают подобную рецептивную установку у читателя или исследователя, с другой — позволяют манифесту реализовать свои типовые прагматические функции. Согласно развиваемой в статье гипотезе, уточнению природы манифестарного творчества может способствовать понимание манифеста как высказывания с опорой на предложенную В.В. Виноградовым модель описания синтаксической предикативности (как триединства категорий персональности, времени и модальности). На материале манифестов русского авангарда в статье демонстрируется, что грамматическая фактура манифеста может задействоваться для выражения прагматических установок и установления особого типа коммуникации с читателем и литературным контекстом. Так, категория персональности репрезентирует установку манифеста на коллективный тип эстетической декларации, формы грамматического времени используются для выражению перформативной природы манифеста, а подвижность модальных смыслов активизирует формы читательского восприятия манифеста.

Ключевые слова

Литературный манифест; авангард; предикативность; персональность; время; модальность; перформативность; прагматика; речевые жанры

T.V. Tsvigun, A.N. Chernyakov (Kaliningrad)

AVANT-GARDE MANIFESTO AS AN UTTERANCE

Abstract

The literary manifesto is analyzed as a special speech genre, which is characterized by the use of typical, stable principles of grammatical organization of the material. The general problem of the study of manifestos is connected with the uncertainty of this category, mobility and transparency of its boundaries in relation to other forms of metatexts. At the same time, the theoretical uncertainty of the manifesto does not prevent us from perceiving certain texts as manifestos. The article assumes that the manifesto is a speech genre, it contains speech patterns that support the receptive attitude of the reader or researcher and at the same time allow us to implement the typical pragmatic functions of the manifesto. The article proposes a hypothesis that understanding the manifesto as a statement based on the model of description of syntactic predicativity proposed by V.V. Vinogradov will allow us to clarify the nature of manifestar creativity. Using the material of the manifestos of the Russian avant-garde, the article demonstrates that the grammatical texture of the manifesto can be used to express pragmatic attitudes and establish a special type of communication with the reader and the literary context. Thus, the category of personality represents the manifesto's orientation towards a collective type of aesthetic declaration, the forms of grammatical tense are used to express the performative nature of the manifesto, and the mobility of modal meanings activates the forms of the reader's perception of the manifesto.

Key words

Literary manifesto; avant-garde; syntactic predicativity; personality; syntactic tense; modality; performativity; pragmatics; speech genres

Литературный манифест как объект исследования, равно как и сам термин «литературный манифест», в известной степени парадоксален. В отечественной филологии закрепилась устойчивая традиция рассматривать в качестве манифестов широкий круг мета высказываний поэтов и писателей, реализованных в самых разных жанровых формах — декларациях, предисловиях и предуведомлениях, резолюциях, автокомментариях, эссе, теоретических трактатах, «поэзии о поэзии», «прозе о прозе» и мн.др. Основу такого подхода в известной мере заложил вышедший в 1924 году под редакцией Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова сборник «От символизма до «Октября»». Объединяя разножанровые метатексты представителей разных литературных направлений первой четверти XX века и отдельные программные стихотворения (прежде всего акмеистов и футуристов), эта книга декларировала своей задачей «ознакомить интересующихся судьбами новейшей русской литературы с ее *теоретическими заявлениями и обоснованиями*, выразившимися в ряде *деклараций, манифестов, статей, стихотворений*» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [От символизма... 1924, 3]. В 1929 году, публикуя сборник под названием «Литературные манифесты: от символизма к «Октябрю»», составители радикально пересмотрели его состав (были исключены поэтические тексты, в том числе отчетливо манифестарные «приказы» В. Маяковского, сокращен раздел, представляющий такие околос авангардистские течения, как экспрессионизм, биокосмизм, ничевоки и др., взамен чего максимально расширен блок направлений «пролетарской литературы»), уточнили круг републикуемых источников (ср.: «...выразившимися в

ряде деклараций, манифестов, статей и *резолуций*) (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [Литературные манифесты 1929, 5]) и — что, пожалуй, самое главное, — по сути кодифицировали понятие «литературный манифест» как родовое по отношению к самым разным жанровым формам метатекстуальности. Любопытный компромисс представляет собой переиздание этого сборника издательством «Аграф» в 2001 году: воспроизводя книгу по изданию 1924 года, издатели озаглавили его «*Литературные манифесты: От символизма до «Октября»*», тем самым как бы возвращая статус «литературных манифестов» всем текстам, которые были исключены во втором издании. Само же словосочетание «литературные манифесты», вынесенное на обложку книги Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова, стало означавшим для многообразных и разнородных означаемых, лишь в самых редких случаях фиксирующих конкретный жанр (напр., *предисловие* к «Садку Судей», *декларации* имажинистов, «Литературного фронта», «Кузницы», *резолуции* или *тезисы* Пролеткульта), в большинстве же случаев соотносящихся с теми или иными жанровыми формами метатекстов более чем конвенционально.

Прямым следствием такой установки становится то, что для современно-го исследователя сам термин «литературный манифест» представляется чем-то интуитивно понятным, но в то же время — в силу принципиальной транспарентности его границ, в первую очередь жанровых, — требующим постоянного уточнения с точки зрения объема понятия. Так, к примеру, В. Димовски, рассуждая о манифестах авангарда как о «нестабильной форме», отмечает, что, хотя «в узком смысле манифест — это тип программного, перформативного и, особенно в сфере искусства, метапоэтического текста. К этой группе можно отнести листовки, резолюции, декларации, заявления и программы», тем не менее «в современных публичных выступлениях этот термин используется довольно свободно, и почти все можно назвать *Манифестом*» (перевод и курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [Dimovski 2011, 354]. Предпринятое Т.С. Сиямян исследование толкования «манифеста» (как слова и термина) в словарях и теоретических источниках советского и постсоветского периода приводит автора к мысли о том, что «в советские годы восприятие, толкование и изучение манифеста было произвольным и продолжает таковым оставаться... в сегодняшней постсоветской России» [Сияян 2013, 135]. В этом смысле можно согласиться не только с выводом о том, что до сих пор «манифест как теоретическая проблема недостаточно отрефлексирован» [Иванюшина 2020, 309], но и с небезосновательным, пусть и небеспорным, заявлением М.С. Савельевой и Н.А. Критской: «Сам... жанр манифеста, как его понимает сегодняшнее литературоведение, — *в известной мере искусственный конструкт*, не осмыслявшийся современниками в том объеме, в котором это привычно нам, и созданный, по сути, позднее составителями хрестоматий» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [Савельева, Критская 2023, 56].

Подобная «методологическая неуверенность» становится вполне отчетливой, если сопоставить трактовки термина «манифест» в основных литературоведческих словарях и энциклопедиях. Симптоматичным видится тот факт, что в таких этапных для современной науки изданиях, как, например, «Энциклопедический словарь культуры XX века» В.П. Руднева (2001) или «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под ред. Н.Д. Тамарченко (2008) «манифест» отсутствует не только как отдельная словарная статья, но даже как элемент словника. Если же обратиться к словарным статьям, посвященным манифестам в литературных энциклопедиях, обнаруживается, что общая

ситуация в понимании и интерпретации дефиниции «манифест» не претерпела существенных изменений с 1925 по 2001 год. Так, в «Литературной энциклопедии» 1925 года «манифесты (художественно-литературные)» трактуются как «теоретические произведения художников слова — их *высказывание* о характере и задачах своей поэтической деятельности, поэтического творчества, вообще», причем отмечается, что «в эпохи исканий и кризиса теоретические высказывания... часто носят априорный характер, так что *своеобразие их временами не встречает соответствия в поэтическом творчестве их авторов*» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [ЛЭ 1925]. В 11-томной «Литературной энциклопедии» 1929—1939 гг. указано, что манифесты — «*заявления писателей о характере и задачах своего творчества, а также литературы и искусства в целом*», которые «могут играть немаловажную роль в общественно-литературной борьбе, *вне зависимости от полной художественной реализации провозглашаемой ими теории*» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [ЛЭ 1929—1939]. Наконец, в «Краткой литературной энциклопедии» 1962—1978 гг. и «Литературной энциклопедии терминов и понятий» 2001 г. «манифесты литературные» определяются как «*программные высказывания об эстетич. принципах лит направления, течения, школы*», отмечается, что сам термин «*условен, весьма широк, применим к целому ряду явлений* — от развернутых деклараций лит. течений до эстетич. трактатов, статей, предисловий, программных стихотворений отд. поэтов» с всё тем же примечанием: «Нередко М. л. и реальное содержание лит. школы не совпадают» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [КЛЭ / ЛЭТП 2001, 496].

Что объединяет все эти дефиниции? Во-первых, их принципиальным общим местом является констатация того, что вводимые манифестом теоретические установки не требуют обязательной реализации в художественном процессе; из этого следует, что литературный манифест может быть понят не как *комплетивная* по отношению к литературному творчеству, а как самостоятельная *альтернативная* форма литературного творчества. Отметим, что подобную установку в целом разделяет большинство ведущих исследователей манифестов, причем не только литературных, но и — шире — художественных. Так, Р. Грюбель определяет манифест как одну из форм «литературно-программных текстов», основная прагматическая функция которых — создавать «автомодели литературы», которые в свою очередь фиксируют «концепции взаимоотношений между авторами, слушателями/читателями и самими текстами» [Grübel 1981]. Развивая мысль Д.В. Сарабьянова о том, что в культуре авангарда манифест «был подчас равен художественному произведению», а «изобретенная концепция или программа вставали в один ряд с явлениями самого искусства» [цит. по: Карасик 2000, 130], И.Н. Карасик отмечает: «Манифест... явно выводится за рамки литературного жанра, писательские и иные... акции уравниваются, свидетельствуя о том, что словесные программы перерастали теоретические функции, а зачастую и вовсе служили другим целям» [Карасик 2000, 131].

Второе, едва ли не более важное, совпадение энциклопедических трактовок манифеста заключается в определении его как *речевой формы* или *речевого акта*: манифест — это «высказывание» (ЛЭ 1925, КЛЭ / ЛЭТП) или «заявление» (ЛЭ 1929—1939) о литературе. На наш взгляд, подобное определение открывает возможность для перевода разговора о сущности литературных манифестов из поля *литературных жанров* в поле жанров *речевых*. Напомним, что, согласно определению М.М. Бахтина, «каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы... высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [Бахтин 1986, 428]; А. Вежбицка особо

подчеркивает, что ««речевой жанр», как его понимает Бахтин, является *действием, а не продуктом* (точнее говоря, он является *кодифицированной формой действия*)» (курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.) [Вежбицка 1997, 101], считая этот термин предпочтительным при исследовании форм речи по сравнению со значительно более распространенным термином «речевой акт».

Итак, если суммировать сказанное, становится очевидным, что простое перечисление манифеста в ряду смежных метатекстовых форм (манифесты, декларации, программы и т.п.) как минимум не дает четкого понимания границ этого явления. Дать определение литературному манифесту, действительно, категорически сложно: по сути, манифест — это то, чему мы присваиваем имя «манифест» (при том что сам по себе он вовсе не обязательно содержит это слово в своем наименовании), или то, что мы наделяем предикацией «служить манифестом», иначе говоря, идеальным определением манифеста представляется тавтологическая конструкция «манифест — это текст, выполняющий функции манифеста». Между тем подобная ситуация вовсе не препятствует интуитивной читательской (resp. исследовательской) пресуппозицированию тех или иных текстов как манифестарных и отделять их от иных текстов, подобными свойствами не обладающих; а это дает основания предположить, что манифест как речевой жанр содержит в своей фактуре — и, скорее всего, в самом своем речевом построении — некие устойчивые тиражируемые паттерны, которые, с одной стороны, поддерживают подобную рецептивную установку у читателя или исследователя, с другой — позволяют манифесту реализовать свои типовые прагматические функции. И с этой точки зрения взгляд на манифест как на *высказывание* может открыть дополнительные перспективы для уточнения онтологии манифеста как речевого жанра.

Проиллюстрируем сказанное на примере ряда манифестов русского авангарда. В данном случае для нас важно не только то, что авангард считается общепризнанным «законодателем моды» и фактическим канонизатором новых форм манифестарного творчества, но и то, что корпус авангардистских манифестов наряду с литературой захватывает и иные формы искусства — прежде всего живопись и кино. Это гипотетически должно дать нам возможность проследить некоторые устойчивые лингвопоэтические настройки, которые определяют речевую природу (и, соответственно, узнаваемость) «манифеста как манифеста». Поскольку в центре нашего внимания будет *манифест как высказывание*, а высказывание есть в первую очередь *синтаксическая* конструкция, теоретическим инструментом для такого анализа будет взята модель предикативности, сформулированная в трудах В.В. Виноградова [см., напр., Виноградов 1975а, 1975б] и трактующая предикативность как триединство категорий персональности, или субъектности (устанавливающей позицию субъекта по отношению к высказыванию), синтаксического времени (соотносящего высказывание с моментом речи) и модальности (определяющей отношение высказывание к действительности и/или говорящего к сообщаемой информации). Рассмотрим, как эти параметры находят реализацию в авангардистских манифестах и как они соотносятся с прагматическими установками текста.

(1) «Стоять на глыбе слова «мы»»: персональность

Хотя в ряде синтаксических концепций (напр., у Н.Ю. Шведовой и ее последователей) категория персональности не включается в комплекс предикативных компонентов высказывания, начать разговор о предикативности авангардистских манифестов представляется целесообразным именно с нее.

Узнаваемой формой реализации категории персональности в манифестах авангарда выступает «мы» коллективного субъекта высказывания — эта установка на коллективизм творчества относится к числу общих мест в авангардоведении. Приведем некоторые наиболее очевидные примеры (здесь и далее во всех примерах курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.):

«Читающим *наше* Новое Первое Неожиданное. Только *мы* — лицо нашего Времени. Рог времени трубит *нами* в словесном искусстве. <...> С высоты небоскребов *мы* взираем на их ничтожество!» (манифест к «Пощечине общественному вкусу»); «...*мы* тем не менее считаем этот путь *нами* пройденным... *Мы* выдвинули новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке» (манифест к «Садку Судей II»); «У писателей *до нас* инструментовка была совсем иная... <...>*до нас* предъявлялись следующие требования языку... <...> *Мы* же думаем, что язык должен быть прежде всего языком» (А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое. О художественных произведениях); «*Мы*, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о старом искусстве и еще менее о современном западном. *Мы* оставляем умирать старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не может. <...>Будущее за *нами* (М. Ларионов, Н. Гончарова. Лучисты и будущники); «*Мы* — создатели беспредметности. <...> *Мы* прославляем дух изобретателей. *Мы* молоды и сильны» (А. Родченко и др. Манифест супрематистов и художников-беспредметников) и мн.др.

Четкая и последовательная фиксация коллективной субъектности через местоимение «мы» в случае с манифестом, на первый взгляд, легко объяснима самим коллективным характером авторства этих текстов. Между тем абсолютизировать акт коллективного творчества вряд ли следует: «мы»-субъект вполне может возникать в авангардистском манифесте и в тех случаях, когда текст написан одним автором, ср.: «...*до нас* не было словесного искусства <...> *мы* первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их» (А. Крученых. Новые пути слова), «*Мы* повторили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества... <...> *Нам* представляется невозможным творчество в «безвоздушном пространстве»» (Б. Лившиц. Освобождение слова), «*Мы* немые для многих чувств, *мы* переросли корсеты Петровской азбуки» (Н. Бурлюк. Supplementumk поэтическому контрапункту), «Если *мы* и отрицаем прошлое, то это прошлое все же дало нам богатое медицинское предостережение. И *мы*, объединенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек» (В. Шершеневич. Два последних слова) и др. Более того, присутствие «мы» - субъекта также наблюдается в манифестах групп и направлений, как разделяющих принцип творческого коллективизма (например, у пролеткультовцев и соцреалистов [см. Штайн, Петренко 2018, 474]), так и принципиальных «персоналистов» — символистов [см. Савельева, Критская 2023]. Вероятно, правильнее говорить о том, что в манифесте происходит сдвиг от референтного «мы» к риторическому «мы», и, очевидно, это родовая черта манифеста, вскрывающая прагматическую установку на декларирование не индивидуальных, но прежде всего групповых эстетических принципов.

Показателен, однако, тот факт, что наряду с регулярностью «мы»-субъекта, преодолевающего постулат об эгоцентричности творчества, в авангардистских манифестах столь же последовательно прослеживается включение позиции *адресата*, к которому обращено высказывание или который мыслится

как подразумеваемый оппонент. Вербально это может выглядеть по-разному: например, адресат вводится с помощью императивов («*Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг...*») в манифесте к «Пощечине общественному вкусу»), либо это некие безликие и непонятные «они» («*Они кричат о врагах, их утесняющих, но на самом деле — сами враги и притом ближайšie...*») в «Лучистах и будущниках» М. Ларионова и Н. Гончаровой), либо это имплицитно формализованный субъект неопределенно-личного предложения, который в ближайшем контексте может переходить к избыточному «они» («О слове как таковом уже *не спорят, согласны* даже. Но чего стоит *их* согласие?...») в «Букве как таковой» А. Крученых и В. Хлебникова) и др. Благодаря этой речевой форме манифест вербализует прагматику оппозитивности и протеста, фиксируя оппозицию «мы vs. они» на уровне субъектно-объектной грамматики высказывания.

(2) «*До нас не было словесного искусства*»: время

Манифест по своей природе перформативен, утверждение некоторого тезиса совпадает в нем с самим актом высказывания этого тезиса, поэтому в соответствии с природой перформативного речевого акта его синтаксическое время — это актуальное настоящее, совпадающее с моментом речи. Это еще одна устойчивая лингвопоэтическая стратегия манифестарности, ср.:

«Мы *приказываем* чтить права поэтов... <...>И если пока еще и в наших строках остались грязные клеи ваших «здроваго смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже *трепецуют* впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» (манифест к «Пощечине общественному вкусу»); «Мы *не смотрим* на формы, с которыми мы оперируем, как на реальные предметы и *не ставим* их в зависимость от верха и низа картины... Мы *считаемся* с их живописным содержанием» (О. Розанова. Кубизм, футуризм, супрематизм); «Мы *называем* себя киноками в отличие от «кинематографистов» — стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем. Мы *не видим* связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным киночеством. <...> Мы *объявляем* старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. — прокаженными. Мы *утверждаем* будущее киноискусства отрицанием его настоящего» (Д. Вертов. Мы: Вариант манифеста, 1922); «Мы *прославляем* дух изобретателей. <...> Мы *вступаем в схватку* со спекулянтами искусства...» (А. Родченко и др. Манифест супрематистов и художников-беспредметников) и др.

Перед нами особая форма перформативности: грамматика настоящего времени в авангардистских манифестах наделяет статусом перформатива даже те глаголы, которые чисто лексически к перформативным не относятся (т.е. не являются глаголами речевых действий). Благодаря этому прагматика манифеста как перформатива закрепляется грамматически. При этом категория времени для авангарда не менее значима, чем субъектность: поскольку авангард мыслит себя как «точка отсчета» искусства, у которого нет прошлого, уже это само по себе становится вполне существенным объяснением сверхрегулярности форм настоящего времени.

Тем любопытнее и парадоксальнее случаи возникновения в авангардистских манифестах грамматических форм прошедшего времени, причем именно в тех микроконтекстах, которые напрямую связаны с декларированием эстетических принципов, ср.: «Мы *выдвинули* новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке: 1. Мы *перестали рассматривать* словопо-

строение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы *расшатали* синтаксис. 2. Мы *стали придавать* содержание словам по их начертательной и фонической характеристике. 3. Нами *осознана* роль приставок и суффиксов» (манифест к «Садку Судей П»); «Мы *дали* образец иного звука и словосочетания» (А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое); «Мы *указали* на эту ошибку и *дали* свободный язык, заушный и вселенский. <...> Мы *стали видеть* здесь и там. Мы первые *нашли* нить лабиринта» (А. Крученых. Новые пути слова) и др. Парадокс таких контекстов заключается в том, что сама грамматика фиксирует в них нечто *уже сделанное*, тогда как сугубо с прагматической точки зрения всё это *делается здесь и сейчас*: достаточно хотя бы принять во внимание то, что все вышеприведенные манифесты датированы 1913-м годом — временем, когда количество созданных кубофутуристами художественных текстов еще было минимальным! Таким образом, формами прошедшего времени ранний авангард утверждает то, что в реальности относится к плану актуального настоящего времени и синхронно самому акту высказывания. Думается, за этим также стоит особая прагматическая установка: грамматически оформляя *делаемое* как *уже сделанное*, авангардистские манифесты тем самым повышают уровень авторитетности высказывания.

(3) «Мы приказываем чтить права поэтов...»: модальность

Авангардистские манифесты характеризуются сильно выраженной модальной настройкой, связанной с семантиками волеизъявления, побудительности, долженствования, необходимости, целесообразности и др. Прагматика прямого воздействия на реципиента находит свое грамматическое выражение в повышенной «инфинитивной температуре» манифеста, представляющей собой «механизм формирования лояльности читателей к тексту» [Соколова 2012, 1302] и способ поставить реципиента в ситуацию неоднозначности понимания текста.

Предпочтительность инфинитива перед другими грамматическими формами реализации «сильных модальностей» определяется гибкостью его модальных обертонов: инфинитив может быть использован для выражения побуждения, приказа, желания, целесообразности, необходимости и т.п. Так, ставшая хрестоматийной инфинитивная формула авангарда «*бросить* Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности» вместе с другими инфинитивами («с ужасом *отстранять* от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы», «*стоять* на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования») создает в манифесте к «Пощечине общественному вкусу» подвижную и неоднозначную модальную ситуацию: манифест одновременно вводит требование, определяет необходимость и обозначает целесообразность называемых действий в отношении «Прошлого», «Академии и Пушкина». В других случаях инфинитивность может иметь грамматически зависимый характер (напр.: «Наша *цель* лишь *указать* на самый способ неправильности, *показать* ее необходимость и важность для искусства. Наша *цель подчеркнуть* важное значение для искусства всех резкостей» (А. Крученых. Новые пути слова), «Имажинизм, как культуртрегерство образа, неминуемо *должен размножаться* существительные в ущерб глаголу» (В. Шершеневич, 2x2=5), «*Пора* принудительно *очистить* поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни во имя коллективизации объема тварности, мирового начала и Личины Ничего (Декрет о

ничевоках в поэзии) и др.), но при любом ее грамматическом оформлении манифест четко вскрывает имплицитный приказ: он декларирует то, что должно быть, указывает, как это должно быть сделано, и требует это к исполнению. Примеры подобных инфинитивных рядов в авангардистских манифестах весьма многочисленны.

В контексте модальных стратегий авангардистских манифестов отдельного упоминания заслуживает еще одна знаменитая формула — открывающая «Слово как таковое» А. Крученых и В. Хлебникова пара изолированных придаточных: «1. *Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!* (пение, пляска, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова). 2. *Чтоб писалось туго и читалось туго* неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной». Семантическая амбивалентность этих парцеллированных придаточных, которым не предшествует и за которыми не следует главное предложение, ставит читателя в ситуацию открытого выбора интерпретации: они могут быть поняты в модальности как целеустановки нового искусства («*чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока, необходимо...*»), так и оптативности, желательности творческого процесса («*я хочу, чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока*»). Сложно однозначно сказать, связана ли эта грамматическая девиация с осознанной игровой стратегией Крученых и Хлебникова или же это всего лишь окказионально возникающий смысловой эффект, но в любом случае подобная модальная неоднозначность текста явно активизирует читательское восприятие, делает читателя вовлеченным в декларируемое действие.

Рассмотрение манифеста как речевого жанра дает возможность проследить, как сама его грамматическая фактура становится своего рода триггером для выражения прагматических установок и установления особого типа коммуникации с читателем и литературным контекстом. Категории персональности, времени и модальности под таким углом зрения могут стать дополнительным кодом понимания природы манифестарного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 428—472.
2. Вежицка А. Речевые жанры // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1. С. 99—111.
3. Виноградов В.В. Основные вопросы синтаксиса предложения (На материале русского языка) // Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике: Избр. труды. М.: Наука, 1975а. С. 254—294.
4. Виноградов В.В. Основные принципы русского синтаксиса в «Грамматике русского языка» Академии наук СССР // Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике: Избр. труды. М.: Наука, 1975б. С. 221—230.
5. Иванюшина И.Ю. «Теория искусства без самого искусства»: к вопросу о месте и статусе футуристических манифестов в культурном поле эпохи // Изв. Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 3. С. 308—312.
6. Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 129—138.
7. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. Энцикл., 1962—1978. Статья «Манифесты литературные», URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (КЛЭ)
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. 799 с. (ЛЭТТ)

9. Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929—1939. Статья «Манифесты», URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop/> (ЛЭ 1929—1939)
10. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Статья «Манифесты (художественно-литературные)», URL: <https://feb-web.ru/feb/slt/abc/0.htm> (ЛЭ 1925)
11. Литературные манифесты: От символизма к «Октябрю»: сб. / Сост. Н.Л. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. М.: Федерация, 1929. 304 с.
12. От символизма до «Октября»: сб. / Сост. Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924. 303 с.
13. Савельева М.С., Критская Н.А. Манифесты русского модернизма. Особенности жанра // Культура и искусство. 2023. № 3. С. 50—58.
14. Симян Т.С. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция // Критика и семиотика. 2013. № 2 (19). С. 130—148.
15. Соколова О.В. Грамматика воздействия: «инфинитивная температура» в поэтических, рекламных и PR-текстах // Изв. Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2 (5). С. 1301—1308.
16. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика. Поэты исследуют русскую поэзию. Ростов-н/Д.: Полиграф-Сервис, 2018. 534 с.
17. Dimovski V. Anapproachtoavant-gardemanifestoes // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 1. СПб.: Профессия, 2011. С. 353—358.
18. Grübel R. К прагматике литературных манифестов русского авангардизма // UmjetnostRiječi (Časopisaznanost o književnosti) God. XXV. 1981. S. 59—75. URL: https://www.ka2.ru/nauka/grubel_1.html

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Grübel R. K pragmatikeliteraturnykhmanifestovrusskogooavangardizma [Towards the pragmatics of the Literarymanifestos of Russian Avant-Gardism]. *UmjetnostRiječi (Časopis za znanost o književnosti)*, XXV, 1981, pp. 59—75. URL: https://www.ka2.ru/nauka/grubel_1.html (In Russian).
2. Ivanyushina I. Yu. “Teoriyaiskusstva bez samogoiskusstva”: k voprosu o mesteistatuse-futuristicheskikhmanifestov v kul’turnom pole epokhi [“The theory of art without art itself”: on the question of the place and status of futuristic manifestos in the cultural field of the era]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Ser. Filologiya. Zhurnalistika*, 2020, vol. 20, no. 3, pp. 308—312. (In Russian).
3. Savel’eva M.S., Kritskaya N.A. Manifesty russkogomodernizma. Osobennostizhanra [Manifestos of Russian modernism. Features of the genre]. *Kul’turaiiskusstvo*, 2023, no 3, pp. 50—58. (In Russian).
4. Simyan T.S. K problememanifestakazhanra: genezis, ponimanie, funkciya [On the problem of manifestos as a genre: genesis, understanding, function]. *Kritika isemiotika*, 2013, no. 2 (19), pp. 130—148. (In Russian).
5. Sokolova O.V. Grammatikavozdeystviya: «infinitivnayatemperatura» v poe`ticheskix, reklamny`xi PR-tekstax [Grammar of impact: “infinitive temperature” in poetic, advertising and PR texts]. *Izvestiya Samarskogonauchnogo centra RAN*, 2012, vol. 14, no. 2 (5), pp. 1301—1308. (In Russian).
6. Vezhbiczka A. Rechevy`ezhanry` [Speech genres]. *Zhanry` rechi*, 1997, no. 1, pp. 99—111. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Bakhtin M.M. Problemarechevy`khzhanrov [The problem of speech genres]. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskiestat`i*. [Literary and critical articles]. Moscow, 1986, pp. 428—472. (In Russian).

8. Dimovski V. An approach to avant-garde manifestoes. Aktual'nyeproblemyteoriiistoriiskusstva. [Actualproblems of the theoryandhistory of art], vol. 1, 2011 pp. 353—358. (In English).

9. Karasik I.N. Manifest v kul'turerusskogoavangarda[Manifestoin the culture of the Russian avant-garde]. Poe'ziyazhivopis' [Poetryandpainting]. Moscow, 2000, pp.129—138. (In Russian).

10. Vinogradov V.V. Osnovny`eprincipy` russkogosingtaksisa v «Grammatikerusskogoyazy`ka» AkademiinaukSSSR[Russian RussianGrammarprinciplesin the “Grammar of the RussianLanguage”Academy of Sciences of the USSR]Vinogradov V.V. Issledovaniya po russkojgrammatike [ResearchonRussiangrammar]. Moscow,Nauka, 1975a, pp. 221—230.(In Russian)

11. Vinogradov V.V. Osnovny`evoprosy` sintaksisapredlozheniya (Na materalerusskogoyazy`ka) [Basic questions of sentence syntax (Based on the Russian language)]. Vinogradov V.V. Issledovaniya po russkojgrammatike [ResearchonRussiangrammar]. Moscow,Nauka, 1975a?Pp. 254—294.(In Russian).

(Monographs)

12. Shtajn K., Petrenko D. *Metapoehtika. Poehtyissleduyutrusskuyupoehziyu*[Metapoetics.PoetsexploreRussianpoetry]. Rostov-n/D.: Poligraf-Servis, 2018. 534 p.(In Russian).

Цвигун Татьяна Валентиновна, Балтийский федеральный университет имени И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Института образования и гуманитарных наук. Научные интересы: теория литературы, теоретическая поэтика, нарратология, теории и практики русского литературного авангарда, история и методология научных школ, стиховедение, история русской литературы.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-7941-7236

Черняков Алексей Николаевич, Балтийский федеральный университет имени И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Института образования и гуманитарных наук. Научные интересы: лингвистическая поэтика, рецептивная поэтика, теория поэтического языка, художественные дискурсы, семиотика.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-1531-5780

Tatiana V. Tsvigun, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute of Education and Humanities. Research interests: theory of literature, theoretical poetics, narratology, theories and practices of the Russian literary avant-garde, history and methodology of scientific schools, poetry studies, history of Russian literature.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-7941-7236

Alexey N. Chernyakov, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute of Education and Humanities. Research interests: linguistic poetics, perceptive poetics, theory of poetic language, artistic discourses, semiotics.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-1531-5780

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

**О ФОРМАТАХ И СВОЙСТВАХ НАРРАТИВНОЙ ПРАГМАТИКИ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО.
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Аннотация

В статье рассматриваются цели и задачи, которые ставил перед собой Ф.М. Достоевский, формируя сюжеты и нарративный модус своих художественных произведений, в аспекте творческой телеологии и в рамках установления диалогической связи со своим реципиентом, что получило отражение в виде определенного набора приемов в структуре его художественных произведений. С их помощью актуализировалось внимание читателя, привлекались в качестве факторов восприятия ресурсы его памяти и творческая интенция. В рамках этого необходимого для него живого общения с имплицитным читателем, обмена репликами, вопросами и предположениями, составлявшими значительное число разнообразных форм, писатель поддерживал состояние «положительно-приемлющего» отношения со стороны читателя к своему тексту. В статье выдвигается гипотеза, что прототипом имплицитного читателя Достоевского был его брат Михаил Михайлович (1820–1864), в литературно-эстетическом диалоге с которым вырабатывалось творческое кредо будущего автора «Братьев Карамазовых», получили первоначальные формы многие идеи, легшие впоследствии в основу его произведений. В статье прослеживается в динамике, от раннего творчества (1844–1849), через «Сибирский период» (1854–1859) к позднему периоду творчества (1860–1880), свойственный каждому этапу набор поэтических фигур, поддерживавших диалог с читателем. Делается вывод о большой роли, которую играл в структуре художественных произведений писателя диалог с реципиентом, оформленный в виде специфического для каждого периода его творчества набора языковых средств.

Ключевые слова

Ф.М. Достоевский; художественные произведения; наррация; периоды творческого пути; рецепция; диалог с читателем.

К.А. Barsht (St. Petersburg)

**ON THE FORMATS AND PROPERTIES
OF F.M. DOSTOEVSKY'S NARRATIVE PRAGMATICS.
PART ONE: FICTIONAL WORKS**

Abstract

The article examines the goals and objectives that Dostoevsky set for himself, forming the plots and narrative mode of his artistic works, in the aspect of creative teleology and within the framework of establishing a dialogical connection with his recipient, which was reflected in the form of a certain set of techniques in the structure of his artistic works. With their help, the reader's attention was actualized, the resources of his memory and creative intention were attracted as perception factors. Within the framework of this necessary live communication with the implicit reader, the exchange of remarks, questions and assumptions, which took a significant number of different forms, the writer maintained a state of "positively acceptable" attitude on the part of the reader to his text. The article hypothesizes that the prototype of Dostoevsky's implicit reader was his brother, Mikhail Mikhailovich (1820–1864), in a literary and aesthetic dialogue with whom the creative credo of the future author of the Brothers Karamazov was developed, many ideas that later formed the basis of his works received their initial forms. The article traces the dynamics, from early creativity (1844–1849), through the "Siberian period" (1854–1859) to the late period of creativity (1860–1880), a set of poetic figures peculiar to each period, who maintained a dialogue with the reader. The conclusion is made about the great role played in the structure of the writer's artistic works by the dialogue with the recipient, designed in the form of a set of replicas specific to each period of his work.

Key words

F.M. Dostoevsky; works of art; narrative; periods of creative path; reception; dialogue with the reader.

В своем дебютном произведении, эпистолярном романе «Бедные люди», в котором воспроизведены некоторые черты его переписки с братом Михаилом Михайловичем [Баршт 2019, 8–21], писатель активно боролся за насущно необходимого ему для решения творческих задач внимательного и заинтересованного читателя. В ранний период творчества (1845–1849) формы прямых обращений повествователя к реципиенту, направленные на установление с ним близких, доверительных отношений, встречаются во всех его произведениях: «Бедных людях» [Достоевский 1972–1990, I, 63], «Двойнике» книжной [Достоевский 1972–1990, I, 128, 131] и журнальной редакций [Достоевский 1972–1990, I, 348, 356]. В «Господине Прохарчине» повествователь остерегается «наскучить читателю» длиннотами [Достоевский 1972–1990, I, 242], апеллирует к памяти читателя [Достоевский 1972–1990, I, 243, 246], в «Как опасно предаваться честолюбивым снам» иронически проектирует на роль читателя своего произведения неженатого мужчину [Достоевский 1972–1990, I, 329] с целью акцентировать его внимание на происходящих в рассказе событиях. Со стремления «объяснить читателю» предпосылки излагаемых событий начинается «Слабое сердце» [Достоевский 1972–1990, II, 16], специальной репликой, обращенной к читателю, преодолевается его незнание того факта, что Вася Шумков был «немного кривобок» [Достоевский 1972–1990, II, 23]; предложение повествователя к читателю оценить верность его мнения о персонаже

содержится в «Чужой жене и муже под кроватью» [Достоевский 1972–1990, II, 64], с дружеского обращения к «любезному читателю» начинаются «Белые ночи» [Достоевский 1972–1990, II, 102], здесь же содержится призыв к «пониманию», насущно необходимому для более верного восприятия изложенных событий [Достоевский 1972–1990, II, 103]. Правка рассказа «Честный вор» содержит обращение к читателю с просьбой извинить героя за наивность, которая может вызвать смущение [Достоевский 1972–1990, II, 424].

Тенденция затеять с читателем живой диалог, едва ли не интимно-дружеские отношения, устойчиво сохраняется в произведениях 1850-х гг., написанных в Сибири. В «Дядюшкином сне» содержится шуточная просьба «пожаловать... благосклонного читателя» в гостиную к «Марье Александровне, к которой милости просим» [Достоевский 1972–1990, II, 303], в одной из следующих глав повествователь по-приятельски напоминает читателю, что тот уже знаком с Марьей Александровной [Достоевский 1972–1990, II, 356]. В зачине «Села Степанчиково», представляя читателю своего героя [Достоевский 1972–1990, III, 7], повествователь приносит свои извинения за необходимость столь детально объяснять характер Фомы Фомича Опискина [Достоевский 1972–1990, III, 11], далее, меняя авторскую позицию на читательскую, выражает сомнение в необходимости упоминания этой «повести» в тексте создаваемого произведения [Достоевский 1972–1990, III, 70]. Здесь содержится намек на цикл статей А.В. Дружинина «Письма иногороднего подписчика в редакцию “Современника” о русской журналистике» (1848–1854) [Вдовин 2015, 51–60, 106–110, 210–213, 236–241, 272–277; Демченко 2007, 133–141; Зыкова 2005, 114–117, 126–127]. Особый интерес Достоевского вызвала прагматика этих очерков, они были созданы как моделирование ответа массового читателя на содержание толстых журналов. В «Записках из Мертвого дома» он вступает в заочный диалог с читателем, советуется с ним относительно верности выбора композиции для своего повествования: «Записывать ли всю эту жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по порядку, кряду, всё, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно бы, разумеется, еще написать втрое, вчетверо больше...» [Достоевский 1972–1990, IV, 220].

1860-е гг. характеризуются переходом от скромных претензий на внимание читателя и кратких обращений к нему к попыткам установления с ним полноценных дружеских и доверительных отношений, к интенции увидеть события глазами реципиента. В «Скверном анекдоте» повествователь манифестирует намерение представить «ощущения» своего персонажа, «хотя бы только сущность этих ощущений, так сказать, то, что было в них самое необходимое и правдоподобное» [Достоевский 1972–1990, V, 13]. В виде дружеской интимной беседы с духовно близким человеком выстроены «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863), вплоть до попытки оправдать «других читателей», для которых приготовлено «*лишнее*», и методическим указанием: «С читателем нужно обращаться осторожно и совестливо, ну а с друзьями можно и покороче» [Достоевский 1972–1990, V, 63], после чего в очерк добавлена «Лишняя глава». С годами градус интимного дружеского общения с читателем повышается, Достоевский активно связывает имплицитного читателя со своим внутренним миром, объединяя в одно целое коммуникацию по типу «я-ты» и аутокоммуникацию: «И вот еще для меня задача: для чего, в самом деле, называю я вас “господами”, для чего обращаюсь к вам, как будто и вправду к читателю? Таких признаний, какие я намерен начать излагать, не печатают и другим читать не дают. <...> Я же пишу для одного себя и раз навсегда объяв-

ляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет» [Достоевский 1972–1990, V, 122]. Пытаясь представить себе ответную реплику читателя в завязавшемся диалоге, Достоевский пишет: «...могли бы придаться к слову и спросить меня: если вы действительно не рассчитываете на читателей, то для чего же вы теперь делаете с самим собой, да еще на бумаге, такие уговоры... К чему вы объясняетесь? К чему извиняетесь?» [Достоевский 1972–1990, V, 123]. Эти вопросы и претензии Достоевский создал исключительно для того, чтобы установить высокий уровень доверия читателя к излагаемой информации, максимально сблизить свой поэтический код с горизонтом ожиданий читателя.

Первая глава «Крокодила» (1865) завершается реверансом и своего рода отчетом перед читателем: «Написав сию первую главу слогом, приличным рассказанному событию, я намерен далее употреблять слог хотя и не столь возвышенный, но зато более натуральный, о чем и извещаю заранее читателя» [Достоевский 1972–1990, V, 187]. Словосочетание «натуральный слог» появляется в тексте Достоевского неслучайно: методологической основой писаний авторов круга журналов «Время» и «Эпоха» была органическая доктрина, которая коренилась в трудах Ф. Шлегеля и первыми принявших ее на вооружение старших славянофилов, А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, затем развивалась А.А. Григорьевым и Н.Н. Страховым на страницах журналов братьев Достоевских и в виде отдельных изданий [Страхов 2007; Григорьев 1864; Микитюк 2011, 208–216]. Реализация «органической философии» в творчестве Достоевского шла на двух уровнях – идеологическом, в русле идеологии «почвенничества», которое есть не что иное как прагматическое приложение органической теории к сфере решения общественных и социальных вопросов, а также литературно-художественной деятельности. Здесь концепция работала на двух уровнях, управляя поступкам героев-философов, определяя содержание событийной канвы и общего направления течения сюжетов, а также в направлении формирования идеального взаимопонимания между авторским словом и его читателем. Борьба «живой жизни» и рутинного, затрудняющего ее течение, является лейтмотивом творчества Достоевского, транслируя и развивая общую идею «органической философии». Книга Н.Н. Страхова «Мир как целое», опубликованная в 1872 г., идеологически вырабатывалась в круге авторов журнала «Время», где и печатались отдельные ее главы. Основное направление концепции – утверждение естественности и необходимости не только материальной, но и духовной связи человеческого бытия с жизнью Вселенной, имеющей с индивидуумом общий смысл существования, борьба с материалистическими и социалистическими теориями, выводами из них в виде условного «гуманизма». Борьба Достоевского за полное единодушие с читателем является составной частью общей «органической» идеи и общественно-культурной программы «почвенничества».

Во время работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский интенсивно прорабатывал параметры своего повествования, от дневниковых записок преступника до формирования позиции независимого компетентного нарратора, внедренного в сознание главного героя. В итоге, в самом тексте романа не осталось ни одного прямого обращения к читателю, но черновые записки изобилуют разного рода замечаниями, корректирующими формат нарратива: «Общее главное NB: Во все эти шесть глав он должен писать, говорить и представляться читателю отчасти как бы не в своем уме» [Достоевский 1972–1990,

VII, 82]. Установка понятная, учитывая принципиально «не органический» характер поведения Раскольников, в самом имени которого зафиксирована оторванность от родной «почвы» чуждыми ей идеями насилия как пути к социальной справедливости. В рукописи к своему роману Достоевский проектирует круг познаний читателя и ряд знаков, которые, в свою очередь, в процессе чтения должны стать регулирующим фактором строительства сюжета: «Ходил закладывать часы и высматривать. Рассуждения. NB (чтоб читателю дано было знать, что он не для закладу ходил и что тут неспроста)» [Достоевский 1972–1990, VII, 141]. Управление вниманием читателя к определенным деталям сюжета осуществляется с помощью расстановки акцентов, семантических маячков, переключающих его внимание в направлении, желательном для автора.

В романе «Идиот» Достоевский возвращается к интимным интонациям, своего рода дружеским похлопываниям читателя по плечу, свойственным произведениям, написанным для «Эпохи» в 1864–1865 гг., – «Крокодилу» и «Зимним заметкам». Подобного рода шутки возвращаются в текст «Идиота», когда в описываемом в романе газетном пасквиле его автор сообщает об оставленных в наследство «нескольких миллионах», нарратор романа фамильярно прибавляет: «... вот бы нам с вами, читатель!» [Достоевский 1972–1990, VIII, 219–220]. При этом сохраняется уже выработанный ранее прием регулирования направлений движения сюжета в сознании читателя, апелляции к кругу известных читателю событий, происшедших в художественном мире произведения. Основной нарратор «Идиота» вступает в прямую беседу с читателем, пытаясь выяснить, «что делать романисту с людьми ординарными, совершенно “обыкновенными”, и как выставить их перед читателем, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимом звено в связи житейских событий; миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие» [Достоевский 1972–1990, VIII, 383–384]. В этой фразе Достоевский опередил Ю.М. Лотмана, спустя более века указавшего на существенную роль второстепенных персонажей литературно-художественного произведения, маркирующих определенную зону сюжетного пространства и не выходящих за пределы своего семантического поля, в то время как главные герои эту границу преодолевают, порождая событие и продвигая сюжет [Лотман 1970, 280–288].

Раскрывая смысл этого наблюдения, Достоевский поясняет, что сущность этих ординарных лиц в сюжете произведения заключается именно «в их всегдашней и неизменной ординарности, или, что еще лучше, когда, несмотря на все чрезвычайные усилия этих лиц выйти во что бы ни стало из колеи обыкновенности и рутинности, они все-таки кончают тем, что остаются неизменно и вечно одною только рутинной... не имея ни малейших средств к самостоятельности. К этому-то разряду... принадлежат и некоторые лица нашего рассказа...» [Достоевский 1972–1990, VIII, 384]. Проектируя круги фабульной компетентности персонажей романа «Идиот», Достоевский создавал такой же проект и для читателя, который, руководствуясь знаками, включенными в структуру текста, должен двигаться по сюжету в рамках задуманной автором траектории: «... главное: надо, чтоб читатель и все лица романа понимали, что он может убить Геро, и чтоб все ждали, что убьет» [Достоевский 1972–1990, IX, 156]; «Чтоб не подумали, что это он всё тоскует из-за Жены (т.е. читатели; чтоб яснее было, в чем его отчаяние)» [Достоевский 1972–1990, VIII, 191].

Работая над произведением, Достоевский переживал чувство беспокойства за своего читателя, предчувствуя возможность выбора им неверного пути

в понимании прагматической цели рассказа, отталкиваясь от предполагаемого им уровня понимания имплицитного читателя, в процессе работы над «Подрастком», он записывает: «Непреренно нужен разговор Ст<арого> Князя с Подрастком о Лизе, – разговор, что-нибудь сильно разъясняющий Подрастку [т.е. читателю]...» [Достоевский 1972–1990, XVI, 173]; а также формулирует нарративное «правило»: «Избегнуть ту ошибку в “Идиоте” и в “Бесах”, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы *прямо объяснить истину*. Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием» [Достоевский 1972–1990, XVI, 175].

Подобного рода расстановку маркеров для ориентации реципиента в сюжете мы видим и в романе «Бесы» [Достоевский 1972–1990, X, 164], существенную роль тут играют апелляции к кругу знаний читателя: «...разъяснил обстоятельно те настоящие двусмысленные отношения Шатова к центральному обществу, о которых уже известно читателю» [Достоевский 1972–1990, X, 420]. Не без самоиронии писатель очерчивает попытки «дружеского» заигрывания с читателем со стороны «великого писателя» Кармазинова: «Да, друг читатель, прощай! – начал он тотчас же по рукописи и уже не садясь в кресла. – Прощай, читатель; даже не очень настаиваю на том, чтобы мы расстались друзьями: к чему в самом деле тебя беспокоить?» [Достоевский 1972–1990, X, 369]. Проектируя направления движения по сюжетной линии, он записывает в рукописи к роману: «Таким образом, выходит, что Князь лицо романическое и загадочное: он всех посещает, всех выслушивает... Но это неизвестно читателю до самой развязки» [Достоевский 1972–1990, XI, 131]. Сотворчество Достоевского со своим имплицитным читателем доходит до уровня, на котором возникает предложение читателю взять на себя часть литературной работы по формированию смысла произведения: «Как же это назвать? Отвлеченным умом? Умом без почвы и без связей – без нации и без необходимого дела? Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский 1972–1990, XI, 303].

Разрабатывая замысел повести «Картузов» (1867–1868), писатель намеревался на самой ранней стадии работы определить круг знаний имплицитного читателя: «...заинтересовать перед читателем его первые движения: критика, Амазонки, рядится, с товарищами, ювелир, гувернантка, до ненависти, прикладывание пальца к картузу. И *вдруг влюблен, – всё открывается*» [Достоевский 1972–1990, XI, 43]. Обратим внимание, что перед нами проект сюжета в прагматической плоскости – со стороны воспринимающего текст реципиента. Продолжая работу в этом же направлении, Достоевский помечает: «Комичнее, загадочнее и интереснее поставить с 1-го разу фигуру Картузова перед читателем. Все хищные и романтические моменты... должны быть уловлены из природы с комическим оттенком» [Достоевский 1972–1990, XI, 44].

Стремление быть внятными читателю, в своем двойном нарративном значении, учитывая формат дневниковых записок, свойственно повествованию в романе «Подрастком». Аркадий Долгорукий, герой-хроникер этого произведения, записывает, связывая единым кодом свой текст и его восприятие: «Я хоть и начну с девятнадцатого сентября, а все-таки вставлю слова два о том, кто я, где был до того <...> чтоб было понятнее читателю, а может быть, и мне

самому» [Достоевский 1972–1990, XIII, 6]. Черты поиска юным некомпетентным рассказчиком своего читателя заставляет вспомнить о том, как в романе «Бедные люди» искал своего читателя Макар Деушкин: «А кстади: вывода в “Записках” это “новое лицо” на сцену (то есть я говорю про Версилова), приведу вкратце его формулярный список <...> чтобы было понятнее читателю и так как не предвижу, куда бы мог приткнуться этот список в дальнейшем течении рассказа» [Достоевский 1972–1990, XIII, 64–65]. В обоих случаях начинающий литератор стремится с помощью наивного обескураживающего откровения установить себя и свой рассказ в зону сочувственного доверия и искренней признания.

Палитра коммуникативных поводов для связи с читателем в «Подростке» чрезвычайно широка: это предупреждение читателя о скором наступлении какого-то события [Достоевский 1972–1990, XIII, 182], решительное обнажение своего эмоционального состояния: «Читатель может судить, в каком я был иступлении» [Достоевский 1972–1990, XIII, 219], прямое сообщение о своей мечте обрести доброжелательного и понимающего читателя [Достоевский 1972–1990, XIII, 229], выражение уверенности в том, что качество достоверности видения у читателя существенно выше, чем у нарратора, скромно сдвигающего себя на вторую позицию: «Читатель, кажется, видит, что я не щажу себя и припоминаю в эту минуту всего себя тогдашнего, до последней гадости...» [Достоевский 1972–1990, XIII, 233].

Все это многообразие имеет одну прагматическую основу: обратить монотонный поток слов в живой диалог, исходящий от повествователя, поддержанный реципиентом, включить творческий потенциал читателя в смысловую парадигму текста, сделаться интересным с помощью утверждения в сознании воспринимающего мысли, что он со своим личным взглядом на жизнь и собственной точкой зрения действительного способен сообщить нечто существенное заинтересованному собеседнику: «...черточка вошла потом в окончательный букет, где и нашла свое место, в чем и уверится читатель» [Достоевский 1972–1990, XIII, 390–391], или выражает сомнение, что с помощью набора фактов можно создать в сознании читателя ясность того или иного происшествия [Достоевский 1972–1990, XIII, 394], или, в подобного рода случае, дать себе труд «разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей...» [Достоевский 1972–1990, XIII, 402]; «...объясню ее всю вперед, так как иначе читателю было бы невозможно понять» [Достоевский 1972–1990, XIII, 424]. Сделав подобного рода объяснение, повествователь просит читателя принять на себя труд смоделировать алгоритм излагаемого сюжета: «Читатель поймет теперь, что я, хоть и был отчасти предуведомлен, но уж никак не мог угадать...» [Достоевский 1972–1990, XIII, 405]. Переводя монолог цепочки текстовых знаков в формат живого личного общения, повествователь делает попытку угадать, какие вопросы тревожат его душу: «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея”...» [Достоевский 1972–1990, XIII, 451].

Нарратив романа Достоевского создавался на перекрестье двух коммуникативных процессов – творческой автокоммуникации и постоянно длящегося и поддержанного многочисленными обращениями и репликами диалога с имплицитным читателем, осознавая трудность в их сочетаемости. Выбирая нарративную модель от третьего или первого лица, Достоевский записывает: «Если же от автора, то необычайно трудно будет выставить перед читателем причину: почему Подросток герой? и оправдать это» [Достоевский 1972–1990,

XVI, 129]. Создавая своего рода нарративный полуфабрикат, состоящий из обращений к себе и точек опоры на горизонт ожидания читателя, Достоевский записывает: «И тут к читателю: это письмо вот что (я перечитал его). Но я должен сказать, что меня уже три часа мучило письмо» [Достоевский 1972–1990, XVI, 192].

В романе «Братья Карамазовы» в обращениях повествователя к читателю появляется нечто новое: это формат прямой речи с подключением версии критической оценки, исходящей от реципиента: «“Может быть, увидите сами из романа”. Ну а коль прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича? Говорю так, потому что с прискорбием это предвижу» [Достоевский 1972–1990, XIV, 5]. Допуская иную трактовку почвеннической идеи, олицетворенной в романе «Братья Карамазовы» характером и делами Алексея Федоровича, нарратор ни минуты не сомневается в интеллектуальном уровне и культурном кругозоре своего читателя, по определению, «умного» и «догадливого» [Достоевский 1972–1990, XIV, 6]. Испытывая к своему читателю стратегически необходимую братскую любовь, которая экстраполирует на уровне поэтики произведения в основную идеологию почвенничества, повествователь делится с ним оценкой правильности выбора сюжетного решения: «Впрочем, я даже рад тому, что роман мой разбился сам собою на два рассказа “при существенном единстве целого”: познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за второй?» [Достоевский 1972–1990, XIV, 6]. Акцентируя вопрос о свободе в трактовке читателем текста, нарратор подчеркивает: «Конечно, никто ничем не связан; можно бросить книгу и с двух страниц первого рассказа, с тем чтоб и не раскрывать более»; в попытке избежать такой беды Достоевский связывает перспективы текста с «деликатными читателями», «которые непременно захотят дочитать до конца», в основе правильного понимания художественного произведения, утверждает повествователь «Братьев Карамазовых», лежит «беспристрастное суждение», избавляющее от ошибочной трактовки [Достоевский 1972–1990, XIV, 6]. Заметим, что в рукописи «Братьев Карамазовых» попытки завязать с читателем интимный дружеский диалог, основанный на полном и безусловном взаимопонимании, имеют, в сравнении с предшествующими произведениями, еще более откровенный характер: «Может, читателю покажется невозможным обнаружение столько чистой любви в столь наивном и грубейшем ревнивце» [Достоевский 1972–1990, XV, 268]. Оставив в прошлом робость, присущую ранним произведениям, имеющий за спиной многотысячную армию читателей автор «Дневника писателя» в «Братьях Карамазовых» уверенными мазками набрасывает план чтения книги: «Какое это было дело, читатель вполне узнает в свое время в подробности»; с другой стороны, объясняет автор свойства строительства сюжета произведения, «будущего героя моего я принужден представить читателям с первой сцены его романа в раске послушника» [Достоевский 1972–1990, XIV, 17].

Тема «единственного читателя», которой посвящен дебютный роман Достоевского «Бедные люди», вновь появляется в его последнем произведении, в разговоре Ивана и Алеши о «поэме» Ивана «Великий инквизитор»: «Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, – усмехнулся Иван. – Рассказывать или нет?» [Достоевский 1972–1990, XIV, 224]. Здесь нельзя не вспомнить о главном прототипе имплицитного читателя произведений Достоевского, его брате Михаиле Михайловиче, в шестилетнем диалоге с которым возрос писательский дар автора «Бедных людей» [Баршт 2019, 8–21]. Для Достоевского эта идея имени особое значение – в своих нарративах, словно продолжая переписку

с братом, он всегда обращался будто бы к одному человеку; то, что этих «одних» оказывалось множество, не мешало ему и в строительстве своего повествования настаивать на мысли, выраженной почвенником Шатовым в «Бесах»: «Знаете ли, как может быть силен один человек?» [Достоевский 1972–1990, X, 194]. Глубокое уважение к личности собеседника, от которого повествователь ждет положительно-приемлющего отношения к своему слову, является условием правильной эстетической коммуникации. Ориентация на мнение и возможные реакции читателя на текст, скрытая или гласная полемика с ним и предложение ценностной шкалы для определения морального уровня совершаемого персонажем поступка, не мешали друг другу в нарративной ткани произведений Достоевского, являясь важной составляющей в формировании смысла: «Может быть, многим из читателей нашей повести покажется этот расчет на подобную помощь и намерение взять свою невесту, так сказать, из рук ее покровителя слишком уж грубым и небрежливим ...» [Достоевский 1972–1990, XIV, 332].

Круг приемов, которыми пользовался нарратор Достоевского в целях установления положительной связи со своим имплицитным читателем, интенсивность и разнообразие способов их применения в художественных произведениях Достоевского неуклонно возрастали от первого его произведения к последнему. Редкие учтивые и приветливые обращения к читателю в его ранних произведениях сменяются в произведениях последнего десятилетия его творчества позитивным диалогом с реципиентом, включая моделирование вопросов с его стороны, предложение активно влиять на восприятие сюжетной линии произведения, сотворчества в образовании художественного значения произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баршт К.А. «Бедные люди» Ф.М. Достоевского: аналитика судьбы и роман-предостережение // Баршт К.А. Достоевский: этимология повествования. СПб.: Нестор-История. 2019. С. 8–21.
2. Григорьев А.А. Парадоксы органической критики. (Письма к Ф.М. Достоевскому) // Эпоха. 1864. № 5. С. 255–273; № 6. С. 264–277.
3. Демченко А.А. «Иногородний подписчик» А.В. Дружинина в русской журналистике и критике начала 1850-х гг. // Российская словесность: Эстетика, теория, история: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию профессора Б.Ф. Егорова, 24–25 апреля 2006 г. СПб.; Самара: Офорт, 2007. С. 133–141.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука 1972–1990.
5. Зыкова Г.В. Поэтика русского журнала 1830–1870 гг. М.: МАКС Пресс, 2005. 200 с.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
7. Микитюк Ю.М. Категории органической теории в идеологии почвенничества // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 1. С. 208–216.
8. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А.В. Вдовин, К.Ю. Зубков, А.С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. 872 с.
9. Страхов Н.Н. Мир как целое. М.: Айрис-Дидактика, 2007. 576 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mikityuk Yu.M. Kategorii organicheskoy teorii v ideologii pochvennichestva [Categories of Organic Theory in the Ideology of Soil Science]. *Vestnik russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 2011, vol. 12, no. 1, pp. 208–216. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Barsht K.A. “Bednye lyudi” F.M. Dostoevskogo: analitika sud’by i roman-predostezheniye [“Poor People” by F.M. Dostoevsky: The Analysis of Fate and the Novel-warning]. Barsht K.A. *Dostoevskiy: etimologiya povestvovaniya* [Dostoevsky: Etymology of the Narrative]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ. 2019, pp. 8–21. (In Russian).

3. Demchenko A.A. “Inogorodniy podpischik” A.V. Druzhinina v russkoy zhurnalistike i kritike nachala 1850-kh gg. [“A Nonresident Subscriber” by A.V. Druzhinin in Russian Journalism and Criticism of the Early 1850s]. *Rossiyskaya slovesnost’: Estetika, teoriya, istoriya: materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 80-letiyu professora B.F. Egorova, 24-25 aprelya 2006 g.* [Russian Literature: Aesthetics, Theory, History: Materials of the All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 80th Anniversary of Professor B.F. Egorov, April 24–25, 2006]. St. Petersburg; Samara, Ofort Publ., 2007, pp. 133–141. (In Russian).

(Monographs)

4. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 387 p. (In Russian).

5. Strakhov N.N. *Mir kak tseloye* [The World as a Whole]. Moscow, Airis-Didaktika Publ., 2007. 576 p. (In Russian).

6. Vdovin A.V., Zubkov K.Yu., Fedotov A.S. (Eds.). “Sovremennik” protiv “Moskvityanina”. *Literaturno-kriticheskaya polemika pervoy poloviny 1850-kh godov* [“Sovremennik” vs. “Moskvityanin”. Literary and Critical Polemics of the First Half of the 1850s]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2015. 872 p. (In Russian).

7. Zyкова G.V. *Poetika russkogo zhurnala 1830–1870 gg.* [The Poetics of the Russian Magazine 1830–1870]. Moscow, MAKS Press Publ., 2005. 200 p. (In Russian).

Баршут Константин Абрекович,

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела Новой русской литературы.

Научные интересы: теория и история русской литературы, нарратология, текстология, идеография в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

Konstantin A. Barsht,

Institute of Russian literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, leading researcher of the Department of New Russian literature.

Research interests: theory and history of Russian literature, narratology, textology, ideography in the writer’s manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

И.Д. Дейкун (Москва)

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО КОММЕНТАРИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация

Данная статья посвящена проблеме многозначности понятия авторский комментарий. Корень проблемы усматривается в специфике его исторического становления и в специфике дисциплинарного развития отечественных наук о литературе. Поэтому в статье проводится анализ современных вариантов дисциплинарного членения наук о литературе и исторических дисциплинарных определений текстологии в свете понимания природы комментирования и авторского комментария. Осуществляется комплексный анализ трактовок авторского комментария, с учетом установившихся междисциплинарных связей, обеспечивающих их эпистемических установок и самоопределения дисциплин. Устанавливается две конфигурации дисциплин с соответствующими трактовками понятия. С одной стороны, это текстология, понятая как историческая и техническая дисциплина, и история литературы, объединенные общей эмпирико-аналитической установкой. С другой стороны, текстология как установление прочтения произведения и теоретические дисциплины с общей для них концептуально-теоретической и герменевтической установкой. В первом случае используется авторский комментарий с референцией на примечания и справочный аппарат издания. Во втором – на поясняющие фрагменты художественного текста. В этом свете проводится анализ посвященных авторскому комментарию отечественных литературоведческих работ на предмет принадлежности к одной из двух трактовок. Даются актуальные формулировки двух трактовок авторского комментария. Делается вывод об альтернативности этих двух трактовок, вплоть до их различения как двух разных понятий, а также о неизбежном противоречии в исследовании при их смешении.

Ключевые слова

Авторский комментарий; автотекст; метатекст; история понятия; литературоведение; теория литературы; текстология.

*I.D. Deikun (Moscow)***THE PROBLEM OF THE AUTHORIAL COMMENTARY
IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE STUDIES****Abstract**

This article is devoted to the problem of ambiguity of the concept of author's comment. The root of the problem is seen in the specifics of its historical formation and in the specifics of the disciplinary development of the national sciences of literature. Therefore, the article analyzes modern variants of the disciplinary division of the sciences of literature and historical disciplinary definitions of textual criticism in the light of understanding the nature of commentary and author's commentary. A comprehensive analysis of the interpretations of the author's commentary is carried out, taking into account the established interdisciplinary connections that ensure their epistemic attitudes and self-determination of disciplines. Two configurations of disciplines with corresponding interpretations of the concept are established. On the one hand, it is textual criticism, understood as a historical and technical discipline, and the history of literature, united by a common empirical and analytical attitude. On the other hand, textual criticism as the establishment of the reading of a work and theoretical disciplines with a common conceptual, theoretical and hermeneutic attitude. In the first case, the author's commentary is used with reference to the notes and the reference apparatus of the publication. In the second, to the explanatory fragments of the literary text. In this light, the analysis of domestic literary works devoted to the author's commentary on the subject of belonging to one of the two interpretations is carried out. The current formulations of two interpretations of the author's commentary are given. The conclusion is made about the alternativeness of these two interpretations, up to their distinction as two different concepts, as well as the conclusion about the inevitable contradiction in the study when they are mixed.

Key words

Authorial commentary; autometatext; metatext; notion history; literary studies; theory of literature; textology.

Большинство современных исследований определяют «авторский комментарий» как примечание, которое принадлежит автору. Это соответствует исследовательскому здравому смыслу, однако предполагает несколько методологических операций. Во-первых, предикат «авторский» должен восприниматься как указание на разновидность комментария, понимаемого как жанр или метод. По этой причине при определении авторского комментария исследователь обращается либо к соответствующей статье в специализированном словаре, либо к той области знаний, которая занимается его изучением, либо, что чаще, просто задействует очевидный его смысл понятия. Во-вторых, при основательном изучении «авторского комментария» должны использоваться соответствующие методы, например, принципы классификации. В таком случае исследователь обращается к текстологическим трудам, так как в отечественной гуманитаристике именно в этих работах, обычно в их конце, дается разработанное учение о комментарии (см.: [Томашевский 1928; Рейсер 1978; Гришунин 1998]). Должно выходить, что «авторский комментарий» – это пояснения автора к своему же произведению в виде постраничных или затекстовых примечаний, или, в редких случаях, отдельно изданной работы. Однако в исследовательском узусе это понятие обозначает гораздо более широкую область

явлений: внутритекстовую авторскую рефлексию, письма и черновики, синхронно написанные произведения, части заголовочно-финального комплекса, смысловую дополнительность частей художественного ансамбля и даже субъективный «авторский» комментарий к чужому тексту. К этому перечню нельзя подвести единое теоретическое основание, перечисленные в нем объекты дисциплинарно гетерогенны.

У этого есть две фундаментальные причины: а) особенность исторического процесса понятийной фиксации явления авторской рефлексии, которая произошла как смена аналогичных, не полностью синонимичных понятий при постепенном агрегировании их значений в одно наиболее «успешное», то есть удобное и эвристически ценное понятие «авторского комментария»; б) синхронная этому процессу специализация наук о литературе, дифференциация дисциплин со своими предметными полями, с устанавливающимися междисциплинарными связями. Проблема данного исследования – актуальное функционирование понятия. Поэтому мы коснемся его истории кратко, чтобы подвести к проблеме междисциплинарных связей и выйти к разграничению двух, на самом деле разных, но имеющих одну словесную форму понятий авторского комментария.

В истории заглавного понятия примечательно то, что его фиксация современна становлению отечественной текстологии, а также то, что оно сразу же употребляется метафорически. «Авторский комментарий» появляется в разделе «Хроника» в сборнике «Творчество Достоевского. 1821–1881–1921» (1921) и обозначает функцию, в которой выступают сопроводительные письма Ф.М. Достоевского в редакцию журнала «Русский вестник» по отношению к его романам, письма эти, – говорится в сборнике, – «ближайший и непосредственный авторский комментарий к знаменитым романам» [Творчество Достоевского 1921, 123]. Такое значение противоречит вышеприведенной «очевидной» формулировке.

Дело в том, что терминологическая фиксация «авторский комментарий» в 1921 г. завершила более чем вековой процесс осмысления авторской рефлексии в самых разных ее формах. В XVIII в. «авторское» примечание при художественных текстах отмечалось В.К. Третьяковым (см. «О древнем, среднем и новом стихотворстве», 1755) и Н.И. Новиковым (см. «Опыт исторического словаря о российских писателях», 1771) как переход автора из амплуа мастера в амплуа ученого. В первой трети XIX в. под влиянием практики литературных журналов актуализировалось понятие «выноска» как типографская форма примечания (например, примечания В.К. Кюхельбекера к «Смерти Байрона» в альманахе «Мнемозина», 1824), появляются принадлежащие ансамблю журнала или альманаха, а затем заимствованные художественными произведениями фигуры редактора и издателя. Оформляется различие функций примечания и комментария, чаще всего первые, «выноски» служили ареной для литературно-полемиического высказывания, комментарии – пояснению реалий, чаще при переводе античных текстов. В 40–50-е гг. XIX в. в критике (см. статью В.Г. Белинского «Педант. Литературный тип», 1841) оформилось коннотативное значение «комментария» как сухой, догматической и педантской работы. В эти же годы с выходом ряда авторских критических статей по поводу собственных произведений (например, статья И.А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда», 1848) фиксируется понятие «автокритика», которое до 1890 г. понимается как «само-критика». Затем префикс «авто-» переопределяется как «авторский» (см. «Настольный энциклопедический словарь», т. 1, 1890). На

конец XIX – начало XX в. приходится расцвет исследований в области психологии творчества. В трудах А.В. Амфитеатрова (см. «Литературный альбом», 1904; «Современники», 1908; «Разговоры по душе» 1910) автокритика – это внутренняя самокритичность автора, психологическое качество эстетической требовательности к себе. В XX в. Н.Е. Эфрос использует этот термин в работе «В.И. Качалов» (1919), но в работе «Московский художественный театр» (1924) заменяет его собственным понятием «автокомментарий», имеющим тот же смысл. В 1925 г. «Автокритика» получит исчерпывающее определение в «Словаре литературных терминов» (1925), где психологическую трактовку увяжут с фактами творчества и личными документами, придя к границам зарождающейся текстологии.

В 1930-е гг. текстология в силу политического климата станет единственной областью, где будет развиваться учение о комментарии, а психология творчества реабилитируется только в 1965 г. (год публикации «Психологии искусства» Л.С. Выготского). Так весь комплекс явлений авторской объясняющей активности по отношению к собственному произведению начал осмысляться посредством понятий «авторский комментарий» или «автокомментарий», что одно и то же. Одновременно «долгое дыхание» гуманитарных работ обеспечило такую ситуацию, когда историческое многообразие референтов понятия сохраняется и используется синхронно.

Следует сказать и о специфике дисциплинарного развития отечественной гуманитаристики. Так с окончанием периода догматического литературоведения (см. учебное пособие Хализева В.Е., Холикова А.А., Никандровой О.В. «Русское академическое литературоведение», 2017), которое приходится на 50-е гг. XX в., происходят два взаимоисключающих процесса. С одной стороны, понятие «авторский комментарий» вводится в исторические работы АН СССР («История английской литературы», 1958; «История русской критики», 1958), входит в университетский курс стилистики («Очерки по стилистике русского языка», 1960), появляется в кандидатских диссертациях (первая диссертация с употреблением понятия «авторский комментарий» защищена в 1973 г.; для сравнения – первая диссертация с выражением «автокомментарий» защищена в 1993 г.). С другой же стороны, в рамках теоретической поэтики переосмысляется категория «авторства». В работах В.В. Виноградова (см. «Проблема авторства и теория стилей», 1961; «О теории художественной речи», 1971) и в издающихся после многолетней паузы трудах М.М. Бахтина (см. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963; «Эстетика словесного творчества», 1979) разводятся понятия автора как конкретной исторической личности и трансцендентального художественному тексту автора-творца, авторской субъективности как принципа стилистического единства произведения, развивается учение о точке зрения, субъективной организации произведения (см., например, работу Б.О. Кормана «Изучение текста художественного произведения», 1972).

Исходя из нового теоретико-поэтологического понимания этой категории встала ранее игнорируемая проблема эстетического статуса авторского комментария, его вхождения в состав художественного произведения. Требовалось уточнить новый смысл понятия. Однако эта озабоченность могла затронуть лишь группы исследователей, которые имели связь с кругом М.М. Бахтина, школами Б.О. Кормана и В.В. Виноградова. Другие группы исследователей продолжили пользоваться словарным определением «авторского комментария» (см. статью «Комментарий» в «Краткой литературной энциклопедии», 1966), где дана его эмпирическая трактовка, или обращаться для справки к

трудам текстологов. Поэтому полиреферентность «авторского комментария» сохранилась вплоть до 90-х гг. XX в., когда она концептуально обогатилась постструктуралистским тезисом о «смерти автора» и теорией «метатекста».

Чтобы прояснить ситуацию с параллельным циркулированием несовместимых «авторских комментариев», надо схематично обрисовать соотношение литературоведческих дисциплин.

Общепризнано, что в круг наук о литературе входят дисциплины теоретического и исторического характера, но принадлежность к ним специальных «технических» дисциплин ставится под вопрос. Рассмотрим разные классификации с точки зрения связи текстологии, теории и истории литературы. Выделим три подхода к группировке наук о литературе: перечислительный, традиционный, спецификаторский. Так в рамках первого подхода С.Н. Зенкин в «Теории литературы» (2018) сопоставляет разные виды филологической деятельности как «три независимые друг от друга логические оси» [Зенкин 2018, 11] в общую карту наук о литературе. В оптике С.Н. Зенкина текстология (критика текста) и теоретические дисциплины разделены не только как базирующиеся на разных типах деятельности, но и как относящиеся к разным деятельностным логикам. Первая входит в область исторически разновременных, но сосуществующих практик критики: оценки статуса, уточнения текста и концептуальной интерпретации художественного произведения. Теоретическая поэтика соседствует с герменевтикой и теорией литературы как метакритикой. Между этими группами лежит филология как история литературы (эстетическая) и литературная история (эмпирическая). Картографический подход фокусируется на границах науки, а не на связи дисциплин. Другой, напротив, «интегративный» вариант классификация видов филологической деятельности представлен В.Е. Хализевым в «Теории литературы» (2018). Ученый постулирует общий герменевтический фундамент филологии, и разделяя «знание о литературе» на литературоведение и текстологию, прибавляет к последней комментирование как умение. При дисциплинарном разделении в системе В.Е. Хализева комментирование и текстология имеют с теоретическими дисциплинами общий герменевтико-филологический фундамент, соприродны им [Хализев 2013, 38].

Традиционного деления на теорию литературы, историю литературы и литературную критику придерживаются авторы «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001). В статье «Литературоведение» Ю.В. Манн модифицирует тернарное деление, преломляя в нем поэтику (на теоретическую, историческую, анализ произведения) и стилистику как науки в широком смысле. Поэтико-стилистический фундамент литературоведения вытесняет текстологию и комментирование в ряд вспомогательных дисциплин, они как бы прилегают к литературоведению, но не входят в него [Манн 2001, 476].

Спецификаторским по отношению к последней классификации выступает подход Н.Д. Тамарченко в книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (2008), так как само литературоведение осмысливается им через призму поэтики, понимаемой как «учение» философско-эстетической природы [Тамарченко 2008, 182]. Отсюда акцент на его специфику в тройном отношении к теории, истории и критике литературы, и следующее в статье «Интерпретация текста» (Л.Ю. Фуксон) сущностное разграничение процесса интерпретации (кругового, т.е. герменевтического) и комментирования (линейного, аналитического) [Фуксон 2008, 80].

Анализируя вышеприведенные классификации, можно выделить контрастные дисциплинарные и сущностные определения комментария. В дисципли-

нарном плане комментарий а) есть метод критики текста (С.Н. Зенкин), б) есть метод текстологии как технической дисциплины (Ю.В. Манн). В сущностном плане: в) как отдельное герменевтическое умение (В.Е. Хализев), г) как отдельный жанр аналитической природы, несущий объяснительную функцию (Л.Ю. Фуксон). Понятно, что комментарий как г) есть проявление б), а а) подразумевает в).

Касательно самоопределения текстологии отчетливо выделяются три подхода, разграничивающие текстологию как дисциплину преимущественно эдиционного характера, преимущественно исторического и дисциплины с герменевтической установкой. Первый взгляд актуализирует в текстологии ее историческую связь с критикой древних текстов. Так Б.В. Томашевский в «Писателе и книге» (1928), вводя сам термин «текстология», называет ее перенесением на новую литературу методов древней филологии, отмечает, что и новую литературу необходимо снабдить аппаратом (комментарием, историей текста, в некоторых случаях вариантами и информацией о черновиках) [Томашевский 1928, 10]. С.А. Рейсер продолжает эту линию, с той разницей, что утверждает текстологию наукой, в компетенцию которой входит то, что ранее называлось «филологической критикой», «критикой текста» и «археографией», а предметом может быть новая, древняя литературы и фольклор. Методы текстологии, такие как «датировка, комментирование, конъектирование...» [Рейсер 1978, 4], по С.А. Рейсеру, имеют аппаратный характер, служат эдиционным задачам. Представителем второго подхода Д.С. Лихачевым текстология определяется как вспомогательная дисциплина истории текста, взятой в аспекте его изменения (см. книгу Д.С. Лихачева «Текстология. Краткий очерк», 1964). Текстология здесь – эмпирическая дисциплина, она устанавливает границы текста произведения, его авторитетное чтение, однако ее объектное поле выходит далеко за пределы художественной литературы. А.Л. Гришунин, опираясь на Д.С. Лихачева в понимании текстологии как истории текста, рассматривает ее применительно к художественной литературе. Текстология едина с литературоведческими дисциплинами своей исследовательской установкой, она осуществляет подготовительную стадию филологической работы [Гришунин 1998, 4].

Третья, герменевтическая, линия начата Г.О. Винокуром в «Критике поэтического текста» (1927), где, во-первых, текстологические проблемы ставятся только на материале новой литературы, а во-вторых, делается акцент на герменевтической природе операции определения авторитетного текста. В полемике о принципах установки воли автора ученый критикует эмпирический подход Б.В. Томашевского, ориентирующийся на фиксацию текстуальных фактов, и противопоставляет ему подход, толкующий текстологию именно с позиций «расчищения дороги к пониманию», «раскрытия отношений между сообщаемым и внешними формами сообщения» [Винокур 1927, 25, 26].

Отсюда видна проблематичность дисциплинарного позиционирования текстологии. Она входит в круг исторических дисциплин как история текста, в круг технических дисциплин как совокупность методов установки авторитетного текста и его издания, в круг наук о литературе как дисциплина, имеющая герменевтический фундамент, идентична «комментированию». Следовательно, эпистемологическим фундаментом текстологии может быть а) эмпирико-аналитическое рассмотрение исторического факта, общее с историей литературы («литературной историей», по С.Н. Зенкину); комментарий тогда понимается в его жанрово-методической определенности, но как результат проведения метода; б) прагматическая установка, общая с техническими дисциплинами

(вспомогательными, по Ю.В. Манну), где в жанровая-методической природе комментария акцент на жанровой форме как части научно-справочного аппарата; в) концептуально-теоретическая установка на интерпретационную работу, общая с теоретическими дисциплинами («комментирование», по В.Е. Хализеву, и «интерпретация», по Л.Ю. Фуксону), где под комментарием подразумевается не столько жанр, сколько интенция к пониманию, предполагающая всегда особенные, диктуемые объектом критерии.

Все вышеперечисленные обстоятельства отражаются на развитии подходов к авторскому комментарию в отечественных исследованиях. Так, развернувшаяся между Ю.Н. Чумаковым и С.М. Громбахом в конце 60-х гг. XX в. полемика о вхождении авторских примечаний А.С. Пушкина в художественное целое «Евгения Онегина» является конфликтом эмпирико-аналитической и концептуально-теоретической трактовки комментария. Оба ученых работают с комментарием как с жанром примечания и апеллируют к истории создания текста. Но Ю.Н. Чумаков в подтверждение тезиса «за» прибегает к принципу композиционного сцепления (снятия в эстетическом целом исторической одновременности частей произведения) и к единству «образа авторского сознания» в примечаниях и в основном тексте «Евгения Онегина» [Чумаков 1970], что позволяет ему говорить даже о взаимозаменяемости внутритекстовых авторских отступлений и авторских примечаний. Будучи «против», С.М. Громбах [Громбах 1974] опирается на историю создания текста и акцентирует разновременность создания основного текста и примечаний. Примечания, по Чумакову, должны быть атрибутированы некоему субъектному единству, по Громбаху – биографическому автору, А.С. Пушкину. С.М. Громбах видит их функцию в дополнении текста историко-биографической информацией, проясняющей литературный контекст эпохи, то есть его текстологический подход находится в связи с историей литературы.

Исследование же Ю.Н. Чумакова касается теоретико-литературных проблем единства художественного произведения в свете категории автора. Однако посвященное авторскому комментарию только наполовину, оно не проясняет проблемы субъекта авторского комментария, а также не дает его определения, альтернативного текстологическому.

Своеобразной наследницей С.М. Громбаха выступает В.А. Мильчина. В статье «Поэтика примечаний» [Мильчина 1978] она полемизирует с Ю.Н. Чумаковым, историзирует проблему примечаний в «Евгении Онегине» посредством указания на функции примечаний в контексте романтической и классицистической поэтики. При этом В.А. Мильчина избегает романтического же определения авторских примечаний как таковых. Они не подпадают под теоретические категории, рассматриваются как эмпирический факт, хотя и через призму поэтики конкретного жанра. Это позволяет говорить о статье как о попытке ввода в науки о литературе нового материала. Тем не менее полные исследовательского здравого смысла работы В.А. Мильчиной (см. также статью В.А. Мильчиной «Культура примечаний: князь Петр Иванович Шаликов переводит Виконта Франсуа-Рене де Шатобриана», 2020) стали образцом для многочисленных историко-литературных исследований, в рамках которых «авторским комментарием» называются только выносные примечания, их субъектность, «авторство» не подвергается рефлексии, а классификация проводится по лекалам учебников текстологии (яркий пример – обстоятельные статьи Н.А. Кузьминой «Поэтика авторских комментариев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра. Статья 1», 2009, «Поэтика авторских коммента-

риев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра. Статья 2», 2011).

В настоящее время устоявшиеся в отечественной науке методы анализа авторского комментария дополняются достижениями зарубежных нарратологии – дифференциацией субъектов и уровней повествования; и теоретической поэтики – введенной Ж. Женеттом («Palimpsestes», 1982) классификацией транстекстуальных отношений. Комплекс связанных с авторским комментарием проблем приобретает более точные формулировки. Прежде всего, разделяя рода литературы по нарративному и перформативному регистрам речи [Тюпа 2013, 31], уточняется субъектная атрибуция комментария. В нарративных произведениях внутритекстовый комментарий безусловно принадлежит фиктивной повествующей инстанции, нарратору, а затекстовый – фиктивному субъекту (например, редактору или издателю). В перформативных текстах – фиктивным субъектам драматурга, лирического героя, субъекту заголовочно-финального комплекса художественного произведения. Далее в нарративных текстах комментарий рассматривается исходя из той или иной функции акта наррации: обозначения субъектности нарратора, его речевой манеры, метанарративной, метафакциональной функций и т.д. [Fludernick 2003]. Все вышеперечисленные формы в англоязычных источниках называются «commentary», но вопрос о соотношении зарубежных и отечественных трактовок комментария выходит за рамки этой статьи. Актуальная же трактовка понятия «авторский комментарий» в свете отечественной теоретической поэтики звучит так: принадлежащий в художественном тексте фиктивному субъекту (лирическому герою, нарратору, драматургу) интерпретативный фрагмент речи той или иной жанровой определенности (примечание, отступление, парантеза, заголовочный комплекс, эпиграф, металепис, отдельная глава и т.д.).

Таким образом, в настоящее время есть две традиции исследования «авторского комментария». Первая – конформистская – заключается в соединении готовых понятий и концепций, в ориентации на здравый смысл как на фундамент для междисциплинарной связи, в основном между технически и исторически понятой текстологией и эмпирической историей литературы. Вторая – новаторская – заключается в попытках реформировать понимание комментария и автора в свете развития категорий теоретической поэтики, вплоть до введения новой терминологии. В рамках «конформистских» исследований циркулирует авторский комментарий-1. Его наиболее характерная формулировка: «принадлежащее биографическому автору постраничное примечание». Это понятие является постоянно осуществляемым трансфером из технических дисциплин наук о литературе в исторические. Оно предполагает аналитико-эмпирическую установку на объяснение. Его главное достоинство – наглядность референции, а недостаток – оторванность от теоретических категорий литературоведения.

В рамках «новаторских» исследований используется авторский комментарий-2. Его наиболее характерная формулировка приведена выше в качестве актуальной. Оно является продуктом постоянно осуществляемого синтеза определенного понимания категории субъекта художественного произведения и вычленимого в произведении интерпретативного элемента. Оно предполагает герменевтическую и теоретико-концептуальную установку на понимание. Его главное достоинство – точность определения, а недостаток – сложность использования. Видно, что смешение в специальном исследовании в рамках конкретной дисциплины этих альтернативных, но имеющих одну словесную форму понятий будет неизбежно вести к противоречиям, вплоть до полной неясности предмета исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М.: ГАХН, 1927. 136 с.
2. Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. 416 с.
3. Громбах С.М. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974. Т. 33. № 3. С. 222–233.
4. Зенкин С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: НЛЮ, 2018. 217 с.
5. Манн Ю.В. Литературоведение // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 475–483.
6. Мильчина В.А. Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 229–247.
7. Тмарченко Н.Д. Поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 182–186.
8. Рейсер С.А. Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978. 176 с.
9. Творчество Достоевского. 1821–1881–1921 / под ред. Л.П. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское государственное издательство, 1921. 150 с.
10. Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. 227 с.
11. Тюпа В.И. Дискурс/жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
12. Фуксон Л.Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 79–80.
13. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2013. 432 с.
14. Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Псков: [б. и.], 1970. С. 20–33.
15. Fludernick M. Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction // Poetica. 2003. Vol. 35. № 1–2. P. 1–39.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fludernick M. Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. *Poetica*, 2003, vol. 35, no. 1–2, pp. 1–39. (In English).
2. Grombakh S.M. Primechaniya Pushkina k “Evgeniyu Oneginu” [Pushkin’s Footnotes to “Eugene Onegin”]. *Izvestiya AN SSSR. Serya literatury i yazyka*, 1974, vol. 33, no. 3, pp. 222–233. (In Russian).
3. Mil’china V.A. Poetika primechaniy [Poetics of Footnotes]. *Voprosy literatury*, 1978, no. 11, pp. 229–247. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Chumakov Yu.N. Sostav khudozhestvennogo teksta “Evgeniya Onegina” [The Composition of the Literary Work of “Eugene Onegin”]. *Pushkin i yego sovremenniki* [Pushkin and His Contemporaries]. Pskov, [s. n.], 1970, pp. 20–33. (In Russian).
5. Fukson L.Yu. Interpretatsiya proizvedeniya [The Interpretation of the Literary Text]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 79–80. (In Russian).
6. Mann Yu.V. Literaturovedeniye [Literary Studies]. Nikolyyukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [The Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Moscow, Intevalk Publ., 2001, pp. 475–483. (In Russian).
7. Tamarchenko N.D. Poetika [Poetics]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 182–186. (In Russian).

(Monographs)

8. Grishunin A.L. *Issledovatel'skiye aspekty tekstologii* [Research Aspects of Textology]. Moscow, Naslediye Publ., 1998. 416 p. (In Russian).
9. Grossman L.P. (ed.). *Tvorchestvo Dostoyevskogo. 1821–1881–1921* [Dostoyevsky's Works 1821–1881–1921]. Odessa, Vseukrainskoye gosudarstvennoye izdatel'stvo, 1921. 150 p. (In Russian).
10. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Akademiya Publ., 2013. 432 p. (In Russian).
11. Reyser S.A. *Osnovy tekstologii* [Foundations of Text Critic]. Leningrad, Proveshcheniye Publ., 1978. 176 p. (In Russian).
12. Tomashevskiy B.V. *Pisatel' i kniga. Ocherk tekstologii* [Writer and Book. An Essay on Text Critic]. Leningrad, Priboy Publ., 1928. 227 p. (In Russian).
13. Tyupa V.I. *Diskurs/zhanr* [Discours/Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p. (In Russian).
14. Vinokur G.O. *Kritika poeticheskogo teksta* [Critics of Poetic Text]. Moscow, State Academy of Art Sciences Publ., 1927. 136 p. (In Russian).
15. Zenkin S.N. *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Theory of Literature. Problems and Results]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2018. 271 p. (In Russian).

Дейкун Илья Дмитриевич,

Российский государственный гуманитарный университет.
 Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики.
 Научные интересы: нарратология, теория литературы.
 E-mail: iliariy@mail.ru
 ORCID ID: 0009-0002-9809-1010

Iliia D. Deikun,

Russian State University for the Humanities.
 Postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics.
 Research interests: narratology theory of literature.
 E-mail: iliariy@mail.ru
 ORCID ID: 0009-0002-9809-1010

Л.Г. Дорофеева (Калининград)

**ФУНКЦИЯ ТОЛКОВАНИЙ В ЖИТИИ ИОАННА СИНАЙСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ СТАРОПЕЧАТНОГО
ИЗДАНИЯ ЛЕСТВИЦЫ 1647 Г.)¹**

Аннотация

Статья посвящена изучению роли толкований (схолий), принадлежащих тексту Краткого жития Иоанна Синайского, составленного монахом Даниилом Раифским. Анализ проводится на материале первого русского издания Лествицы 1647 г. Оно было подготовлено известным книжником XVII в. Сергием Шелониным, который текстологически изучил и отобрал толкования из разных источников. Всего в Житии находится четырнадцать толкований, которые визуально располагаются внутри текста Жития сразу вслед за толкуемым фрагментом, что обуславливает необходимость их изучения в контекстно-текстовой связи. Рассматривается их смысловая и формальная связь с топосами Жития и его сюжетно-композиционной структурой. Главная цель схолий – разъяснение читателю смысла конкретных фрагментов текста Жития, которые представляют, как правило, ключевые топосы. Анализ смысловых корреляций толкований и Жития с учетом общей структуры текста позволяет сделать вывод о трех основных функциях толкований. Первой и определяющей является функция агиографическая, присущая большинству толкований, направленных на разъяснение содержания подвига святого и его образа. Второй своей задачей толкователь видел поучение, и в трех толкованиях доминируют черты проповеди. Третья, стилевая функция, определяется стремлением толкователя идти вслед за стилем агиографа. В целом отмечается связь толкований со структурой жития «биос» и одновременно влияние панегирического стиля. При этом наблюдается некоторая стилевая и функциональная неоднородность толкований, которая свидетельствует об их принадлежности разным авторам. Главной же является смысловая роль схолий в отношении к Житию, углубляющая понимание читателем его духовного содержания.

Ключевые слова

Древнерусская переводная литература; агиография; Лествица; Житие Иоанна Синайского; функция толкований.

¹Статья подготовлена при поддержке РНФ (грант № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)

**THE FUNCTION OF INTERPRETATIONS IN
THE LIFE OF JOHN OF SINAI (ON THE MATERIAL
OF THE OLD PRINTED EDITION OF THE LADDER OF 1647)¹**

Abstract

The article concentrates on the study of the role of interpretations (scholia) belonging to the text of the brief Life of John of Sinai, compiled by the monk Daniel of Raifa. The analysis is carried out on the material of the first Russian edition of the Ladder of 1647. It was prepared by the famous seventeenth-century scribe Sergius Shelonin, who textually studied and selected interpretations from various sources. There are fourteen interpretations in the Vita, which are visually located within the text of the Life immediately after the fragment being interpreted, which necessitates their study in contextual and textual connection. Their semantic and formal connection with the topoi of the Life and its plot and compositional structure is considered. The main purpose of the scholia is to explain to the reader the meaning of particular fragments of the text of the Vita, which, as a rule, represent the key topoi. The analysis of the semantic correlations between interpretations and the Life, with regard to the general structure of the text, allows us to conclude that there are three main functions of the scholia. The first and main function is hagiographic, inherent in most interpretations aimed at explaining the content of the saint's feat and his image. The interpreter saw his second task as teaching, and in the three interpretations the features of the sermon dominate. The third, stylistic function, is determined by the interpreter's intention to follow the style of the hagiographer. On the whole, there is a connection between the scholia and the structure of the Vita "bios" as well as the influence of panegyric style. At the same time, there is a certain stylistic and functional heterogeneity of interpretations, which indicates that they belong to different authors. Nonetheless, the semantic role of the scholia in relation to the Life is dominant, as it deepens the reader's understanding of the Vita's spiritual content.

Key words

Old Russian translated literature; hagiography; the Ladder; Life of John of Sinai; the function of interpretations.

Житие прп. Иоанна Лествичника относится к наиболее распространенным и известным произведениям переводной литературы, если судить по выявленному учеными количеству славянских рукописей книги «Лествица» (см. об этом: [Николаев 1993; Попова 2011, 5; Попова 2014, 83]), к которой это Житие и принадлежит. При этом оно остается малоизученным в литературоведческом плане, что и невозможно в отношении к спискам, место которых «в истории памятника не определено в результате подробного его текстологического изучения» [Минеева 1999, 5]. Это объясняет наш выбор именно печатных изданий Лествицы для анализа произведения. Ранее мы обращались к анализу топик Краткого жития Иоанна Синайского в связи с содержанием образа святого и особенностями жанровой структуры на материале двух известных русских переводов Лествицы: старопечатного издания 1647 г. и Оптинского перевода издания 1862 г. (см.: [Дорофеева 2022; 2023]). Данная статья продолжает этот анализ.

¹The article was prepared with the support of the Russian Academy of Sciences (grant No. 22-18-00005 "Iconography and hagiography of the Ladder of John of Sinai").

Существенным для понимания смысла Краткого жития Иоанна Синайского, помещенного в старопечатное издание Лествицы 1647 г. (далее Житие – Л.Д.), является его прочтение в контексте толкований (или схолий), историю включения которых в данный текст раскрывает в своем исследовании творчества Сергия Шелонина О.С. Сапожникова (см.: [Сапожникова 2010, 283–299, 307–309]). Проблему изучения толкований к тексту Лествицы обозначила Т.Г. Попова, опубликовав текст всех четырнадцати толкований к Житию Иоанна Лествичника по тексту первого русского издания Лествицы 1647 г. [Попова 2020, 148–163] и указав на то, что подбор толкований и их расположение в тексте осуществил Сергей Шелонин, известный «своей эрудицией и энциклопедическими познаниями как в оригинальной, так и в переводной книжности» [Попова 2020, 149]. Сергей Шелонин провел текстологическую работу, подготовив книгу к изданию, изучив для этого ряд наиболее распространенных и известных к середине XVII в. рукописей творения Иоанна Лествичника. К таковым исследователи относят рукопись Лествицы 1601 г. митрополита Новгородского Исидора, восходящую к рукописи митрополита Киприана и, следовательно, к тексту Лествицы в Великих Минеях Четых (см. об этом: [Николаев, 1993; Сапожникова 2010, 258–278]).

Не только сам текст Жития, подготовленный Шелониным, является своего рода итоговым для рукописной традиции этого памятника, но и включенные им толкования, которые он также брал из разных рукописных источников, добавляя их по своему усмотрению в текст Жития. И, что для нас важно, разместил он толкования не на полях, а непосредственно сразу за толкуемым отрывком. Такое расположение можно объяснить технической необходимостью – удобством чтения, или размещением на полях маргиналий, занявших довольно много места. Но нельзя исключить и иную мотивацию издателя – не только *пояснения* смысла, или комментария к тексту, что является главной целью толкований (схолий – греч. *σχόλιον* – толкование), но расширения и углубления *содержания* Жития. На наш взгляд, толкования в данном варианте их расположения, могут и должны выполнять собственно агиографическую функцию – описания образа святого.

Рассмотрим данный текст в смысловой связи толкований с житийным повествованием, помня о том, что жанр этого Жития соединяет в себе черты жития «Віоꝝ», характерные именно для типа монашеских житий, определяемого Т.Р. Руди как *imitatio angeli* (см.: [Руди 2006, 431–500]); и панегирика [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 404] со свойственным ему риторическим стилем.

Проследим эту связь на уровнях *сюжетном* (событийной канвы в соответствии с типом жития «Віоꝝ»), *композиции*, основанной на топосах (житийной «схемы») и *стиля*, который в Житии является панегирическим.

Мы цитируем толкования, размещенные Сергием Шелониным в Житии Иоанна Лествичника, в соотнесенности с топосами, к которым они относятся, и в общем смысловом контексте Жития. Житийные цитаты приводятся по материалам, подготовленным Т.Г. Поповой: [Житие... 2024]) с привлечением русского перевода Оптиной Пустыни 1862 г. [Краткое описание жития... 2006].

Всего в тексте Жития находятся четырнадцать толкований, которые мы приводим по публикации Т.Г. Поповой [Попова 2020, 148–163]. Наш перевод помещается в скобках рядом с толкованием (выражаю искреннюю благодарность Ю.Б. Камчатновой за помощь, оказанную при переводе толкований на русский язык).

Первое толкование связано с топосом рождения и воспитания святого, который относится к сюжетно-композиционным и обязателен для жития «Βίος». В Кратком житии прп. Иоанна он только обозначен Даниилом Раифским, поскольку говорит *об отсутствии* сведений, но при этом содержит необходимые положительные житийные коннотации – благочестия и «достопамятности» как града (места рождения), так и родителей (в слове «воспитывался»): «**Еже оубв кто приживиы доблаго сегв и бжественаго, и воспитавиы прежде постнагв страдалнагв егв житїа, да сице рекоу достойныи слышанїа град земныи, сѣлв оухищреннѣ и испытаннѣ повѣдати не могѣ**» [Житие... 2024] («Не могу сказать с достоверной точностью, в каком достопамятном граде родился и воспитывался сей великий муж до исшествия своего на подвиг брани» [Краткое описание жития... 2006, 5]).

Толкование к топосу рождения, включенное Шелониным, его разворачивает и восполняет. Приведем его полностью: «Здѣ рожденїе и градъ сватаго, скрываетъ писатель. нѣщїи же убо глаголют ѡкв быти ему сыну зенефонтову, брату же его быти георгїю арселайту, именованному ѿ рожденїа аркадїи. сеи же не премѣни имени, ѿианн во нарицааше сѧ. Ксенефонтъ вѣ въ црѣ градѣ || велми мужъ богатъ. дѣти же своѧ послаа учити книгамъ в вирит [градъ адинскїи], и хже изметну море в различныа страны. и по смотрению Божїю доидоша во іерлїмъ, к единому старцу, и постригоша сѧ [ѿ] негв, не познавающе себе. дондеже донде бѣхъ ихъ и мати поклонити сѧ во іерлїмъ, и тогда познаша сѧ» [Попова 2020, 153] (*Перевод*: Здесь писатель не сообщает о городе и происхождении святого. Некоторые же говорят, что был он сыном Ксенофонта, брата же его звали Георгий Арселаит, а при рождении тот именовался Аркадий. Иоанн же имени не переменял. Ксенофонт жил в Царьграде и был весьма богат. Детей же своих послал учиться книжной грамоте в Вирит [град афинский], морем же их разметало в разные стороны, но, по смотрению Божию, они дошли до Иерусалима, пришли к одному старцу и постриглись у него, не узнавая друг друга, пока не пришли поклониться в Иерусалим их отец с матерью, и тогда они узнали друг друга).

Толкование это информативно. Очевидно, что здесь толкователь опирается на факты, которые уже должны быть известны читателю – о родителях и брате Иоанна. Вторая его часть, от слов «Ксенефонтъ вѣ въ црѣ градѣ || велми мужъ богатъ...» [Попова 2020, 153] представляет собой по сути агиографический сюжетный топос, можно сказать, «свернутое» житийное повествование, основанное на чуде: посланные отцом Ксенофонтом братья на учебу в Вирит, афинский город, разлучаются морской стихией, но впоследствии чудесным образом соединяются в Иерусалиме не только друг с другом, но и с родителями. Причем важен акцент автора толкования на первичном моменте «неузнавания» братьями друг друга: мотив, типичный для агиографии (встречающийся, например, в переводных житиях Алексия человека Божия, Евстафия Плакиды). Узнавание происходит при встрече в Святой земле с родителями, пришедшими «поклониться в Иерусалим», что является знаком осуществления Промысла Божия о святых, принявших постриг. Таким образом, это толкование органично агиографическому повествованию, в котором исторические реалии и биографические факты отвечают задаче агиографа – изобразить святого и его путь.

Второе толкование помещается Шелониным в текст Жития в связи с *Топосом посмертной жизни в раю*: «**А иже инѣ имѣяи и нетлѣнною пищею пита- яи всечюднаго, не (не) вѣдѣ никакоже. Бсть бо и той ныне в нем отнележе велеласныи оучитель славїи здѣ нѣккакѡ вопиет, их же житие на невѣсехъ есть,**

насыщался чувством неведущественным ненасытнаго. и невидимаго добротою зря...» [Житие... 2024] («А какой град ныне покоит и нетленною пищею питает сего дивного, это мне известно. Он пребывает ныне в том граде, о котором говорит велегласный Павел, взывая: “наше житие на небесех есть” (Флп. 3: 20); неведущественным чувством насыщается он блага, которым невозможно насытиться, и наслаждается невидимою добротою, духовно утешается духовным, получив воздаяния, достойные подвигов, и почесть за труды, не трудно понесенные – тамошнее наследие; и навсегда соединившись с теми, которых “нога ста на правоте” (Пс. 25: 12)» [Краткое описание жития... 2006, 5]).

Толкование к этому отрывку *Краткого жития* будто продолжает повествование, усиливая мысль о Невидимом граде, соединяясь с нарративом автора Жития словом «ныне» в том же панегирическом стиле: «Нѣѣ же в немже есть сказует, иже нетѣлннѣю пищею сегѣ питаетъ, сирѣчь вышнїи іерѣли^м, мѣти первородны^и, иже нога ста на правотѣ, есть бо рече и тон в немъ нѣѣ, ѡ немже славіи. еже есть бжѣтвныи павел вопѣтъ. чювство же дѣховное есть, еже стажати кому мѣтву дѣховнѣю, еже [сказуетъ сѣ] бѣговидѣнїе, ѡкоже бо зѣницы чювственны^и очїю, иже в себѣ имутъ свѣтъ чювственныи, бѣговидѣнїе же оумное есть, разум^н естественныи, соединившыи сѣ оуставу естества, иже нарицаетъ сѣ естественныи свѣтъ». [Попова 2020, 154] (*Перевод*: Ныне же он в нем, в граде, который нетленною пищей его питает, то есть в Вышнем Иерусалиме, матери первородных – тем, кто встал на путь правды, и которых, как соловей, воспевают божественный Павел. Чувство духовное есть стяжание духовной молитвы, которое называется боговидением, как зеницы чувственных очей имеют свет чувственный, так боговидение умное (духовное, не чувственное) есть разум естественный, соединившийся с сущностью естества (или с самим естеством), который называется естественным светом).

Обратим внимание не только на визуальную, но смысловую и стиливую связь толкования с текстом Жития. Оно направлено на разъяснение образа-топоса Небесного Иерусалима (Царствия Небесного), благодаря чему расширяется и углубляется характеристика Небесного града через осмысление понятий тленный / нетленный; умный (духовный) / чувственный (естественный). Появляется понятие *света*, который является *естественным*, если разум соединяется с естеством. При этом *боговидение*, сравниваемое с чувственными очами, есть *умное* зрение, и свет духовный открывается этому зрению благодаря духовной молитве. Толкование здесь проясняет главную оппозицию всего Жития: вещественного / неведущественного, телесности / нетелесности и т.п. И тем самым толкователь углубляет понимание читателем того аскетического подвига, о котором пойдет повествование далее.

Еще заметим, что и толкователь в старопечатном издании, и оптинские переводчики Жития «расшифровали» слова Даниила Раифского «велегласный *оучитель славы* здѣ нѣѣко вопїет» [Житие... 2024], назвав имя Павла, но в оптинском тексте не приводится сравнения с соловьем, которое имплицитно присутствует в эпитете «велегласный». Слово «соловей» есть в толковании, что соединяет его с текстом Жития.

Третье толкование относится к слову «*отроковицы*» и находится в контексте сюжетного топоса *ухода святого в монастырь*, отречения от мира, который в данном Кратком житии, отличающемся особой лапидарностью и метафоричностью, содержит в себе и факты биографии (16 лет), и характеристику святого (разумом тысячелетен), и идею монашества как жертвы, принесения себя в жертву «великому Архирею», т.е. Христу, что венчает мотив отшель-

ничества. Здесь главным в житийной цитате является образ «отроковиц»: «И странничеством убо предстательницы разумныхъ нашихъ отроковицъ дерзновение безчестное прѣсекъ» [Житие... 2024] («И так, отсекив бесчестную дерзость отшельничеством, сей обладательницей наших мысленных отроковицъ» [Краткое описание жития... 2006, 6]).

Толкование к этому фрагменту связано с топосом отшельничества: «Разумныхъ отроковицы, дшевнѣа [оустамененіа] соуть, еже соуть добродѣтели, ихже странничество, ѡкоже двѣ сохранати вѣсть, ѡкв да невидими бывають, но пребывати в дому шсобнѣ, своим оуставом затворены. добръ оубв рече, прѣстательницы быти странничеству, ѡкв добродѣтелем сохраненіе соущу» [Попова 2020, 154]. (Перевод: Мысленные (духовные) отроковицы суть душевное устроение, то есть добродетели, и странничество (отшельничество) знает, как этих дев (т.е. добродетели) сохранить, чтобы, будучи невидимыми, они пребывали в доме особо, огражденные своими правилами. Хорошо же быть служителями странничеству, потому что оно есть хранение добродетелей).

По смыслу и лексически оно коррелирует с текстом Лествицы, а именно с третьей ступенью «О странничестве, то есть уклонении от мира». Интересно то, что автор данного толкования понимает метафору «мысленные отроковицы» в положительном смысле – как добродетели. Оптинский же перевод (а любой перевод можно рассматривать тоже как толкование) видит в ней противоположное значение – страстей, и оптинские переводчики соотносят со словом *отроковицы* слова *дерзновение* и *бесчестие*, устанавливая связь с третьим стихом 10 степени (ступени) Лествицы, что зафиксировано в сноске к словам «мысленных отроковиц»: «То есть страстей...» [Краткое описание жития... 2006, 6].

Четвертое толкование относится к мотиву *Небесной простоты*, противопоставленной в Житии внешней мудрости: «А еже чюднѣ, гак во вкрѣгнѣи премудрости нѣнѣи, грубости оуча сѧ, еже преславнѣишее. смиреніе во чюдѣесть философское киченіе» [Житие... 2024] («А еще удивительнее то, что, обладая внешней мудростью, он обучался небесной простоте. Дело преславное! Ибо кичливость философии не совмещается со смирением» [Краткое описание жития... 2006, 6]).

Толкование к этим словам непосредственно обращено к образу святого, к пониманию особенностей его личности в связи с темой знания ложного и истинного, или *естественного* знания (в оптинском переводе – «внешней мудрости»), т.е. *философии* – и Божественной мудрости, «небесной простоты», которая достигается только смирением: «Округнѣа есть премудрость, еллинскѣа внѣшнѣа списаніа. еже есть разумъ и ученіе, и ѡже ш лѣтнихъ прехожденіихъ, и звѣздозаконіи шпаснѣм, извѣстнѣм вѣды, егоже ради и вкругнюю премудрость глет. и сѣе все философское киченіе, [смиреномудриемъ] истинным повѣдивъ» [Попова 2020, 155] (Перевод: Естествознание есть эллинская мирская наука, то есть знание сущности (вещей). Доподлинно зная науку о смене времен года, о законах звездного (неба), он излагает знания о вселенной, победив при этом высокомерие философа истинным смиренномудрием).

Отметим отличие, заключающееся в смысловых сдвигах. В тексте Жития главный смысл заключается в том, что противопологаются философия как «естественное» знание, порождающее «кичливость» разума, и обучение *небесной простоте*, т.е. *смирению*, открывающее Божественную премудрость. А толкователь, сосредоточиваясь на образе святого, в своем толковании указывает не на это *противоположение* кичливости ума и смирения, а на *органич-*

ность и целостность личности святого, который, обладая знаниями о Вселенной и излагая их, при этом побеждает высокомерие, что и дарует ему «небесную простоту». Ключевым здесь и является понятие *простоты* как свойства его личности, выраженном в смиренности.

Пятое толкование относится к агиографическому мотиву *еды (поста)*, который связан с сюжетным топосом «аскетической борьбы» или «аскетических подвигов», сопровождающих жизнь монаха: «И́ДАШЕ ОУБѢ ВСЕ ЕЖЕ НЕПОРОЧНѢ ЖЕЛАЕТ СѦ ЗАПОВѢДАНІЮ, МАЛО ЖЕ СѢКЛѢ. И В СѢКЛѢ МНЮ НѢКАКѢ ВЕЛИЧАНИЮ РОГѢ СЛАМЛАА ПРЕМѢРѢ» [Житие... 2024] («Он употреблял все роды пищи, без предосуждения разрешаемые иноческому званию, но вкушал весьма мало, премудро сокращая и через это, как я думаю, рог кичливости» [Краткое описание жития... 2006, 7]).

Это толкование практически выпадает из контекста Жития, оно представляет собой мини проповедь, обращенную не столько к тексту, к его осмыслению, сколько к читателю или слушателю: «Е́ЖЕ ВСАКО ПРЕСТАВЛЯЕМОЕ ЯСТИ, И ЧЕРПАЕМОЕ ПИТИ, БЛАГОДАРЕНІЕ БѢГУ ЕСТЬ, НИЧТОЖЕ БО ПРАВИЛА РАЗУМУ Ѡ СЕМѢ ВОЗБРАНЯЮТЬ, ВСѦ БО ДОБРО СѢКЛѢ. А ЕЖЕ МНОГИХЪ И СЛАДАЩИХЪ ОУКЛАНАТИ СѦ, И РАССУДИТЕЛНѢ Ѡ СИХЪ ИМѢТИ И РАЗУМНѢ, ВОЗДЕРЖАНІЕ ИМЕНУЕТ СѦ. [СО ИНОВѢРНЫМИ ОБЩЕНІА НЕ ИМѢТИ]. ТОЧІЮ ЖЕ Ѡ ИНОВѢРНЫХЪ ПОДОБАЕТЪ ВСѢѢННАТИ СѦ» [Попова 2020, 155] (*Перевод*: Если чем угощают, все надо есть, и все, что нальют – пить, это есть благодарение Богу, и никакие правила разумные не возбраняют сего, ибо все есть добро. А если обильной и сладкой пищи уклоняться, разумно рассуждая о том, то это называется воздержание. [С иноверными же общения не следует иметь]. Только иноверных следует избегать).

Главный смысл житийной цитаты заключается в идее аскетической борьбы и с чревоугодием, и с тщеславием, и отсылает читателя к Степени 14: «О любезном для всех и лукавом владыке, чреве»: «Часто тщеславие враждует против объедения; и сии две страсти ссорятся между собою за бедного монаха, как за купленного раба. Объедение понуждает разрешать, а тщеславие внушает показывать свою добродетель; но благоразумный монах избегает той и другой пучины, и умеет пользоваться удобным временем для отражения одной страсти другою» [Лествица 2006, 139]. Толкование же обращено к другой теме – правильного отношения христианина к пище в общении с другими людьми, в том числе с иноверными. И оно отличается и по функции, и по стилю от предыдущих толкований.

Все последующие толкования (с 6-го по 13-е) нацелены на образ святого, на осмысление содержания его подвига и связаны с сюжетным повествованием об аскетических подвигах, при этом обладают своими особенностями.

Так, **шестое и девятое толкования**, помимо агиографической функции, выполняют еще и сугубо дидактическую роль – проповеди, что проявляется в самом наставническом стиле толкователя, для которого текст Жития становится скорее поводом для проповеди. В *шестом* толковании звучит призыв к милостыне, которым побеждается сребролюбие (см.: [Попова 2020, 156]), а в *девятом* – толкователь сосредоточен на разъяснении читателю, что такое тщеславие, и что тщеславящиеся погибают, поскольку слабы и суетны. Причем интересно, как толкователь развивает житийные метафорические сравнения тщеславия с пиввицей, пьющей кровь, и с пауком, улавливающим в сеть и тоже пьющим кровь. Он разворачивает житийную метафору, вводя параллелизм: как паук раскидывает свое тонкое плетение, так и сеть тщеславия улавливает «слабых разумом», и тем самым делает акцент на понятиях *силы* и *сла-*

бости: «слабоумныхъ оудерживаетъ, крѣпки же в разумѣ, не емятъ» [Попова 2020, 157].

Восьмое толкование находится в контексте сюжетного *топоса лестницы*, который является ключевым в Житии, соотносясь со ступенями, представленными в книге «Лестница», и относится к словам: «Оуморение^м же пристрастїа или оубв и прочїхъ чувственныхъ, невещественнѣмъ вѣдъ печали ра^зрѣши» [Житие... 2024] («А сплетение пристрастїа и всякихъ чувственныхъ помысловъ разрешилъ невещественными узами святой печали» [Краткое описание жития... 2006, 7]). Оно интересно тем, что отличается пониманием слова «печаль»: «Оуморенїе же пристрастїа се есть, связанїе нарицеть, по истинѣ. многоимѣнїе. гакже во в мирѣ богатство^м связанїи, неуодь могутъ ра^зрѣшити сѧ, связаны бо суть житїа сегѡ плѣницами. такъ и добродѣтели живущїи, богатство имутъ добродѣтели, связанїе печалованїа ѿ себе ѡтрасше» [Попова 2020, 156] (*Перевод*: Это сказано об избавлении от пристрастїа. Он называет это связанностью и сравнивает, поистине, с богатством. Как в миру связанные богатством с трудом могут освободиться от пут таковой жизни, так и добродетельно живущие обладают богатством добродетели, не печалься ни о чем, что связывало бы их).

Здесь толкователь, внося категорию *мира*, которой нет в цитате, уточняет для читателя понятие связанности мирским, материальным богатством как *несвободу*, и обладание богатством невещественным, добродетелями – как освобождение *от печали*. Как очевидно, смысл, переданный толкователем, расхожится с текстом Жития, так как печаль в толковании понимается негативно, она *порождена несвободой*. В то время как в Житии печаль *святая*, ее невещественные узы освобождают от пристрастїи. Именно этот смысл увидели в данной фразе оптинские переводчики, назвав печаль «святой».

Остальные толкования не выходят за рамки агиографической функции, продолжая тему подвижничества, развивая мотив борьбы со страстями и, главное, напрямую отвечая смыслу того отрывка текста, к которому относится. Так, в **седьмом толковании** осмысливается *уныние*, которое, во-первых, как и в Житии, называется толкователем смертью, и во-вторых, от которого можно избавиться только памятью о смерти телесной, о чем также говорится и в Житии, и в толковании (см.: [Житие... 2024; Попова, 2020, 156]).

В **десятом толковании** рассматривается главная страсть – *гордыня*, называемая и в Житии, и в толковании «восьмой отроковицей». Житие: «Что осмыа отроковицы, оу доваго таинника сего побѣжденїе. что же ли оубв ѡчищенїе краинее, еже начатъ оубв послѣшанїа веселенїа. соверши же нб^с наго іер^лима г^дь, пришествїемъ своимъ прише^а» [Житие... 2024] («Что же скажу о той победе, которую сей добрый таинник одержал над осью отроковицею. Что скажу о крайнейшем очищении, которое сей Веселеил послушания начал, а Владыка небесного Иерусалима, пришедши, совершил Своим присутствием» [Краткое описание жития... 2006, 7]). Толкователь, не выходя за смысловые границы толкуемого фрагмента житийного текста, сосредоточен на объяснении этой метафоры и введенного агиографом в текст Жития библейского образа Веселеила: «какже бо веселенїа [стѣнь] оустрой древнью терпѣнїе^м, в неже помазанїа цре^м, и пр^рчествїа, и прочаа законнаа совершаху сѧ. такъ и сей стѣи дшю оукраси^а, и тѣло просвѣтивъ, храмъ стому дху себе показа краснѣшїи» [Попова 2020, 157] (*Перевод*: Как Веселеил в древности с терпением выстроил скинию, где помазания царям, пророчества и прочие законные действия совершались, так и сей святой, душу

украсив и тело просветив, сам себя сделал еще более прекрасным храмом Святому Духу).

В одиннадцатом толковании речь идет о сюжетном эпизоде Жития, относящемся к агнографическому топосу *чуда* – исцеления молитвой святым Иоанном монаха Исаакия от блудной страсти. В центре находится образ святого, ему дается характеристика в панегирическом стиле: он – «великий отец», в нем явлена «совершенная любовь», он сострадателен и смиренен (см.: [Попова 2020, 157–158]).

Двенадцатое толкование направлено на характеристику образа святого и затрагивает важнейшую мысль о *даре слова*, полученного им от Бога. В цитате, к которой относится толкование, звучат упреки завистников святому в болтливости и пустословии. И толкователь спешит дать характеристику его слову – оно благодатное, источник поучений: «Слово бл҃годатїю пребл҃женныи сєи б҃гъ, к приходацимъ богатнѹ подаа...» [Попова 2020, 158].

Тринадцатое толкование фактически продолжает предыдущее, но не сюжетно, а *панегирически*, славословя Премудрость преподобного: «Премꙋрость оубв всѣмъ имощимъ ю в славѣ бж҃їю, сокровище єсть бл҃гое добродѣтеле» [Попова 2020, 158].

Четырнадцатое и последнее толкование возвращает нас к началу Жития, а именно к топосу рождения с идеей пребывания святого в Небесном граде, но на другом уже этапе создания образа – его *утверждения* в святости. Финал Жития обращает к образу пророка Моисея: «Єдинѣмъ точїю неподобенъ мши-сею бывъ, во іер҃лїим горнїи входемъ. ꙗкоже онъ долнагв нѣкакв не полвчи» [Житие... 2024] («Тем одним отличаюсь от Моисея, что вошел в горний Иерусалим, а Моисей, не знаю как не достиг земного») [Краткое описание жития... 2006, 10].

Главной характеристикой здесь становится сопоставление с Моисеем, образ которого сопровождает образ Иоанна Лествичника и в других текстах: вторым житийном повествовании: «О том же авве Иоанне, игумене Синайской горы, то есть Лествичнике (Повествует один монах Синайский, который был, как и Даниил Раифский, современником преподобного Иоанна)» [Лествица 2006, 11–12]. И если во втором случае сравнение *уподобляет* святого Иоанна пророку Моисею (чудо появления пророка Моисея на трапезе братии в день поставления прп. Иоанна игуменом), а затем и прямо называется он Моисеем: «Когда же Моисей этот, преподобный игумен наш Иоанн, отходил ко Господу...» [Лествица 2006, 12]), то в рассматриваемой цитате Жития и в сопровождающем его толковании делается акцент на различии: *не* вошедшем Моисее в земной Иерусалим, но достигшем горнего Иерусалима преподобного Иоанна: «Мшисеи оубв землю шѣтованїа не видѣ, иже єсть долнїи іер҃лїимъ, за еже рещи емю со властїю, какъ да еда ѿ камєне сегв дам вамъ водѣ. к неразумнѹмъ гла иїлтаномъ. сєи же вниде в горнїи іер҃лїимъ. земла же шѣтованїа єсть, цр҃ство неб҃ное по возводномъ, еже исходатнєствєт, вєзстрастїє и развмъ» [Попова 2020, 158–159] (*Перевод*: Моисей не увидел земли обетованной, то есть земного Иерусалима, за то, чтобы пришлось сказать ему со властью, обращаясь к неразумным израильтянам: что когда дам вам от сего камня воду; этот же вошел в горний Иерусалим, ибо земля обетованная есть Царство небесное, куда вводят бесстрастие и разум).

Заметим, что перед нами в данном случае не противоречие, а форма библейского параллелизма, реализующего принцип прообразовательности ветхозаветных образов и сюжетов в отношении к Новому Завету и, соответственно, Новозаветному преданию, к которому и относится агиография.

Таким образом, анализ толкований в их контекстно-текстовой связи с Житием позволяет заметить влияние особенностей авторского сознания, выражающегося в цели толкования, его направленности, стиле, характере образности. Можно выделить три основные функции, которые выполняют толкования в этом Житии. Первая и главная – агиографическая, она присуща большинству толкований и просматривается на двух уровнях – смысловом и формальном. Конечно, главной является смысловая роль (такова цель схолий в любом тексте) – раскрытие образа святого, объяснение особенностей его подвига, своего рода характеристика личности святого с акцентом на духовной ее стороне (не психологической). И здесь соответствие толкований житийному тексту Даниила Раифского мы видим в осмыслении толкователем главной оппозиции – вещественного / невещественного, видимого / невидимого. Формообразующая, и тоже агиографическая, роль толкований осуществляется на сюжетно-композиционном уровне, толкования связаны с топосами, их продолжают или разъясняют, как бы усиливая «конструкцию» житийного текста. Среди них есть смешанные по своей роли толкования, с установкой и на читателя, и на характеристику образа святого.

Вторую функцию – проповеди или поучения с установкой на читателя Жития – выполняют пятое, шестое, отчасти девятое толкования. В них делается больше пояснений дидактического характера, что ослабляет их связь с агиографическим контекстом, а пятое толкование, по сути, выходит за его рамки.

Третья функция толкований – стилевая. В стилевом отношении текст толкований в основном идет вслед за стилем и образностью самого Жития, что делает их органично вписанными в житийный текст, исключение составляют толкования пятое и отчасти шестое.

Таким образом, все толкования связаны с событийной канвой, или сюжетом («Віос»), с ключевыми композиционными топосами, следовательно, вписываются в житийную «схему». Отличие есть в стиле: встречается проповеднический стиль, есть толкования, близкие стилю Даниила Раифского, т.е. панегирическому. Не всегда наблюдающееся единство стиля толкований и Жития объясняется принадлежностью разным источникам и, следовательно, авторам схолий. Но эта разность не нарушает главного качества средневекового текста – его целостности. Визуальное расположение толкований внутри текста, которое, по нашему убеждению, было выбрано Сергием Шелониным не случайно, отвечает важнейшей особенности средневековых произведений – причастности одному «контексту византийско-славянской символики мироздания, основанной на христианском учении отцов церкви и на традиции монастырской жизни...» [Гардзанити 2014, 7]. В целом схолии в рассмотренном Житии Иоанна Синайского поясняют, углубляют смысл ключевых топосов, активно участвуют в воссоздании образа святого, органично вписываясь в общий агиографический контекст Жития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гардзанити М. Библиейские цитаты в церковнославянской книжности. М.: Индик, 2014. 232 с.
2. Дионисий (Шлёнов), игумен, Кордочкин А., священник. Иоанн Лествичник // Православная энциклопедия. Т. 24. М.: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия», 2011. С. 404–431.

3. Дорофеева Л.Г. Агиографическая топика в Житии Иоанна Синайского (на материале старопечатного издания Лествицы 1647 г.) // Новый филологический вестник. 2022. № 3(62). С. 106–124.
4. Дорофеева Л.Г. Топос лествицы в житии Иоанна Синайского (на материале Оптинского перевода Лествицы) // Гермeneвтика древнерусской литературы. Сб. 22 / гл. ред. О.А. Туфанова, науч. ред. М.В. Каплун. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 312–330.
5. Житие преподобного Иоанна Лествичника (Основная редакция) / компьютерный набор текста Т.Г. Поповой // Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского. URL: <https://art-of-scala.ru/zhitie-lestvichnika/> (дата обращения: 05.07.2024).
6. Краткое описание жития аввы Иоанна, игумена святой горы Синайской, прозванного схоластиком, поистине святого отца, составленное монахом райфским Даниилом, мужем честным и добродетельным // Преподобный Иоанн, игумен Синайской горы. Лествица. М.: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2006. 444 с.
7. Минеева С.В. Проблемы комплексного анализа древнерусского агиографического текста (на примере Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких). Курган: Издательство Курганского государственного университета, 1999. 198 с.
8. Николаев Н.И. Об источниках московского издания Лествицы 1647 г. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 48. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 277–283.
9. Попова Т.Г. Житие Иоанна Лествичника (по древнейшей славянской рукописи Лествицы) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2014. № 2(56). С. 83–95.
10. Попова Т.Г. Лествица Иоанна Синайского в славянской книжности. Саарбрюкен: LAP LAMBERT, 2011. 457 с.
11. Попова Т.Г. Толкования к Житию Иоанна Синайского и маргиналии к ним в первом русском издании Лествицы // Сергей Шелонин и древнерусская книжность XVI–XVII вв. / ред. О.С. Сапожникова. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2020. С. 148–163.
12. Преподобный Иоанн, игумен Синайской горы. Лествица. М.: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2006. 444 с.
13. Руди Т.Р. О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 57. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 431–500.
14. Сапожникова О.С. Русский книжник XVII в. Сергей Шелонин. Редакторская деятельность. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2010. 560 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dorofeeva L.G. Agiograficheskaya topika v Zhitii Ioanna Sinayskogo (na materiale staropechatnogo izdaniya Lestvitsy 1647 g.) [Hagiographic Topic in the Life of John of Sinai (on the Material of the Old Printed Edition of the Ladder of 1647)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 3(62), pp. 106–124. (In Russian).
2. Popova T.G. *Zhitiye Ioanna Lestvichnika (po drevneyshey slavyanskoy rukopisi Lestvitsy)* [Life of John of the Ladder (according to the Oldest Slavic Manuscript of Lestvitsa)]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy mediyevistiki*, 2014, no. 2(56), pp. 83–95. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Dionisiy (Shlyonov), Kordochkin A. Ioann Lestvichnik [John of the Ladder]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 24. Moscow, Tserkovno-nauchnyy tsentr RPTS “Pravoslavnaya entsiklopediya” Publ., 2011, pp. 404–431. (In Russian).
4. Dorofeeva L.G. Topos lestvitsy v zhitii Ioanna Sinayskogo (na material Optinskogo perevoda Lestvitsy) [The Topos of Ladder in the Life of John of Sinai (based on the Optina translation of “the Ladder”)]. Tufanova O.A., Kaplun M.V. (eds.). *Germevntika drevnerusskoy literatury* [Hermeneutics of Old Russian Literature]. Issue 22. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 312–330. (In Russian).

5. Nikolaev N.I. Ob istochnikakh moskovskogo izdaniya Lestvitsy 1647 g. [On the Sources of the Moscow Edition of the Ladder of 1647]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 48. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1993, pp. 277–283. (In Russian).

6. Popova T.G. Tolkovaniya k Zhitiyu Ioanna Sinayskogo i marginalii k nim v pervom russkom izdanii Lestvitsy [Interpretations to the Life of John of Climacus and Marginal Notes to them in the First Russian Edition of the “Ladder”]. Sapozhnikova O.S. (ed.). *Sergiy Shelonin i drevnerusskaya knizhnost' XVI–XVII vv.* [Sergey Shelonin and Old Russian Books of the 16th–17th Centuries]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2020, pp. 148–163. (In Russian).

7. Rudi T.R. O kompozitsii i topike zhitiy prepodobnykh [On the Composition and Topic of the Lives of the Reverend]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 57. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006, pp. 431–500. (In Russian).

(Monographs)

8. Garzaniti M. *Bibleyskiye tsitaty v tserkovnoslavyanskoy knizhnosti* [Biblical Quotations in Church Slavonic Literature]. Moscow, Indrik Publ., 2014. 232 p. (In Russian).

9. Mineeva S.V. *Problemy kompleksnogo analiza drevnerusskogo agiograficheskogo teksta (na primere Zhitiya prep. Zosimy i Savvatiya Solovetskikh)* [Problems of Complex Analysis of the Old Russian Hagiographic Text (on the Example of the Life of St. Zosima and Savvaty Solovetsky)]. Kurgan, Kurgan State University Publ., 1999. 198 p. (In Russian).

10. Popova T.G. *Lestvitsa Ioanna Sinayskogo v slavyanskoy knizhnosti* [The Ladder of John of Sinai in Slavic Literature]. Saarbrücken, LAP LAMBERT Publ., 2011. 457 p. (In Russian).

11. Sapozhnikova O.S. *Russkiy knizhnik XVII v. Sergey Shelonin. Redaktorskaya deyatel'nost'* [Sergey Shelonin, 17th-century Russian Writer. Editorial Activity]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2010. 560 p. (In Russian).

Дорофеева Людмила Григорьевна,

Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, профессор образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук».

Научные интересы: древнерусская литература, русская агиография, литературная герменевтика, литературная антропология.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

Lyudmila G. Dorofeeva,

Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Educational and Scientific Cluster “Institute of Education and Humanities”.

Research interests: Old Russian literature, Russian hagiography, literary hermeneutics, literary anthropology.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

СИМФОНИЗМ КАК ДИАЛЕКТИКА В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНА

Аннотация

Р. Вагнер и Ф. Ницше представили симфонию как высшую форму музыки, достигающую баланса дионисийского и аполлонического начал. Симфонизм основан на принципе непрерывности тематического развития. Русский модерн перенес симфонизм в область словесного художественного творчества. А. Белый философски идентифицировал музыку как чистое *движение* и противопоставил ее неподвижной *действительности*. В «Кубке метелей» поэт применил симфонический принцип развития, заменив мелодические темы и мотивы словесными. В. Брюсов в стихотворении «Обряд ночи» осуществил формальную стилизацию сонатно-симфонического цикла с его тематическим контрастом и четырехчастной композицией. Е. Гуро основала на симфоническом развитии стихотворение «Концерт», при этом тематически ориентируясь на «Кубок метелей». Б. Пастернак в эссе «Заказ драмы» не только использовал приемы музыкальной композиции, но и положил в основу тематизма философские понятия А. Белого *действительность* и *движение*. При их развитии появились еще две темы: *жизнь* и *композитор Шестикрылов*. Получившаяся четырехкомпонентная система имеет диалектическую природу: это «тетрактида», в 1920-е гг. описанная А. Лосевым при реконструкции античной диалектики. Четыре начала тетрактиды – *одно, иное, становление* и *факт* – соотносятся с четырьмя темами «Заказа драмы». Стилизации сонатно-симфонического цикла часто осуществлялись в постсимволизме. И. Северянин уподобил композицию такого цикла конструкцию своего сборника «Громокипящий кубок». В. Сирин – Набоков воспроизвел строение сонатно-симфонического цикла в композиции книги «Возвращение Чорба». Симфонизм и диалектика в их единстве стали основанием философии и искусства постсимволистского периода русского модерна.

Ключевые слов

Диалектика; симфонизм; Андрей Белый; Елена Гуро; Борис Пастернак; Игорь Северянин; Владимир Набоков; Алексей Лосев; Борис Асафьев.

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)

SYMPHONISM AS A DIALECTIC IN THE POETRY OF THE RUSSIAN MODERN

Abstract

R. Wagner and F. Nietzsche presented the symphony as a highest form of music that achieves a balance of Dionysian and Apollonian principles. Symphonism is based on the principle of continuity of thematic development. Russian modernism transferred symphonism to the field of verbal artistic creativity. A. Bely philosophically identified music as pure *movement* and contrasted it with an immobile *reality*. In the “Snowstorm Cup” the poet applied the symphonic principle of development, replacing melodic themes and motifs with verbal ones. V. Bryusov in the poem “The Rite of Night” carried out a formal stylization of the sonata-symphonic cycle with its thematic contrast and four-part composition. E. Guro based the poem “Concert” on the symphonic development, while thematically focusing on the “Snowstorm Cup”. B. Pasternak in the essay “Ordering drama” not only used the techniques of musical composition, but also laid the basis of thematism on the philosophical concepts of A. Bely, *reality* and *movement*. During their development, two more themes appeared: *life* and *the composer Shestikrylov*. The resulting four-component system has a dialectical nature: it is a “tetractyde”, described by A. Losev in the 1920s during the reconstruction of ancient dialectics. The four principles of the tetractyde – *one, the other, becoming and fact* – correspond to the four themes of the “Order of Drama”. Stylizations of the musical-symphonic cycle were often carried out in post-symbolism. I. Severyanin likened the composition of such a cycle to the construction of his collection “The Boiling Cup”. V. Sirin – Nabokov reproduced the structure of the sonata-symphonic cycle in the composition of the book “The Return of the Chorb”. Symphonism and dialectics in their unity became the foundation of philosophy and art of the post-symbolist period of Russian modernism.

Key words

Bialectics; symphonism; Andrey Bely; Elena Guro; Boris Pasternak; Igor Severyanin; Vladimir Nabokov; Alexey Losev; Boris Asafyev.

Романтическая идея о том, что музыка – это высшее из искусств, потому что умеет выразить больше смыслов, чем язык слов с его предметными значениями, так или иначе бытовала в русской поэзии XIX в., проявляясь то в декларациях князя Владимира Одоевского в его «Русских ночах», то в некоторых строках Фета: «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей». Но в качестве программы приоритет музыки среди других искусств был утверждён символизмом. В основе романтического взгляда на музыку лежали пифагорейские представления о том, что космос – это гармония поющих сфер. Символистами же, особенно младшими, музыка была увязана с дионисийской стихией, вслед за Фридрихом Ницше культивируемой как источник искусства. Также для символистской концепции музыки был важен утверждённый Рихардом Вагнером принцип непрерывного тематического развития, который композитор считал сущностью симфонии. «Совершенно новым результатом такого приема было значительное расширение мелодии посредством богатого развития всех имеющихся в ней мотивов в большое продолжительное музыкальное произведение, не представляющее ничего иного, как единую связную мело-

дию», – писал Вагнер в статье с выразительным названием «Музыка будущего» (1860) [Вагнер 1978, 530].

Дионисийские идеи Ницше и концепция симфонизма Вагнера создавались в прямом взаимодействии. Вагнер в 1871 г. писал, что в античной драме достигался «компромисс между стихиями Аполлона и Диониса» [Вагнер 1978, 549]. И.А. Барсова и С.А. Ошеров комментируют: «Эта концепция появляется у Вагнера под непосредственным влиянием Ницше, разработавшего ее в те же годы в “Рождении трагедии из духа музыки”». Ницше <...> сам вспоминает, что делился своими идеями с Вагнером» [Вагнер 1978, 690]. «Вы припомните, что я в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене, <...> готовился к этим мыслям», – обращается Ницше к Вагнеру в начале этой работы [Ницше 1990, 57]. «Рождение трагедии из духа музыки» имеет подзаголовок: «Предисловие к Рихарду Вагнеру». Симфонизм и дионисийство, как видно, генетически имеют один источник.

Русский Серебряный век сублимировал ницшеанско-вагнеровский опыт, экстракт которого оказался применим в разных областях культуры. В основе этого экстракта было представление о *духе музыки*, задающем целевой горизонт не только искусства, но и самой жизни. «Дух музыки» сделался основным интегратором в третьем томе поэтической трилогии Блока [Минц 1999, 352]. «Всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку, как чистое движение», – уже в 1902 г. определял Андрей Белый [Белый 1994, 93]. Именно у Белого началось культивирование музыки в поэзии на уровне метра и ритма, и далее, архитектоники и композиции. В самом начале поэтического пути Белый стал разрабатывать жанр «симфонии», претендовавший на использование правил музыкальной композиции. Интонационно и ритмически симфонии Белого ориентировались на книгу Ницше «Так говорил Заратустра» [Силард 1973]. При этом Белый попытался на словесном материале продолжить опыт Вагнера, используя его «симфонический» принцип непрерывного тематического развития.

Старшие символисты с самого начала разделяли тезис Поля Верлена о том, что «музыка – прежде всего». Поэтому, когда младшие обратились к музыке на уровне конструкции текста, старшие тоже заинтересовались этой возможностью. Валерий Брюсов стилизовал сонатную форму в стихотворении «Обряд ночи» (1907), вошедшем в сборник «Все напевы». Как отметила Д.М. Магомедова, использование в этом стихотворении образа арф и скрипок дало толчок блоковским вариациям на соответствующую тему [Магомедова 2004]. На уровне композиционной формы «Обряд ночи» воспроизводит конструкцию *сонатно-симфонического цикла*. Первая часть – *allegro* с тематическим контрапунктом (темы «ресторана» и «эротики»). Вторая часть – лирическое *andante* («Плачу счастливый я...»). Третья часть – жанровый эпизод (оргиастический хоровод). На специфическую жанровую природу этого эпизода дополнительно указывает его метрика. Дело в том, что во «Всех напевах» есть еще и другие тексты, развивающие образ оргиастического танца и написанные тем же двенадцатистопным хореем: «Осеннее прощанье эльфа», «Радуга», «Встреча». Четвертая часть – опять *allegro*, контрапункт тем «жертвы» и «палача», связанных единством обряда.

Дух симфонизма пронизывал художественную атмосферу начала XX столетия. Но только в 1921 г., с накоплением опыта постсимволистского искусства и возникновением социокультурной дистанции от символизма, само понятие «симфонизм» будет терминологизировано Борисом Асафьевым. Признавая,

что «определить симфонизм – немислимо», и потому соглашаясь «идти путем описательным», Асафьев все-таки определял симфонизм как *«непрерывность музыкального <...> сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных. Когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое данное в процессе звучащих реакций творческое Бытие» [Асафьев 1981, 96–97]. Находясь внутри материала, Асафьев и сам в том же году написал цикл критических очерков «Симфонические этюды», которые, по собственному заявлению автора, были «построены в вариационной форме, с широким симфоническим развитием и сопоставлениями основной темы, контрастирующими ей» [Асафьев 1970, 253].

Философски обоснованная художественная практика символистов в 1910-е гг. в постсимволистской поэтике продолжалась усложнением и уточнением *форм музыкальности*. Особенно это касалось поэтики футуризма. Эксперименты Андрея Белого, перенос им внимания на слово как предмет открыли путь футуризму в целом [Иванов 1988]. Поэтому и обращение Белого к музыкальному языку нашло продолжение у поэтов, так или иначе связанных с футуризмом.

Влияние «Симфоний» Белого заметно в стихотворении в прозе «Концерт» (1909) Елены Гуро. Л.Л. Гервер предположила, что «непосредственным прообразом “Концерта” была глава “Город” из “Кубка метелей”»: и там, и там – снежный вечер, поездка по городу, сверкающие звезды фонарей» [Гервер 2001, 168–169]. Действительно, как глава «Город» «Кубка Метелей» (1907), так и «Концерт» написаны в трехчастной форме с варьированием тематических мотивов в заключительной части, выполняющей функцию репризы.

Первый тематический мотив «Города» – **«кто-то знакомый»**:

Кто-то, знакомый, протянул сияющий одуванчик. Кто-то, знакомый, всё зажёл.

Кто-то, знакомый, сидел в конке.

Кто-то, всё тот же, кутила и пьяница <...>

Кто-то, всё тот же, банкир и скряга <...>

[Белый 1991, 256–257].

Второй тематический мотив – **«дробясь и падая»**:

Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламывалась, удлинялась и ускользала.

Пунсовый фонарь, отражаясь, дробился в падающем снеге.

Отражение мчалось на лужах, дробилось и пропадало.

Толпы учащихся, с лекций выбегаая, дробились вдоль улиц <...> [Белый 1991, 256–257].

Мы обращаем внимание на то, что контраст этих двух мотивов (**все тот же / дробясь**) передает важнейшую категориальную оппозицию диалектики – *единое и многое*. Так философский фундамент диалектики обнаруживается внутри поэтического сооружения, имеющего, казалось бы, чисто художественные задачи.

«Концерт» Гуро устроен похоже: «В подражание Белому, можно сказать, что в “Концерте” две темы: “заснеженный город” и “длинноносый скрипач”»

[Гервер 2001, 168]. В заключительном разделе стихотворения, как в репризе, эти темы соединяются:

Выйди длинноносый, с длинной улыбкой, из белой залы.
Сегодня улицы в искрах, в бусинках белых запутаны, и сиянья
в окошках живут родные. Понесут тебя белые сиянья на лунных
крыльях над длинными улицами <...> [Гуро 2023, 100].

Позже, комментируя свою еще не изданную книгу стихов «Небесные верблюда», поэтесса определяла принцип ее строения как «музыкальный симфонизм» [Усенко 1993, 32]. Но в композиции «Верблюжат» повторяются не отдельные слова, а целые мотивы или даже сюжетные линии. В начальных главах намечены три таких линии: ожидание лета; юноша-поэт, «верблюжонок»; любовь ко всему живому. Эти темы и создают развитие. Л.Л. Гервер сравнила эту книгу с музыкальным жанром симфонической поэмы, «с характерной для нее модификацией сонатной формы, основные разделы которой трактуются как части сонатно-симфонического цикла» [Гервер 2001, 170].

Опыты Андрея Белого нашли непосредственное продолжение и у Бориса Пастернака, который стал использовать музыкальный принцип на уровне архитектоники целого и, соответственно, композиции текста. В самых ранних прозаических опытах Пастернака, относящихся к 1910 г., этот принцип проявляется в эссе «Заказ драмы». Сергей Дурылин вспоминал, как Пастернак читал ему свои первые опыты: «куски и фразы, набросанные на путаных листах. Они казались какими-то осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого» [Дурылин 1993, 56]. И сам поэт в письме отцу от 30 января 1916 г. делился: «...и прозу я пишу как-то так, как пишут симфонии. Сюжет, манера изложения, стороны некоторые описаний <...> всё это разнообразные полифонические средства» [Пастернак 2003–2005, VII, 211].

Композиционно эссе «Заказ драмы» состоит из трех частей. В первой части взаимодействуют темы **сумерек** и **линий (контуров)**, репрезентирующие более общие темы «содержания» и «границ», ключевые в представлениях Пастернака о творчестве как преображении действительности. Описывается зимний городской вечер. *«В заплывшем окне варятся сумеречные контуры бульвара <...> В начале действия за окном тихий, пустой голод сумерек»* [Пастернак 2003–2005, III, 457]. Мотив сумерек у раннего Пастернака указывает на размывание конвенциональных границ, готовых форм, и актуализацию до-рефлексивного содержания жизни. Уже первая часть эссе позволяет говорить, что «Заказ драмы» создавался как расширение «кластера» (по выражению А.К. Жолковского), или «палимпсеста» (в терминологии В.И. Тюпы), прецедентным текстом в котором выступал «Кубок метелей» Андрея Белого, а продолжением – «Концерт» Елены Гуро. У Пастернака развитие тоже организуют **две темы**, сумерек и линий, поданные через образ зимнего города. Видимое сходство обусловлено не столько подражанием, сколько принципом тематической бинарности, прямо перенесенным из области музыкального симфонизма, где он является общим правилом.

Во второй части вводится **тема музыки**, подготовленная описанием комнаты: *«Это зала композитора, учителя музыки»* [Пастернак 2003–2005, III, 459]. Ее появление сопровождается сменой типа текста: вместо описания появляется суждение, а именно: *«Есть маленький факт, наблюдение даже, и оно должно войти в сценарий. В сознании шиты крепкими, операционными нитя-*

ми, теми, которые вырастают, три момента» [Пастернак 2003–2005, III, 459]. Эти три момента первоначально обозначены как «музыка», «мир предметов» и «хлопья улицы». Однако затем они уточняются, причем соответствующий фрагмент построен не как строгий перечень, а по принципам музыкальной риторики, на основе структурной периодичности, то есть композиционного соотнесения тематических единств:

Вот. Три группы: **первое: быль, действительность** как великое неподвижное предание из дерева, из тканей, нуждающиеся предметы, нуждающиеся сумерки, как церковный, зачерствевший в ожидании приход. **И лиризм, музыка, вот – второе.** Лиризм, чистый, нагой, вознесенный, лиризм, который никогда не искупит сумерек, пришедших просить прощения, и нуждающихся в лирике вещей. **Первое – действительность без движения, второе – движение без действительности. И третье, там внизу** музыка в хлопьях, музыка тех, которые идут домой и из дома, словом, уличная музыка, которая так странно, так странно ищет самое себя, движение действительности, которое мечется и грустит, и тянется по временам, потому что это действительность, а действительность вечно нуждается, и вот музыка в шубах и музыка в улыбках, а улыбки и признания, как мыльные пузыри, которые пускает жизнь в исцарапанные стужей пространства, и тают витрины, и летящие через пепельный воздух кареты тают на невидимых стенках восторга, пешей прохожей любви, эта погоня музыки за собою – разве это не жизнь вся? **Итак, жизнь – это третье** (выделено нами – И.К.) [Пастернак 2003–2005, III, 460].

Имеется несколько соотнесенных «предложений», или фраз: 1) *Первое: быль, действительность...* 2) *И лиризм, музыка...* 3) *Первое – действительность без движения,* 4) *второе – движение без действительности,* 5) *И третье, там внизу...* 6) *Итак, жизнь – это третье.* Предложения 1 и 2 развернуто демонстрируют две темы, предложения 3 и 4 содержат эти же темы в свернутом, формульном виде. Предложение 5 демонстрирует третью тему развернуто, с обилием цепляющихся друг за друга мотивных повторов; предложение 6 дает формулу третьей темы. В таком построении параллельны предложения 1 и 2, 3 и 4. А заданный принцип отношения тематически парных предложений «от развернутого к свернутому» повторяется в предложениях 5 и 6. Возникает два крупных параллельных блока 1-2-3-4 и 5-6, параллелизм которых обусловлен внутренним конструктивным движением к сворачиванию объема. Этот же механизм сворачивания (на музыкальном языке – дробления) организует и отношения двух названных блоков: в первом – две темы, во втором – одна.

А сразу следом идет скрытое сцепление: «*И композитор Шестикрылов...*», – потому что синтаксически начинающееся этими словами предложение является назывным; так что «жизнь» и «композитор Шестикрылов» становятся как бы в позицию однородных членов. В конце абзаца сформулировано суждение, которым определяется место композитора в миропорядке:

Композитор Шестикрылов был той терапевтической нитью, которая должна была сшивать оперированный миропорядок: **первое – дорогой, может быть, самый дорогой** неудо-

шевленный мир <...>, и второе – чистую музыку, обязанность чего-то невысказанного стать действительностью и жизнью, какой-то поющей, великий вечный долг, как остаток после третьего, после жизни <...>. Жизнь композитора сшивали эти три слоя, чтобы вышло целое (выделено нами – И.К.) [Пастернак 2003–2005, III, 461].

Дальнейшее строение этого эссе осуществлено с использованием правил музыкальной композиции, о чем нам ранее приходилось писать подробно [Кузнецов, Ляляев 2020, 40–52]. Как видно из сказанного, в его тексте постепенно формулируются три понятия: *действительность*, *движение* и *жизнь*. Они развивают оппозицию «*действительность / движение*», предложенную Андреем Белым в цитированной работе «Формы искусства». Соотнесение их в тексте «Заказа драмы» со значениями осуществляется всякий раз по-новому; однако писатель ввел еще и фигуру *композитора Шестикрылова*, который характеризуется как «терапевтическая нить», сшивающая эти три слоя бытия – «оперированного миропорядка». В образе композитора, человека, олицетворяющего собой живую музыку, части миропорядка обретают диалектическую динамику.

Диалектическая природа соотношения частей миропорядка, «интегрируемых» в фигуре композитора Шестикрылова, становится очевидной, когда мы рассматриваем «Заказ драмы» в общем контексте интеллектуальных поисков своего времени. Младший университетский однокашник и знакомый Пастернака, философ Алексей Лосев, полтора десятилетия спустя в ряде сочинений реконструировал систему античной диалектики, опирающейся на принцип *тетрактиды* – четырехкомпонентной умозрительной модели, начала которой – *Одно, иное, становление и факт* [Лосев 1995, 10–21]. Даже поверхностное знакомство с этой системой позволяет увидеть, насколько точно соотносится тетрактида с компонентами бытия у Пастернака: *Одно и иное – действительность и движение; становление – жизнь; факт – композитор Шестикрылов*. Сама же внутренняя динамика миропорядка и есть «действие», ожидаемое в соответствии с этимологией слова «драма» в заголовке эссе.

Из проанализированных примеров видно, что уже к началу 1910-х гг. освоение русской поэзией симфонизма совершалось на глубинном архитектурном уровне, где происходит диалектическое становление образа. Это не исключало в дальнейшем формального подражания сонатно-симфоническому циклу, его обыкновенно четырехчастной композиции. Образец, как выше говорилось, был задан Брюсовым в «Обряде ночи». Аналогичное подражание можно усмотреть в некоторых ранних текстах Владимира Маяковского, тоже четырехчастных («Я», «Облако в штанах»): дополнительные основания к этому дает его поэма «Война и мир», в текст которой введены элементы музыкальных тем. Более сложный опыт стилизации музыкального языка находится в творчестве эгофутуриста Игоря Северянина. Свои «поэзы» он часто называл терминами, позаимствованными из области музыкальных жанров: «Увертюра», «Хабанера», «Эгополонез», – тем самым подчеркивая музыкальную природу своей поэзии. Однако интереснее то, что свой важнейший сборник «Громокипящий кубок» (1913) Северянин построил с учетом архитектуры музыкальной формы.

Сборник состоит из четырех частей, причем между первой и второй частями имеется тематическое противопоставление – *контрапункт*. Первая часть

называется «Сирень моей весны», а вторая – «Мороженое из сирени». «“Сирень моей весны” – первый, наиболее мажорный раздел, в котором выражена вся гамма любовных чувств – от тонких намеков и элегических настроений до неосторожной страсти. Следуя законам музыкального жанра, второй, центральный раздел “Мороженое из сирени” становится контрапунктом, в котором сходится разноголосица “красивой жизни”» [Терёхина, Шубникова-Гусева 2015, 150–151]. Во второй части сосредоточены наиболее известные стихотворения, постоянно звучавшие на поэзвечерах и создавшие Игорю Северянину славу будуарного поэта: «Качалка грезрики», «Шампанский полонез», «Это было у моря» и другие.

В первой части одно из центральных стихотворений – «Весенний день», посвященное Константину Фофанову. Это стихотворение концентрированно воплощает тематику первой части сборника:

Скорей бы – в бричке по ухабам!
Скорей бы – в юные луга! <...>
Шумите, вешние дубравы!
Расти, трава! цветы, сирень! <...> [Северянин 1988, 31].

Здесь утверждается естественное, «натуральное» существование героя. Противоположный характер имеет вторая часть сборника – «Мороженое из сирени». Она открывается одноименным стихотворением:

Мороженое из сирени! мороженое из сирени! <...>
Поешь деликатного, площадь: придётся товар по душе!
[Северянин 1988, 95].

«Сирень моей весны», бывшая лирической темой первой части сборника, превратилась в предмет, из которого делается мороженое – предмет потребления. Такой контраст между «сиренью моей весны» и «мороженым из сирени» становится динамической основой внутренней конструкции сборника. «Третий раздел “За струнной изгородью лиры” посвящен одинокому поэту – “царственному паяцу”, который уходит с площади от толпы и рыдает за “изгородью лиры”» [Терёхина, Шубникова-Гусева 2015, 151]. Наконец, итоговая, четвертая часть, «Эгофутуризм», содержит личную декларацию поэта. Ключевое стихотворение этой части названо «Эпилог». Оно состоит из двух разделов. В первом поэт называет себя гением и констатирует:

Я – год назад, – сказал: «Я буду!»
Год отсверкал, и вот – я есть!.. [Северянин 1988, 190].

Так показано, что эгофутуристическая поза Игоря-Северянина – это продуманная тактика утверждения себя на поэтическом Олимпе. Содержание второго раздела иное:

Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив. <...>
Иду в застенчивые доли,
Презрев ошеломлённый Рим. <...>
Мой мозг прояснили дурманы,
Душа влечется в Примитив. <...>
[Северянин 1988, 191].

Поэт закончил свой проект и возвращается туда, где ему действительно хорошо – в «долы», в природу, в «Примитив». Как видно, *два раздела «Эпилога» тоже находятся в отношениях контрапункта*: с одной стороны, самоутверждение, с другой стороны – ирония над достигнутым и уход в природу.

И вся композиция книги «Громокипящий кубок» – сначала два контрастных раздела, по-разному раскрывающих одну и ту же тему «сирени», затем лирический «субъективный» раздел, и наконец, финал, тоже сталкивающий два аспекта темы «эгофутуризма», – демонстрирует свою соотнесенность с *сонатно-симфоническим циклом* в музыке. А.А. Альшванг, в середине XX в. возвращаясь к художественным идеям начала столетия, называл симфонизм «особой сложнодиалектической формой развития художественного образа» и допускал, что он есть «форма развития, свойственная всем искусствам на определенной исторической стадии» [Альшванг 1964, 77]. Л.В. Гармаш уточняет: «Первостепенная роль сонатной формы в сонатно-симфоническом цикле объясняется тем, что все элементы ее структуры (экспозиция, разработка и реприза) подчинены *диалектической логике развития*» (выделено нами – *И.К.*) [Гармаш 2017, 23]. Так идея движения, развития, диалектического по своей природе, раз за разом побуждала поэтов Серебряного века обращаться к принципам строения музыкальной формы, в пределе – сонатно-симфонического цикла.

К сказанному добавим, что уже за пределами Серебряного века к принципам музыкальной архитектоники обратился Владимир Сирин (Набоков) в сборнике новелл «Возвращение Чорба» (1929). В свое время мы показали, что сборник представляет собой цикл, который отчетливо делится на четыре круга новелл, следующих друг за другом по порядку [Кузнецов 2000]. Круг первый – символическое повествование об изгнании человека из рая и обретении им земли. Здесь диалектически взаимодействуют темы счастья как невозвратимого прошлого и счастья в настоящем. Второй круг имеет выраженную жанровую ориентацию; он состоит из двух сказок и рождественского рассказа, образующих трехчастную форму. Кругу третьему свойственно специфическое заострение экзистенциальной тематики, осмысление места человеческой индивидуальности в окружении таких категорий, как любовь, память, жизнь. И наконец, четвертый круг содержит контрастное противопоставление тезисов о первоначалах мира, в роли которых выступают Благодать и Ужас отчуждения.

Такое членение соответствует уже неоднократно продемонстрированным нами правилам построения *сонатно-симфонического цикла* в музыке. В нем выделяются четыре части: *allegro*, основанное на взаимодействии и взаимопроникновении двух тем; жанровый эпизод, часто скерцозный; лирическое *andante*; и финальное *allegro*, тоже построенное на двух контрастных темах. Композиция цикла «Возвращение Чорба» зиждется на законах, тождественных закону сонатно-симфонической формы.

Подводя итог, позволим себе отчасти расширить диахронический масштаб обобщений. Сопоставляя свои «Симфонические этюды» с музыкальными экспериментами Роберта Шумана, Борис Асафьев писал: «В его время музыка, расправляя крылья, искала поддержки в современном великом литературно-философском движении <...>. Теперь наступил обратный процесс – перенесение ритма музыкальности в область Логоса, так как в основе искания современной философии и опытов построения органического мировоззрения

лежат искони присущие духу музыки начала» [Асафьев 1970, 253]. Мы постарались показать, что эти слова можно отнести не только к философии, но и к поэзии, которая в эпоху модерна заметно развила в себе интеллектуальное начало, фактически сделавшись еще одной формой философского поиска [Глембоцкая, Кузнецов 2022]. Музыка в ее новейшей симфонической разновидности зазвучала внутри поэтической и научной мысли. Ритм диалектического развития сделался организующим началом в художественном и мировоззренческом кругозоре эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А.А. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1964. 432 с.
2. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
3. Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
4. Белый А. Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991. 528 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 526 с.
6. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
7. Гармаш Л.В. Симфонии Андрея Белого в контексте эпохи // Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2017. Т. 22. № 1 (15). С. 17–32.
8. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
9. Глембоцкая Я.О., Кузнецов И.В. Ментальная событийность в русской лирике XX века // Вещество поэзии: К 70-летию Ю.Б. Орлицкого: Сб. науч. ст. М.: РГГУ, 2022. С. 184–193.
10. Гуро Е.Г. Шарманка. Небесные верблюжата. М.: РИПОЛ классик, 2023. 256 с.
11. Дурьлин С.Н. Из автобиографических записей «В своем углу» // Воспоминания о Борисе Пастернаке. М.: Слово, 1993. С. 54–58.
12. Иванов Вяч.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: проблемы творчества. М., 1988. С. 338–366.
13. Кузнецов И.В. Мистерия Сириня: анализ новелл Владимира Набокова, материалы для занятий. Новосибирск: НИПКиПРО, 2000. 100 с.
14. Кузнецов И.В., Ляляев С.В. Проза Бориса Пастернака: мир, образ, текст. Новосибирск: НГТИ, 2020. 184 с.
15. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
16. Магомедова Д.М. О брюсовском источнике названия цикла А. Блока «Арфы и скрипки» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М.: Наследие, 2004. С. 65–73.
17. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство–СПб., 1999. 727 с.
18. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.
19. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
20. Северянин И. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988. 464 с.
21. Силард Е. О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого. «Так говорил Заратустра» и «Симфонии» // Studia Slavica. 1973. Т. 19. С. 289–313.
22. Терёхина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 573 с.
23. Усенко Л.В. Русский импрессионизм и Е. Гуро // Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1993. С. 5–48.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Garmash L.V. Simfonii Andreya Belogo v kontekste epokhi [Andrey Bely's Symphonies in the Context of the Epoch]. *Visnik ONU. Ser. Philology*, 2017, vol. 22, no. 1 (15), pp. 17–32. (In Russian).

2. Silard E. O vliyanií ritmiki prozy F. Nitsšhe na ritmiku prozy A. Belogo. “Tak govorit Zaratuštra” i “Simfonii” [On the Influence of the Rhythm of F. Nietzsche’s Prose on the Rhythm of A. Bely’s Prose. “Thus Spoke Zarathustra” and “Symphonies”]. *Studia Slavica*, 1973, vol. 19, pp. 289–313. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Durylin S.N. Iz avtobiograficheskikh zapisey “V svoem uglu” [From Autobiographical Notes “In My Corner”]. *Vospominaniya o Borise Pasternake* [Memories of Boris Pasternak]. Moscow, Slovo Publ., 1993, pp. 54–58. (In Russian).

4. Ivanov Vyach.Vs. O vozdeystvii “esteticheskogo eksperimenta” Andreya Belogo (V. Khlebnikov, V. Mayakovskiy, M. Tsvetayeva, B. Pasternak) [On the Impact of Andrei Bely’s “Aesthetic Experiment” (V. Khlebnikov, V. Mayakovskiy, M. Tsvetaeva, B. Pasternak)]. *Andrey Bely: problemy tvorchestva* [Andrey Bely: Problems of Creativity]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1988, pp. 338–366. (In Russian).

5. Glembotskaya Ya.O., Kuznetsov I.V. Mental’naya sobytiynost’ v russkoy lirike XX veka [Mental Eventfulness in the Russian Lyrics of the 20th Century]. *Veshchestvo poezii: K 70-letiyu Yu.B. Orliŭskogo: Sbornik nauchnykh statey* [The Substance of Poetry: To the 70th Anniversary of Yu.B. Orlytsky: Collection of Scientific Articles]. Moscow, RSUH Publ., 2022, pp. 184–193. (In Russian).

6. Magomedova D.M. O bryusovskom istochnike nazvaniya tsikla A. Bloka “Arfy i skripki” [About the Bryusov source of the Title of A. Blok’s Cycle “Harps and Violins”]. *V.Ya. Bryusov i russkiy modernizm* [V.Yu. Bryusov and Russian Modernism]. Moscow, Naslediyе Publ., 2004, pp. 65–73. (In Russian).

7. Usenko L.V. Russkiy impresionizm i E. Guro [Russian Impressionism and E. Guro]. Guro E. *Nebesnyye verbylyuzhata. Bednyy rytsar’*. *Stikhi i proza* [Heavenly Camels. Poor Knight. Poetry and Prose]. Rostov-on-Don, Rostov University Publ., 1993, pp. 5–48. (In Russian).

(Monographs)

8. Al’shvang A.A. *Izbrannyye sochineniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols.]. Vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1964. 432 p. (In Russian).

9. Asaf’yev B.V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1981. 216 p. (In Russian).

10. Asaf’yev B.V. *Simfonicheskiye etyudy* [Symphonic Sketches]. Leningrad, Muzyka Publ., 1970. 264 p. (In Russian).

11. Gerver L.L. *Muzyka i muzykal’naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (peryye desyatiletiya XX veka)* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets (the First Decades of the 20th Century)]. Moscow, Indrik Publ., 2001. 248 p. (In Russian).

12. Kuznetsov I.V. *Misteriya Sirina: analiz novell Vladimira Nabokova, materialy dlya zanyatiy* [The Mystery of the Syrian: An Analysis of Vladimir Nabokov’s Short Stories, Materials for Classes]. Novosibirsk, NIPKiPRO Publ., 2000. 100 p. (In Russian).

13. Kuznetsov I.V., Lyalyayev S.V. *Proza Borisa Pasternaka: mir, obraz, tekst* [Boris Pasternak’s Prose: The World, the Image, the Text]. Novosibirsk, NSTI Publ., 2020. 184 p. (In Russian).

14. Losev A.F. *Forma – Stil’ – Vyrazheniye* [Form – Style – Expression]. Moscow, Mysl’ Publ., 1995. 944 p. (In Russian).

15. Mints Z.G. *Poetika Aleksandra Bloka* [The Poetics of Alexander Blok]. St. Petersburg., Iskustvo–SPb Publ., 1999. 727 p. (In Russian).

16. Teryokhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. “*Za strunnoy izgorod’yu liry...*”: *nauchnaya biografiya Igorya Severyanina* [“Behind the String Fence of the Lyre...”: a Scientific Biography of Igor Severyanin]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 573 p. (In Russian).

Кузнецов Илья Владимирович,

Новосибирский государственный театральный институт.

Доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры истории театра, литературы и музыки.

Научные интересы: эстетика, теория литературы, история русской литературы. Организатор просветительского проекта «Теоретическая история русской литературы».

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

Ilya V. Kuznetsov,

Novosibirsk State Theatre Institute.

Doctor of Philology, Docent. Professor in Chair of Theatre, Literature and Music History.

Research interests: aesthetics, theory of literature, Russian literature history. Organizer of enlightening project “Theoretic history of Russian literature”.

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

К.Р. Андрейчук (Москва)

**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)¹**

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 особенное 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.

Ключевые слова

Рецепция; «женский вопрос»; А. Стриндберг; А. Амфитеатров; Е. Бауэр.

¹Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 19–78–10100).

K.R. Andreichuk (Moscow)

**STRINDBERG AND THE “WOMEN’S QUESTION” IN RUSSIA
AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY:
ON VARIATIONS OF THE PLOT OF “FRÖKEN JULIE”.
ARTICLE TWO: “NELLY RAINITSEVA” (A. AMFITEATROV’S SHORT
STORY AND E. BAUER’S FILM)¹**

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 script by the author and into a film by E. Bauer). The plot of the story, as the article proves for the first time, 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; “Fröken Julie”; A. Amfiteatrov; “Nelly Raintseva”; E. Bauer.

В предшествующей статье «А. Стриндберг и “женский вопрос” в России рубежа веков: о вариациях на тему “Фрекен Жюли”. Статья первая: к постановке проблемы» [Андрейчук 2024] мы обратились к истории рецепции пьесы «Фрекен Жюли» в России и рассмотрели «встречное течение» интереса к взаимоотношениям полов в контексте социальных условий у русских авторов рубежа веков и начала XX в., приведшее к появлению вариаций на тему «Фрекен Жюли» Стриндберга. В этой статье мы обратимся к вопросу о том, какие поднятые Стриндбергом проблемы в первую очередь привлекали его российских современников, и рассмотрим влияние «Фрекен Жюли» на русские литературные и кинематографические произведения, в частности ранее не исследованную связь с этой пьесой рассказа А.В. Амфитеатрова «Нелли Раинцева» (1896) и снятого по нему одноименного фильма Е. Бауэра 1916 г.

Любопытно, какие названия получала пьеса в русских переводах и поста-

¹The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 19–78–10100).

новках: «Графиня Юлия» (так перевела название Шаврова-Юст) в некоторых постановках получила название «Графиня и лакей» [Шарыпкин 1980, 265]. В 1908 г. вышел перевод Феофана Платоновича Шипулинского под названием «Барышня» [Стриндберг 1908]. Фильм Протазанова получил название «Плебей». То есть на первый план русская рецепция выводила именно проблему межсословной связи.

Горький в связи со Стриндбергом тоже подчеркивал тему лакейства. Горького восхищала смелость шведского автора в изображении «аристократизма холопов», «холопища гнуснейшего» с его подлой душой. Для Горького важным у Стриндберга оказался прежде всего образ Холопа, Лакея, Грядущего Хама. «Ницше где-то сказал: “Все писатели всегда лакеи какой-нибудь морали”. Стриндберг – не лакей. Я – лакей и служу у барыни, которой не верю, не уважаю ее. Да и знаю ли я ее? Пожалуй – нет» [Горький 1997б, 340], – пишет он в ответ Чехову, сравнившему его со Стриндбергом.

Исследователи творчества Чехова иногда возводят образы Яши и Лопахина из пьесы «Вишневый сад» (1903) к образу лакея Жана из «Фрекен Жюли» [Одесская 2007, 225]. Лопахин, как и Жан, готов ради выгоды (отеля у Стриндберга и дач у Чехова) уничтожить то, что имеет нематериальную ценность для аристократии: Жан отрубает голову чижика, а Лопахин вырубает вишневый сад. Лопахин не такой однозначный персонаж, как Жан, грубо отрицающий все, что было свято для аристократии. Зато таким же грубым лакеем предстает у Чехова Яша – «и хозяин, и раб одновременно» [Одесская 2007, 223]. Разумеется, идея «Вишневого сада» не была взята Чеховым непосредственно из пьесы «Фрекен Жюли» (она исходит из личного опыта писателя – продажи с аукциона дома в Таганроге и присутствует уже в рассказе «Цветы запоздалые» 1882 г.), однако некоторое влияние Стриндберга представляется весьма возможным и могло бы быть предметом отдельного исследования.

Связь между «Фрекен Жюли» и «Вишневым садом» была, вероятно, замечена и современниками. Так, Яков Протазанов, режиссер фильма «Плебей» по мотивам «Фрекен Жюли», неслучайно взял на главную роль Николая Радица, до этого сыгравшего Ермолая Лопахина в «Вишневом саду».

Известный актер Григорий Ге в 1906 г. в качестве пародии на «Фрекен Жюли» написал водевиль «Жан Ермолаев». Имя героя отсылает к имени лакея из пьесы Стриндберга, а фамилия – к чеховскому Ермолаю Лопахину. В Жана Ермолаева, так же, как и в стриндберговского Жана, влюблена барыня. Он же стремится заработать денег и открыть трактир (Жан из «Фрекен Жюли» также планирует открыть отель, когда уедет за границу). Отель и трактир, как и дачи, которые Лопахин собирается строить на месте вишневого сада, являются, с одной стороны, приметой времени, когда на смену аристократии приходят предприниматели, а с другой – символом подмены ценностей пошлостью жизни. По мнению М. Одесской, объединение Чехова и Стриндберга в этой «неприятательной песке» неслучайно, т.к. Стриндберг входил в русскую культурную жизнь по пути, проторенному Чеховым, причем «в сознании некоторых современников сформировался некий “чеховско-стриндберговский” эстетический код» [Одесская 2015, 154].

Если связь «Фрекен Жюли» и «Вишневого сада» (и, еще очевиднее, «Жана Ермолаева») в научной литературе время от времени обсуждается, то влияние шведской пьесы на два других русских произведения ранее не было отмечено исследователями. Речь идет о рассказе А.В. Амфитеатрова «Нелли Раинцева» (1896) и снятому по нему в 1916 г. Е. Бауэром фильму.

Рассказ был издан в 1908 г. вместе с несколькими другими работами в сборнике «Фантастические правды» 1908 г. под рубрикой «Междусословные пары». Образ плебея-любовника главной героини отходит в этом рассказе на второй план. На первый план выходят мотивировки и характер женщины. Положение женщины вообще очень интересовало Амфитеатрова: он посвятил женскому вопросу публицистический сборник «Женское нестроение», вышедший в 1905 г. В одной из статей этого сборника – «Женщина в общественных движениях России» – мы нашли строки, навеянные, как нам кажется, Стриндбергом, а именно одним из первых его романов «Сын служанки» 1886–1887 гг. Амфитеатров пишет: «много и справедливо писано в защиту “кухаркина сына”, <a> мытарства и страдания “кухаркиной дочери” проходили и проходят под шумок. Обществу все как-то не до них! И это “не до них” опаснее и горше правительственной репрессии» [Амфитеатров 1908, 305–306].

В рассказе «Нелли Раинцева», кстати, горячо одобренном Горьким – активным участником дискуссии о новом положении женщины [Горький 1997а, 36], как и в стриндберговской «Фрекен Жюли», незамужняя героиня с высоким общественным положением вступает в связь со слугой своего отца и в итоге кончает жизнь самоубийством. Героиня не считает себя аристократкой, она дочь биржевого маклера, но ее родители называют себя аристократами.

Исходные данные у героинь очень похожи. Стриндберг мотивирует поступки и судьбу фрекен Жюли, как он сам пишет в предисловии, в числе прочего «преступлением» матери (тоже имевшей любовника-неаристократа и давшей ему деньги на строительство кирпичной фабрики) и семейным разладом [Стриндберг 1986, 484].

О матери Нелли Раинцевой у Амфитеатрова герои говорят, что она «невредная баба», имея в виду то, что она не отказывает в своем внимании поклонникам: «Мамá меня не любила, т.-е. нет: была ко мне безразлична, – любить и не любить она не может! – говорит Нелли. – Мамá не до меня, потому что она – “невредная баба”» [Амфитеатров 2001, 153]. Отцы Нелли у Амфитеатрова и Жюли у Стриндберга мало занимаются дочерьми: Стриндберг мотивирует судьбу своей героини в числе прочего «неправильным воспитанием отца» [Стриндберг 1986, 482], Амфитеатров сообщает об отце Нелли ее устами: «Папá не до меня из-за биржи и Сельскохозяйственного клуба» [Амфитеатров 2001, 153].

Нелли, как и Жюли, ищет развлечений в низших слоях общества: она то наряжается мальчиком и тайком исчезает «с гусарской компанией кузенов в какой-нибудь шикарный шато-кабак» [Амфитеатров 2001, 154], то вместе со служанкой ускользает на праздник прислуги.

Однако Нелли, в отличие от Жюли, ищет выхода «из мира ликующих, праздно болтающих» – она сама цитирует эти строки Некрасова, когда размышляет о возможности посвятить жизнь медицине, как уважаемая ей подруга, врач Корецкая [Амфитеатров 2001, 156]. Нелли пытается найти в себе различные таланты: играет рапсодию Листа перед Рубинштейном, показывает свои стихи и рисунки знаменитым литераторам и художникам в надежде найти в них учителей, однако все они советуют ей лучше выходить замуж, из чего она делает вывод о своей посредственности.

Нелли иронизирует над собой, рассказывая об этом. Уточняет, что вся ее эксцентричность «с разрешения начальства», вспоминая о то, как мать говорила ей: «У кого нет средств блистать, как Рекамье, той надо заставить заметить себя, прикинувшись хоть Марией Башкирцевой» [Амфитеатров 2001,

154–155]. Мария Башкирцева – художница-вундеркинд с трагической судьбой, изданные дневники которой стали знаменитыми и вызвали большую дискуссию в обществе (в ней участвовали Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.Я. Брюсов, В.В. Хлебников, М.И. Цветаева). Амфитеатров ставил Башкирцеву в ряд «демонических женщин», к которым причислял и исполнительницу главной роли во «Фрекен Жюли» Лидию Яворскую [Амфитеатров 1932].

Чтобы показать мотивы поступков Нелли и раскрыть ее личность, Амфитеатров дает слово своей героине: рассказ представляет из себя ее большую предсмертную записку (которую находит, кстати, горничная Таня – аналог стриндберговской Кристины с той лишь разницей, что Нелли и Таня весьма дружны). Если Стриндберг, несмотря на свои утверждения о том, что «авторский краткий суд над людьми: тот глуп, а тот груб, тот ревнив, а тот скуп и т. д. должен быть отвергнут натуралистом, который знает, как сложна и богата душа, и который чувствует, что у «порока» есть обратная сторона, очень похожая на добродетель» [Стриндберг 1908, 35], все же судит Жюли с позиции мужчины, то Амфитеатров пытается поставить себя на место думающей и чувствующей женщины, которая пытается найти себе место в жизни.

В отличие от Стриндберга, Амфитеатров с сочувствием изображает прислугу. Нелли говорит: «вот что меня поразило: никто из кавалеров этой «хамской» вечеринки не говорил своей даме и тысячной доли тех пошлостей, двусмысленностей, сальных каламбуров, какими занимают нас – *demi-vierges* – под видом флерта, Петьки Аляповы и компания. Флерт был и тут, были шутки – наивные, нескладные, часто грубые, но не гнусные» [Амфитеатров 2001, 160].

Амфитеатров не рисует любовника главной героини жалким лакеем: Нелли связывается с письмоводителем своего отца Петровым, причем с обеих сторон присутствуют по меньшей мере влюбленность. Атмосфера, при которой начинается их связь, как будто скопирована со стриндберговской Ивановой ночи: словами Стриндберга из предисловия к «Фрекен Жюли» – «праздничное настроение в канун Иванова дня, <...> будоражащее воздействие танцев; ночные сумерки, пьянящий аромат цветов; и наконец, случайность, столкнувшая героев в одной комнате, плюс накаленная отвага соблазнителя» [Стриндберг 1986, 482].

Нелли, в отличие от Жюли, с уважением относится к своему жениху Кросову. Если стриндберговская Жюли должна совершить самоубийство из некоего наследственного чувства чести («дочь должна отомстить сама за себя, как она делает это в пьесе, из врожденного или приобретенного понятия чести, которое аристократы получили в наследство» [Стриндберг 1986, 484], – пишет Стриндберг в предисловии), то Нелли кончает жизнь самоубийством в первую очередь из-за того, что не хочет обманывать жениха и выходить замуж, будучи беременной от другого.

Надо заметить, что еще одним претекстом рассказа Амфитеатрова, помимо пьесы Стриндберга, можно считать роман «Жертва вечерняя» П.Д. Боборыкина – того самого, который критиковал Стриндберга за женоненавистничество [Боборыкин 1893; Боборыкин 1894]. Роман написан в 1868 г., т.е. задолго до «Фрекен Жюли». Роман, как и рассказ Амфитеатрова, по большей части представляет из себя дневник героини Марья Михайловны. В романе есть аналог Корецкой – Лизавета Петровна, посвятившая себя помощи бедным и перевоспитанию девушек. Однако Марья Михайловна, несмотря на все свои попытки, не может побороть в себе стремление к наслаждению, тоже вступает во внебрачную связь (впрочем, не со слугой, а с литератором) и в конце кон-

цов кончает жизнь самоубийством, так же, как и Нелли, желая добра своему жениху. Боборыкин, как и Амфитеатров и в отличие от Стриндберга, ведет повествование от первого лица, предоставляя голос самой женщине, показывая ее лучшие устремления и тем самым оправдывая. Кроме того, сам Амфитеатров указывал на некую скандальную историю, произошедшую «в московском большом свете второй половины восьмидесятых годов» [Амфитеатров 2001, 7–8], которая также подтолкнула его к написанию рассказа.

В 1916 г. Е.Ф. Бауэр, один из самых известных режиссеров того времени, новатор и провидец новых средств языка кино, таких как параллельный монтаж, имитация документальных кадров, наезд и крупный план деталей, заказал Амфитеатрову сценарий по его рассказу «Нелли Раинцева». Сценарий по сравнению с рассказом был осовременен: например, среди знаменитостей, к которым ездит Нелли спрашивать о своем таланте, появился популярный тогда Леонид Андреев [Амфитеатров 1916] (в исполнении Михаила Стальского).

Появление Леонида Андреева неслучайно. Л. Андреев сходным со Стриндбергом образом воспринимался современниками как писатель «дерзкий», врывающийся «в домашнюю жизнь» обывателя со «скандалом» [Блок 1962, 555] – и при этом чрезвычайно одинокий в своих терзаниях (типологическим сходством творчества этих двух авторов частично посвящена статья [Михайлова, Михеичева, 2020, 101–104], авторы которой ссылаются на работы А. Блока, М. Горького, А. Луначарского об А. Стриндберге и о Л. Андрееве). Современные исследователи отмечают сходство теории драмы А. Стриндберга и Л. Андреева [Михайлова, Михеичева 2020, 107–108], а также схожую эволюцию литературного метода А. Стриндберга и Л. Андреева, начавших писать «в русле реализма с заметными натуралистическими веяниями, но затем обретших новое качество художественной мысли, отмеченное значительно большей сложностью» [Келдыш 2010, 365].

Однако непосредственной причиной появления персонажа Л. Андреева в фильме Бауэра на «женскую» тематику стало, на наш взгляд, активное участие писателя в дискуссии о «женском вопросе». Позиция Л. Андреева имела определенное сходство с позицией А. Стриндберга: пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» и «Анфиса», в центре которых стоят женские характеры и внутрисемейные отношения, напоминают драмы «Фрекен Жюли» и «Отец» Стриндберга. Героини Л. Андреева так же, как фрекен Жюли, отходят от женского естества и тем самым приближают трагическую развязку [Михайлова, Макарова 2015, 139].

Картина Бауэра стала популярна и получила хвалебные критические отзывы [Иванова 2002, 337–341]. Фильм оказался одним из наиболее значимых в длинном ряде картин 1910-х гг. о женщине в новых исторических условиях, одной из примет которых стало присутствие «образцовой» «новой женщины», очень часто врача по профессии (в фильме Бауэра по сценарию Амфитеатрова это – врач Корецкая) [Смагина 2019, 110].

Если киноистории начала XX в. о женщинах-врачах обычно заканчиваются хорошо, то сюжеты о женщинах из высших слоев общества без определенных занятий часто строятся вокруг их «падения» и последующего самоубийства. Особенно часто сюжет о «падении» и самоубийстве появляется в фильмах двух известнейших режиссеров того времени – Евгения Бауэра и Петра Чардынина. У Бауэра этот сюжет использован в числе прочего в знаменитом фильме «Сумерки женской души» 1913 г. Кстати, соблазнитель там носит ту же фамилию Петров, что и герой рассказа «Нелли Раинцева». Любопытно, что

в Швеции картина «Сумерки женской души» была запрещена цензурой (как в России пытались запретить «Фрекен Жюли»).

Иван Перестяни снял в 1918 г. фильм «Жертва вечерняя» по уже упоминавшемуся роману Боборыкина на ту же тему (и сыграл одно из ролей). Фильм не сохранился, поэтому неизвестно, было ли в нем передано повествование от первого лица. Тем не менее, форма дневника (часто становящегося эпитафией) была распространена в картинах о новых женщинах (см. фильмы «Дневник горничной», «Девушка из кафе», «Юрий Нагорный» и др.).

В фильме «Нелли Раинцева» сохранить повествование от первого лица удалось при помощи титров. Начинается картина со сценки с горничной Таней, которая находит предсмертную записку Нелли Раинцевой, а дальше зритель как будто вместе с Таней читает слова Нелли. Титры написал сам Амфитеатров в своем сценарии, их довольно много, и все они от первого лица.

В заключение заметим, что хотя похожие на «Фрекен Жюли» сюжеты существовали в России и до переводов Стриндберга, интерес к пьесе «Фрекен Жюли» оказался столь велик, что привел к появлению подражаний и вариаций на тему, яркими примерами которых являются рассказ А. Амфитеатрова «Нелли Раинцева» и снятый по нему фильм Е. Бауэра. Можно говорить о т. н. «встречном течении» интереса к взаимоотношениям полов и проблеме межсостловной связи у русских авторов рубежа веков и начала XX в., но и т. н. «плебеи», и «падшие» аристократки в литературе и кино не вызывают отвращения, как это было у Стриндберга. Рецензия Стриндберга в России шла на фоне дискуссии о женских правах, когда о положении женщины сочувственно высказывались крупнейшие писатели (такие, как, например, М. Горький, Л. Андреев и А. П. Чехов, который, возможно, отсылал к Стриндбергу, когда писал «Вишневый сад»). Стриндберговская критика современной женщины не находит отклика у русских авторов: женщина у Амфитеатрова и Бауэра ищет выхода из своего мещанского быта, пусть и не находит его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амфитеатров А. В. Женское нестроение. СПб: Общественная польза, 1908. 401 с.
2. Амфитеатров А. В. Предтеча демонических женщин. Памяти Т. С. Любатович // Сегодня. 26–09–1932. № 267.
3. Амфитеатров А. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. М.: Интелвак, 2001. 890 с.
4. Андрейчук К. Р. А. Стриндберг и «женский вопрос» в России рубежа веков: о вариациях на тему «Фрекен Жюли». Статья первая: к постановке проблемы // Новый филологический вестник. 2024. № 3. Т. 70. С. 341–350.
5. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М., Л.: Художественная литература, 1962. 804 с.
6. Боборыкин П. Д. Литературный театр. Артист. 1894. № 34. С. 26–28.
7. Боборыкин П. Д. Противник женских прав в Швеции // Книжки Недели. 1893. № 4. С. 243–248.
8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. 499 с.
9. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. 707 с.
10. Иванова В. (сост.) Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М.: НЛЮ, 2002. 564 с.
11. Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.
12. Михайлова М. В., Макарова А. А. Формы воплощения семейного конфликта в драмах Л. Андреева «Анфиса», «Екатерина Ивановна» // Ученые записки Орловского

государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 5. С. 138–144.

13. 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.

14. Одесская М.М. Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Одесская М.М. (сост.) Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сб. статей. М.: РГГУ, 2007. С. 211–226.

15. Одесская М.М. «Фрекен Жюли»: жизнь во времени // Топтендаль-Салычева Т.А., Кобленкова Д.В., Одесская М.М. (ред.). Неизвестный Стриндберг. М.: РГГУ, 2015. С. 152–172.

16. Смагина С.А. Образ новой женщины в кинематографе переходных исторических периодов (дисс. докт. искусствоведения). М., 2019. 349 с.

17. Стриндберг А. Барышня (Юлия): Натуралистическая трагедия / пер. Ф.П. Шипулинского. СПб.: Тип. В.Я. Мильштейна, 1908. 89 с.

18. Стриндберг А. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. 527 с.

19. Стриндберг А. Полное собрание сочинений. М.: В.М. Саблин, 1908. 293 с.

20. Шарышкин Д.М. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. 320 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andreychuk K.R. A. Strindberg i “zhenskiy vopros” v Rossii rubezha vekov: o variatsiyakh na temu “Freken Zhyuli”. Stat’ya pervaya: k postanovke problemy [Strindberg and the “Women’s Question” in Russia at the Turn of the Century: on Variations on the Theme “Freken Julie”. Article One: Towards Articulating the Issue]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2024, no. 3, vol. 70, pp. 341–350. (In Russian).

2. Mikhaylova M.V., Makarova A.A. Formy voploshcheniya semeynogo konflikta v dramakh L. Andreyeva “Anfisa”, “Ekaterina Ivanovna” [Forms of Embodiment of Family Conflict in L. Andreyev’s Dramas “Anfisa”, “Ekaterina Ivanovna”]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial’nyye nauki*, 2015, no. 5, pp. 138–144. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Mikhaylova M.V., Mikhaycheva E.A. A. Strindberg – L. Andreyev: zaochnyy dialog o “novoy drame” [A. Strindberg – L. Andreyev: The Absentee Dialogue on the New Drama]. *Russkaya literatura: XX vek i sovremennost’* [Russian Literature and the Modernity]. Moscow, MAKS PRESS Publ., 2020, pp. 99–113. (In Russian).

4. Odesskaya M.M. “Freken Zhyuli”: zhizn’ vo vremeni [“Fröken Julie”: Life in Time]. Topstendal’-Salycheva T.A., Koblenkova D.V., Odesskaya M.M. *Neizvestnyy Strindberg* [The Unknown Strindberg]. Moscow, RSUH Publ., 2015, pp. 152–172. (In Russian).

5. Odesskaya M.M. Ibsen, Strindberg, Chekhov v svete kontseptsii vyrozhdeniia Maks Nordau [Ibsen, Strindberg, Chekhov in the Light of Max Nordau’s Concept of Degeneration]. Odesskaya M.M. (Ed.) *Ibsen, Strindberg, Chekhov: Sb. Statey* [Ibsen, Strindberg and Chekhov: The Collection of Articles]. Moscow, RSUH Publ., 2007, pp. 211–226. (In Russian).

(Monographs)

6. Ivanova V. (Comp., ed.). *Velikiy Kinemo: Katalog sokhranivshikhsya igrovykh fil'mov Rossii (1908–1919)* [Great Cinema: The Catalogues of Remaining Russian Feature Films (1908–1919)]. Moscow, NLO Publ., 2002. 564 p. (In Russian).

7. Keldysh V.A. *O "serebryanom veke" russkoy literatury. Obshchiye zakonomernosti. Problemy prozy* [About the "Silver Age" of Russian Literature. General Patterns. Problems of Prose]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010. 512 p. (In Russian).

8. Sharypkin D.M. *Skandinavskaya literatura v Rossii* [Scandinavian Literature in Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1980. 320 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Smagina S.A. *Obraz novoy zhenshchiny v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov* [The Image of a New Woman in the Cinema of Transitional Historical Periods]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2019. 349 p. (In Russian).

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

С.С. Воронцова (Москва)

**ЖАНРОВЫЕ И МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ЦИКЛИЗАЦИИ КНИГИ СТИХОВ
“ME EUM ESSE” В.Я. БРЮСОВА**

Аннотация

Книга стихов с ее цельностью и строгой композицией, подчиненной конкретной авторской идее, становится нормой для символистских изданий лирики. Именно В.Я. Брюсов формулирует в предисловии к «Urbi et Orbi» (1903) принципы такой «сверхциклизации», сравнивая книгу с романом, а разделы – с главами. Однако на практике к идее книги стихов он приходит еще раньше. В данной статье рассматривается книга «Me eum esse» (1897) с точки зрения тех аспектов, которые повлияли на ее структурную организацию. Во-первых, внимание обращено на тематический принцип. Он представляет собой конфликт между поэтическим миром, сотворенным воображением художника, и миром реальным. В книге стихов последовательно разворачивается сюжет, в котором лирический субъект пытается преодолеть границу обыденной действительности. Эта борьба связана с выбором между земными страстями, воплощенными в образе возлюбленной, и заветами, которые передает лирическому субъекту поэт-наставник. Во-вторых, проанализирован жанровый аспект. Представляется, что в книге обнаруживаются следы элегической традиции. Прежде всего речь идет об оппозиции невозвратного индивидуального времени человека и природного циклического времени. В книге это трансформируется в разрыв между сосредоточенностью на прошлом в реальном мире и бессмертии в поэтическом. Два типа времени в книге также даны через характерные для элегии обозначения осени как умирания и весны как возрождения. Из той же жанровой традиции, если рассматривать это в рамках сюжета, приходит связь мечты с поэзией и сопутствующие этому образы. Соединяясь, оба принципа создают особую гармонию, которая отсутствует в сборниках. Структурные принципы, реализуемые Брюсовым в «Me eum esse», намечают то, как будет пониматься книга стихов в дальнейшем.

Ключевые слова

Книга стихов; циклизация; жанр; элегия; Брюсов.

S.S. Vorontsova (Moscow)

GENRE AND THEMATIC ASPECTS OF THE CYCLIZATION IN THE BOOK OF POEMS “ME EUM ESSE” BY V.YA. BRYUSOV

Abstract

With its integrity and strict composition, the book of poems becomes the standard for symbolist publications of lyrics. V.Ya. Bryusov formulates in the preface to “Urbi et Orbi” (1903) the principles of such “over-cyclization”, comparing the book of poems with a novel, and sections with chapters. However, in practice, he came to the idea of a book of poetry even earlier. This article will examine the book “Me eum esse” (1897) from the point of view of those aspects that influenced its structural organization. First, attention will be paid to the thematic principle. It represents a conflict between the poetic world created by the artist’s imagination and the real world. In the book of poems the plot unfolds sequentially. The lyrical subject tries to overcome the border of reality. This struggle is associated with the choice between worldly passions, embodied in the image of the beloved, and the maxims that the poet-mentor conveys to the lyrical subject. Secondly, the genre aspect will be analyzed. It seems that the elegiac tradition influenced the book. First of all, it involves the opposition of irrevocable individual human time and cyclical time of nature. In the book this translates into a gap between a focus on the past in the real world and immortality in the poetic world. The two types of time in the book are also given through the characteristic elegy designations of autumn as dying and spring as rebirth. From the same genre tradition, if considering this within the framework of the plot, comes the connection of dreams with poetry and its accompanying images. Combining, both principles create a special harmony that is missing in the collections of poems. The structural principles implemented by Bryusov in “Me eum esse” outline how the book of poems will be understood in the future.

Key words

Book of poems; cyclization; genre; elegy; Bryusov.

Важнейшая характеристика книг лирики символистов – особая цельность. В XVIII – начале XIX вв. поэты преимущественно избирали рационалистические способы циклизации (например, по жанровому принципу). Позднее предпочтение отдается тематическому принципу, «в начале XX в. циклизация в лирике приобретает характер нормы творчества» [Дарвин 2018, 61]. Значение этому предавал А. Блок. «Собрание стихотворений», названное «трилогией вочеловеченья» [Белый, Блок 2001, 406], составило единое целое: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга, каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”» [Блок 1997, 179]. Проблема циклизации поднимается на новый уровень. В трилогии он меняет изначальную структуру сборников и «вопрос о перециклизации стихотворений, об изменениях структуры цикла и книги стихов – один из ключевых вопросов блоковской поэтики» [Магомедова 1986, 49]. Другой пример – «Кормчие звезды» (1903) Вяч. Иванова с подзаголовком «Книга лирики». На композиционную строгость его книг обращает внимание М.М. Бахтин: «Все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую» [Бахтин 2000, 322].

Параллели между книгой стихов и романом проводит В.Я. Брюсова в «Urbi et Orbi» (1903): «Книга стихов должна быть не случайным сборником

разнородных стихотворений, а <...> замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, <...> Отделы в книге стихов – не более как главы, <...> которых нельзя переставлять произвольно» [Брюсов 1903, V]. Он отходит от привычного тематического принципа и дает разделам жанровые заглавия. Но сама рефлексия над жанрами становится темой [Магомедова 2003, 183]. До теоретического осмысления понятия Брюсов уже его использует. «Chefs d'oeuvre» (1895) имеет подзаголовок «Сборник стихотворений», но «Me eum esse» (1897) и «Tertia vigilia» (1900) названы – «Новая книга стихов» и «Книга новых стихов». Встает вопрос о поиске подхода к циклизации. В данной статье эта проблема рассмотрена на материале книги «Me eum esse», где поэт впервые отказывается от категории «сборник». Связь между элементами книги задана еще не столь жестко: «Я издаю книгу далеко незаконченную, в которой некоторые отделы только намечены, – потому что не знаю, когда буду в состоянии продолжить ее» [Брюсов 1897, 7]. Пересечение контекстов [Дарвин 2018, 24] предполагается не только между уровнями внутри нее. Открытость потенциально позволяет выстроить связь со следующей. Заглавие (с лат. «Это – я») намекает на значение темы творчества, ведь «Я» – это Брюсов-поэт, что подтверждается в предисловии: «В отрывках, уже написанных, достаточно ясно выступает характер моей новой поэзии» [Брюсов 1897, 7]. Поэзия «нового искусства» – тема, объединяющая разделы. В книге развивается сюжет, где функционирует лирический субъект. Происходит «развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира» [Малкина 2008, 115]. Граница эта – между реальным миром и воображенным художником. Действитель, «преодолев границу, <...> вступает в семантическое “антиполе” по отношению к исходному» [Лотман 1970, 291]. Обязательно наличие препятствий: «“вредители” волшебной сказки, <...> ложные друзья плутовского романа или ложные улики в детективе» [Лотман 1970, 291]. У Брюсова «антиполе» – мир поэзии, а препятствие – страсть к женщине. Еще один аспект, повлиявший на цельность книги – присутствие черт эгического топоса. Во-первых, уныние, разочарование, погруженность в воспоминания как основные состояния субъекта. Во-вторых, оппозиция невозвратного индивидуального времени и цикличного природного [Магомедова 1997, 7–9].

Разделы содержат заглавие и эпиграф, отражающие основное содержание. Первый «Заветы. Красота и смерть непременно одно» [Брюсов 1897, 10] включает стихотворения о правилах для лирического субъекта на пути становления поэтом. В декадентском духе романтизируется смерть, но не биологическая. Умирая в действительности, художник продолжает жить в своем творении, в мире истинной красоты. Прослеживается мироощущение «позитивной диаволики панэстетизма» [Ханзен-Лёве 1999, 51]: *natura naturata* – мертвое, но жив мир искусства. В стихотворении «Юному поэту» поэт-наставник дает заветы молодому творцу: «Только грядущее – область поэта» [Брюсов 1897, 11]. Прошлое, на котором сосредотачивается элегия, не упомянуто. На деле воспоминания будут играть не последнюю роль, отдаляя субъекта от истины. После следуют тексты без заглавий – единый рассказ об уходе от обыденности к инобытию. В некотором смысле, это схоже с ситуацией поэтического побега в элегиях [Гельфонд 2008, 122]. Семантическое поле мира состоит из понятий: сон – чары – песни – слова – мечта – строка – грезы – откровения. Одна из сфер, отводимых в элегии мечтам (грезам и т.п.) – поэзия. Она олицетворяет мир воображения поэта [Вацуро 1995, 83]. Уход от нее часто дан как «аллегория жизненного челна в бурном море» [Вацуро 1995, 84], у Брюсова

есть схожий образ, когда субъект отдаляется от мечты-поэзии: «горит волна; // Челнок опрокинутый бродит» [Брюсов 1897, 46]. Пространство это надделено сакральным смыслом [Брюсов 1897, 12], обнаруживается и библейский подтекст. Творящие чары волхвы в Евангелии – μαγοι, т.е. буквально «маги» [Греческо-русский словарь... 2012, 133]. Фигура волхва равна поэту с магической силой слова. Строка «И в пустыне следить, как восходит звезда» [Брюсов 1897, 14] отсылает к сюжету о явлении Вифлеемской звезды. Наблюдает за ней волхв-поэт, и явление возвещает рождение в творчестве. Роль мага отводилась Брюсову и в жизни. Такая точка зрения во многом сформировалась из-за А. Белого. Этот образ он развивал в диалоге [Кихней, Ламзина 2022, 42], начавшемся со стихотворения «Маг» [Белый 1904, 123]. Та же номинация встречается в воспоминаниях: «предо мною порой раскрывался “маг” Брюсов» [Белый 1995, 132].

В тексте «По поводу Chefs D’oeuvre» говорится о предыдущей книге Брюсова. Поэт-наставник создает «к неземному земные ступени» [Брюсов 1897, 16], убеждая: «Прошедшего – нет» и «Уснувши, ты умер, // И утром воскрес» [Брюсов 1897, 17]. Он переосмысляет основной конфликт элегии, основанный на скоротечности жизни. Сотворенное поэтическим словом –вечно, как мир природы в элегии. В ней достичь возрождения невозможно, а тут поэт способен обрести бессмертие. «Голос – угрюмый оракул» [Брюсов 1897, 18] (с заглавной буквы, так как говорит поэт-Бог) предлагает отречься от реальности, стать создателем собственного мира: «Приветствуй лишь грезы искусства, // Ищи только вечной любви» [Брюсов 1897, 18].

Второй раздел «Видения. Строгие строфы скользят невозвратно, // Скользят и не дышат – и вечно живут» [Брюсов 1897, 19] посвящен конфликту между вещным миром и творческим. Намечается образ возлюбленной. Она, как и поэт-наставник, – повторяющийся герой. Появляется характерная для элегии оппозиция времен года. Возникают смертные мотивы: девушка чертит на «зимнем стекле», белая роза «увядает», а голуби «скрылись прочь». Но «за морем тогда расцветала весна» [Брюсов 1897, 21], означающая возрождение. Оппозиция говорит о принадлежности героини к миру, из которого субъект должен вырваться. Первая встреча происходит «на улице, серой и пыльной», ей противопоставлено «небо – всегда голубое», которое «дышало поэзией» [Брюсов 1897, 22], подчеркивая разрыв между мирами. Однако предпочтение отдается любви к девушке, чей «взгляд выше тысячи звезд» [Брюсов 1897, 22]. Звезда олицетворяла восхождение творческого начала. Мир искусств отвергается в угоду ложной красоте: «Умрите, умрите, слова и мечты, // – Земное все-сильно в лучах красоты» [Брюсов 1897, 23]. Но девушка «в трауре с длинной вуалью» [Брюсов 1897, 24] напоминает о мимолетности жизни. Голубое небо теперь с «горящими в огне» облаками принадлежит к области реального и является «миражом непонятным» [Брюсов 1897, 24]. «Видения» – не плоды фантазии, но призрачная обыденность. Субъект постепенно осознает значимость исключительно искусства. Возлюбленная обретает телесность и теряет былую привлекательность: «О, как ей не шел пунцовый цвет» [Брюсов 1897, 25].

В третьем разделе «Скитания. Создал я грезой моей // Мир идеальной природы; // О, как ничтожны пред ней // Степи, и скалы, и воды» [Брюсов 1897, 27] субъект переоценивает взгляды в пользу внутреннего мира. Ситуация скитаний схожа с ситуацией бегства, которая «служит фоном во многих элегиях» [Манн 1995, 135]. Обычно это бегство из города на природу. У Брюсова оно переосмысливается как стремление сбежать от земного к созданному в слове. Ил-

люзорность реальности подчеркивается тем, что «золотой, сверкающий крест» [Брюсов 1897, 30] исчезает за лесом. «Алмазный, сверкающий крест» [Брюсов 1897, 23] был виден в глазах возлюбленной. В «негативной символике эстетизма» [Ханзен-Лёве 1999, 38] алмаз и золото ассоциируются с сотворением текста, как превращение в драгоценный камень или металл [Ханзен-Лёве 1999, 65], и интерпретируется отрицательно. В книге значима символика панэстетизма, и их безжизненность переносится на действительность, а не фантазию. Земная природа проигрывает: море «бледно» и «неверно» [Брюсов 1897, 31] и не похоже на идеальные создания художника. В элегиях природа – циклична, но тут подвластна ходу времени: «Над миром скалы проносятся годы, // Но вечен только мир мечты» [Брюсов 1897, 32]. Ее место занимает вечность в творчестве.

В разделе «Любовь. И снова дрожат они, грезы бессильные. // Бессильные грезы ненужной любви» [Брюсов 1897, 33] субъект опять тоскует по утраченной возлюбленной, существующей в воспоминаниях. А долгожданная встреча не приносит счастья: «Мы бродили вдвоем и печальны» [Брюсов 1897, 39]. Тайны «беспощадные, жадные», слова представляются «диссонансом большим». В слове, выражающем страсти, отсутствует стройность слова поэтического. Пейзаж пронизан унынием: месяц «безжизненный» и светит «угрюмо», стебельки качаются «тревожно», тени «утомлены и невеселы» [Брюсов 1897, 39–40]. Любовь невозможно вернуть, как в целом невозможен возврат в элегии. Она – мимолетна, в отличие от поэзии.

В разделе «Веянье смерти (Прошлое). О, горько умирать, не кончив, что хотелось» [Брюсов 1897, 41] сильнее всего ощущается влияние элегии. Разочарованный субъект сосредоточен на переживании прошлого, быстротечности времени, предчувствии неизбежности смерти: «Часы неизменно идут, // Идут и минуты считают... <...> Так медленно гроб забивают» [Брюсов 1897, 43]. Реальность – мертвая в противоположность творческим созданиям: «Живыми лишь думы остались» [Брюсов 1897, 43]. В тексте «Последние слова» субъект сосредотачивается на воплощении дум. Но завет о приоритете грядущего не исполнен. Подобно герою элегии он поглощен ушедшим: «Пусть будущего нет, <...> Но не забыто все, что грезилось и было» [Брюсов 1897, 44]. Его «предсмертные стихи, звучащие уныло» приобретают подобный характер, так как жаль несозданных «провиденный искусства» [Брюсов 1897, 44]. Он страдает, что предпочел земное высшему миру. Субъекта настигает смерть: «Кончено! Я побежден» [Брюсов 1897, 46]. Жизни – весне – на смену приходит осень – умирание: «погас весенний сон, // Листья осенние, вейтесь!» [Брюсов 1897, 46]. Он побывал в загробном мире, им вспоминаются «поля асфodelий» и «залетейские» берега [Брюсов 1897, 47], находящиеся в Аиде. Однако ему дан шанс на перерождение: «Я вернулся на яркую землю» [Брюсов 1897, 47].

В последнем разделе «В борьбе (Прошлое). Из бездны ужасов и слез, // По ступеням безвестной цели, // Я восхожу к дыханью роз // И бледно-палевых камелий» [Брюсов 1897, 49] субъект балансирует на грани. Последнее испытание, – отречение от страстей и следование пути творца. Мир поэта вновь ассоциируется с весной: «Поют осмеянные сны, // О чем-то чистом и высоком, // Как дуновение весны» [Брюсов 1897, 53]. В реальности субъект одинок, и если природа оживает как «символ возрождения», то душа не воспринимает «обновляющую мечту» [Брюсов 1897, 55]. Во сне он приближается к иному, но не в силах вспомнить заветы, возвращаясь «к позору искушений» [Брюсов 1897, 56]. «Художника-волхва» он не слышит, зов «умирает» [Брюсов 1897,

56]. Он мечется между предчувствием обновления и «сладострастными желаньями» [Брюсов 1897, 56], то «отдает сердце» Господу (творцу художественного мира), то мечтает перед смертью, «не поверив мечтам» (поэзии), «припадает поцелуем // К дорогим побледневшим устам» [Брюсов 1897, 60]. Повторяется мотив потери возлюбленной – бледной «женской тени» [Брюсов 1897, 59]. Субъекту необходимо отказаться от нее и сосредоточиться на грядущем. В финале удастся одержать победу: страсти «погибшие», сила поэта обретена им: «И тайные знаки // Свершая жезлом, // Стою я во мраке // Бесстрастным волхвом» [Брюсов 1897, 61]. Внутри границ поэтического мира он защищен от внешнего: «Меня охраняет // Магический круг» [Брюсов 1897, 61]. Выбор круга объясним, он часто использовался для создания апотропеических границ [Левкиевская 2002, 28], что нашло отражение в литературе (например, «Вий» Н.В. Гоголя). Но есть и другие значения. В «диаволическом мире круговое движение ассоциируется с блужданием» [Ханзен-Лёве 2003, 73], невозможностью вырваться за границы. Субъекту Брюсова это удастся. Круг становится символом вечности поэтического мира. О совпадении начала и конца в круге писал еще Гераклит, и это суждение «по своему смыслу выходит далеко за пределы геометрии, давая символическое учение о круговороте бытия вообще» [Лосев 2000, 400].

Книга стихов «*Me eum esse*» – художественное целое с лирическим сюжетом и субъектом, повторяющимися героями (поэт-наставник, возлюбленная), образами и мотивами. Брюсов задает тон способу циклизации, который развивают и другие символисты, реализуя метафору «мир – книга» [Дарвин 2018, 187]. Сюжет выстраивается через тезис, что художник – «Бог своего внутреннего мира, в сфере мира внешнего, как земного так и неземного, он оказывается лишь “рабом”» [Ханзен-Лёве 1999, 55]. Истинными не являются ни *realia*, ни *realioga*, но лишь искусство. Путь подчиненного страстям субъекта – борьба в достижении высшей поэтической реальности. На оппозицию миров повлияла традиция элегии. Ее черты трансформируются, но сохраняются следы «внутренней меры» [Тамарченко 2004, 370] жанра. Соотнесение возрождения и умирания с временами года сочетается с осознанием конечности бытия, невозвратности прошлого. Течение времени в действительности отличается от инобытийного. Если в элегии ему противостоял обновляющийся мир природы, то здесь – мир искусства. Переосмысляется невозможность обретения возрождения. Творчество – сила, способная подарить бессмертие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вячеслав Иванов // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 318–328.
2. Белый А. Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904. 260 с.
3. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. 510 с.
4. Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
5. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. 642 с.
6. Брюсов В.Я. *Me eum esse*. М., 1897. 62 с.
7. Брюсов В.Я. *Urbi et Orbi*. Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, 1903. 190 с.
8. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 240 с.
9. Гельфонд М.М. «Пяркуские элегии» Давида Самойлова: поэтика жанра и цикла // Новый филологический вестник. 2008. № 2. С. 122–128.

10. Греческо-русский словарь Нового завета / Пер. и ред. В.Н. Кузнецовой. М.: Российское библейское общество, 2012. 238 с.

11. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла: автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.

12. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Стихотворный диалог В. Брюсова и А. Белого: между текстом и жизнью // Язык и культура. 2022. № 60. С. 38–56.

13. Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура. М.: Индрик, 2002. 334 с.

14. Лосев А.Ф. История антично эстетике. Ранняя классика. М.: АСТ, 2000. 621 с.

15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

16. Магомедова Д.М. А. Блок. «Нечаянная Радость». Источники заглавия и структура сборника // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. VII. Тарту, 1986. С. 48–61.

17. Магомедова Д.М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1999. С. 5–12.

18. Магомедова Д.М. О жанровом принципе циклизации книги стихов на рубеже XIX–XX веков // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. М.: РГГУ, 2003. С. 183–196.

19. Малкина В.Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 114–115.

20. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.

21. Тамарченко Н.Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр Академия, 2004. С. 368–372.

22. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

23. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gel'fond M.M. “Pyarnuskiye elegii” Davida Samoylova: poetika zhanra i tsikla [“Pärnu Elegies” by David Samoilov: Poetics of Genre and Cycle]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2008, no. 2. pp. 122–128. (In Russian).

2. Kikhney L.G., Lamzina A.V. Stikhotvornyy dialog V. Bryusova i A. Belogo: mezhdu tekstom i zhizn'yu [Poetic Dialogue Between V. Bryusov and A. Bely: Between Text and Life]. *Yazyk i kul'tura*, 2022, no. 60. pp. 38–56. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Vyacheslav Ivanov [Vyacheslav Ivanov]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, Russkiye slovari Publ., 2000. pp. 318–328. (In Russian).

4. Magomedova D.M. A. Blok. “Nechayannaya Radost’”. Istochniki zaglaviya i struktura sbornika [A. Blok. “An Unexpected Joy”. The Sources of the Title and the Structure of the Collection]. *A. Blok i osnovnyye tendentsii razvitiya literatury nachala XX veka. Blokovskiy sbornik. VII* [A. Blok and the Main Trends in the Development of Literature of the Early 20th Century. The Block Collection. 7]. Tartu, 1986, pp. 48–61. (In Russian).

5. Magomedova D.M. Idillicheskiy mir v zhanrakh poslaniya i elegii [An Idyllic World in the Genres of Epistle and Elegy]. *Boldinskiye chteniya* [The Boldino Readings]. Nizhniy Novgorod, Nizhny Novgorod University Publ., 1999, pp. 5–12. (In Russian).

6. Magomedova D.M. O zhanrovom printsipe tsiklizatsii knigi stikhov na rubezhe XIX–XX vekov [On the Genre Principle of Cyclization of a Book of Poetry at the Turn of the 19th–20th Centuries]. *Evropeyskiy liricheskiy tsikl. Istoricheskoye i sravnitel'noye izucheniye. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [The European Lyrical Cycle. Historical and Comparative Study. Proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow, RSUH Publ., 2003. pp. 183–196. (In Russian).

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

8. Tamarchenko N.D. Zhanrovyy “kanon” i “vnutrennyaya mera” zhanra [Genre “Canon” and “Internal Measure” of the Genre]. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Tsentr Akademiya Pub., 2004, pp. 368–372. (In Russian).

(Monographs)

9. Darvin M.N. *Poeticheskiy mir liricheskogo tsikla: avtor i tekst* [The Poetic World of the Lyrical Cycle: Author and Text]. Moscow, RSUH Publ., 2018. 288 p. (In Russian).

10. Hansen-Love A. *Russkiy simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskoy simbolizm. Kosmicheskaya simbolika* [Russian Symbolism. The System of Poetic Motifs. Mythopoetic Symbolism. Space Symbolic]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russian).

11. Hansen-Love A. *Russkiy simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniy simbolizm* [Russian symbolism. System of Poetic Motifs. Early Symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p. (In Russian).

12. Levkiyevskaya E.E. *Slavyanskiy obereg. Semantika i struktura* [Slavic Protective Charm. Semantics and Structure.]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 334 p. (In Russian).

13. Losev A.F. *Istoriya antichno estetiki. Rannyya klassika* [History of Ancient Aesthetics. Classical Period]. Moscow, AST Publ., 2000. 621 p. (In Russian).

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

15. Mann Yu.V. *Dinamika russkogo romantizma* [Dynamics of Russian Romanticism]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1995. 384 p. (In Russian).

16. Vatsuro V.E. *Lirika pushkinskoy pory. “Elegicheskaya shkola”* [Lyrics of Pushkin’s Time. “Elegiac School”]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994. 240 p. (In Russian).

Воронцова Светлана Сергеевна,

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

Аспирант, младший научный сотрудник.

Научные интересы: лирические жанры, поэтика символизма, женская проза серебряного века.

E-mail: tslana97@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2268-4814

Svetlana S. Vorontsova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Postgraduate student, junior researcher.

Research interests: lyrical genres, poetics of symbolism, women’s prose of the Silver Age.

E-mail: tslana97@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2268-4814

Д.В. Зайцев (Москва)

**«...В КАЧЕСТВЕ РОССИИ УТВЕРЖДАЕТСЯ ЕЕ ПРОШЛОЕ»:
СОВЕТСКАЯ И ЭМИГРАНТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КРИТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ Ф.А. СТЕПУНА¹**

Аннотация

Философ и критик русского зарубежья Ф.А. Степун в литературно-критических полемиках первой волны эмиграции занимал срединную позицию: скептически относился к зарубежной литературе, что раздражало эмигрантских писателей и критиков, но в то же время сдержанно высказывался о советской литературе и предлагал рассуждать о ней с целым рядом ограничений. Так, в очерке из цикла «Мысли о России», опубликованном в «Современных писках» за 1925 г., Степун, рассматривая актуальные художественные явления советской и эмигрантской литератур, утверждал, что советская литература направлена в будущее, а эмигрантская – в прошлое. И писатели метрополии, и писатели эмиграции при всех формальных и идеологических различиях, по мнению критика, едины в стремлении отрицать настоящую Россию. Именно поэтому в концепции Степуна обе эти литературные традиции нежизнеспособны. Возможные пути преодоления этого разрыва Степун наметил в статье «Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы», опубликованной в «Новом Граде» в 1935 г. Проблематизируя категории «памяти» и «воспоминания», критик ставил перед эмигрантской литературой задачу связать литературу и политику. В сущности, это тот же самый призыв не отрицать *настоящую* России и вообще *настоящее*. В целом темпоральные дискурсы, описанные Степуном, объясняют его обособленное положение в эмигрантских литературно-критических дискуссиях о путях развития русской литературы после революции и его стремление беспристрастно взглядываться советскую и эмигрантскую литературу.

Ключевые слова

Ф.А. Степун; литературная критика; русское зарубежье; эмигрантская литература; советская литература.

¹Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23–28–01326).

D.V. Zaitsev (Moscow)

**“...RUSSIA’S PAST AFFIRMS ITS IDENTITY”:
SOVIET AND ÉMIGRÉ
LITERATURE IN F.A. STEPUN’S CRITICAL PERSPECTIVE¹**

Abstract

Russian émigré philosopher and critic F.A. Stepun held a centrist position in the literary-critical debates of the first wave of emigration. He was skeptical towards émigré literature, which irritated émigré writers and critics, but at the same time, he expressed restrained opinions about Soviet literature, suggesting that it should be discussed with a number of limitations. In an essay from his cycle “Thoughts on Russia”, published in “Modern Notes” in 1925, Stepun argued that Soviet literature was oriented towards the future, while émigré literature was focused on the past. According to the critic, both metropolitan and émigré writers, despite their formal and ideological differences, were united in their desire to negate contemporary Russia. Therefore, in Stepun’s view, both literary traditions were unviable. The potential ways to bridge this gap were outlined by Stepun in his article “Post-Revolutionary Consciousness and the Task of Émigré Literature”, published in “Novy Grad” in 1935. By problematizing the categories of “memory” and “reminiscence”, the critic set the task for émigré literature to link literature and politics. Essentially, this was the same call not to deny contemporary Russia or the present in general. Overall, the temporal discourses described by Stepun explain his isolated position in the émigré literary-critical discussions about the development paths of Russian literature after the revolution and his aspiration to scrutinize Soviet and émigré literature impartially.

Key words

Fyodor Stepun; literary criticism; Russian abroad; émigré literature; Soviet literature.

В эмигрантских литературных полемиках первой волны остро дискутировался вопрос о путях развития русской литературы после революции. Критика русского зарубежья, переживая и осмысляя идейное и духовное размежевание внутри когда-то единой литературной традиции, выявляла генеалогии советской и эмигрантской литератур, проблематизировала их задачи и намечала возможные перспективы. Дискуссии на страницах журнала «Меч», полемике М.Л. Слонима и З.Н. Гиппиус о двух ветвях развития русской литературы и В.Ф. Ходасевича и Г.В. Адамовича о «молодой» литературе показывают, насколько различные, порой противоположные понимания русской литературы и путей ее развития как в Советской России, так и за рубежом выдвигались критиками.

Одна часть критиков (например, З.Н. Гиппиус) отрицала советскую литературу как таковую и провозглашала главной задачей эмигрантской литературы продолжение традиций русской литературы конца XIX – начала XX вв. Именно с этой преемственностью – литературы «в изгнании» и классической литературы – связывалось формирование новых художественных традиций в прозе и поэзии. Другая часть критиков (например, В.Г. Фёдоров) утверждала, что эмигрантская литература находится в упадке из-за отрыва от родного языка и общего строя жизни в России ей грозит неизбежное исчезновение (о литера-

¹The reported study was funded by Russian Science Foundation (project No. 23–28–01326).

турных полемиках подробнее см.: [Протопопова, Протопопов 2023; Тиханов 2011; Чагин 2008; Федякин 2004; Коростелев 2002]).

Особой позиции в этих дискуссиях придерживался философ и критик русского зарубежья Ф.А. Степун, в литературном наследии которого выделяется ряд статей и эссе, осмысляющих пути развития русской литературы после революции 1917 г. Литературно-критическое наследие Степуна еще никогда не рассматривалось комплексно и только ждет своего исследователя; из немногочисленных работ предшественников выделим следующие: [Удольф 2012; Мазаева 2003; Hufen 2001]. Основополагающее для этой темы критическое высказывание – очерк из цикла «Мысли о России», опубликованный в «Современных записках» за 1925 г. и позже переработанный в статью «Советская и эмигрантская литература 20-х годов» для сборника «Встречи» (1962) (далее мы будем ссылаться на «Встречи»). Степун усматривал противоречие «между образом вызванной большевиками революции и марксистской теорией, которой они пытаются ее объяснить и осмыслить» [Степун 1962, 187]. Революция, по мнению критика, «явление всемирное», которое не может уместиться ни в какие «философские размышления ее коммунистических идеологов». Это противоречие при всем желании его замаскировать неизбежно «просачивается прежде всего в молодой, только еще слагающейся советской литературе» [Степун 1962, 187].

Из советской литературы Степуна интересовали главным образом «Серапионовы братья» и новейшие орнаментальные явления. В творчестве таких писателей, как Л.М. Леонов, Б.А. Пильняк, И.Э. Бабель, критик видел тенденции, противоположные большевистским установкам: «Большевистская Россия рисуется в их произведениях хаосом, фантастикой, безумием, анекдотом, чем-то на первый взгляд непонятным и бессмысленным» [Степун 1962, 192]. В этом, с точки зрения Степуна, и есть главное значение советской литературы: «...она принуждает ко второму взгляду, которому в масштабе событий, в их ритмах и скоростях вскрывается страшный смысл совершающегося: смысл взрыва всех смыслов, смысл выхода русской жизни за пределы самой себя, смысл неосмысливаемости всего происходящего» [Степун 1962, 192].

Более того, для Степуна очевидно, что орнаментальная советская проза наследует линии Н.В. Гоголь – Ф.М. Достоевский – А. Белый. Генезис советской литературы при всех оговорках представляется критику вполне «классическим», ориентированным на формально-эстетические характеристики русской литературы XIX – нач. XX вв.: «Характерно то, что наиболее значительные “достижения” советской литературы, пробивающиеся сквозь наносную толщу марксистской идеологии, явно несут на себе отсветы этого зарождавшегося в начале века нового сознания. Сильнее всего это видно на Леонове, который весь от Достоевского, на Есенине, пришедшем в русскую литературу по пути Блока и Клюева, на Пастернаке, Асееве, внутренне связанных с Белым и на многих других. Детальный анализ советской литературы <...> безусловно привел бы к положению, что ее главные источники в Гоголе, Достоевском, Ремизове, Белом и Блоке» [Степун 1935, 17].

Однако желание большевиков развернуть литературу от ее «корней» в сторону абстрактных категорий *предполагаемого, желаемого и будущего* для Степуна по своей сути тождественно интенциям эмигрантской критики, которая стремилась «в качестве России утвердить ее прошлое» [Степун 1962, 199]. И советская, и эмигрантская литература отрицала *настоящую* Россию: «...первые во имя своих воспоминаний о прошлом, вторые во имя своих идей

о будущем» [Степун 1962, 202]. Именно поэтому, с точки зрения критика, обе эти литературные традиции – внешне противопоставленные, но внутренне однородные – нежизнеспособны: «России же настоящей одинаково нет как без прошлого, так и без будущего, ибо настоящая Россия мыслима только как единство своего прошлого и своего будущего» [Степун 1962, 202]. Дихотомия «прошлое – настоящее», традиционная для эмигрантской критики, таким образом, получает необычную интерпретацию (подробнее о статье «Советская и эмигрантская литература 20-х годов» см.: [Гарциано 2013]).

Провалам и перспективам эмигрантской литературы посвящена статья «Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы», опубликованная в «Новом граде» в 1935 г. Степун, полемизируя уже с другой частью эмигрантских критиков, указывал на то, что продолжать традиции классической литературы важно и без этого невозможно никакое развитие. Однако это устремление одновременно опасно: «Всматриваясь в то, что происходит в эмигрантской литературе <...> ясно видишь две подстерегающие молодую литературу опасности. Первая опасность – опасность чрезмерного увлечения воспоминаниями; вторая – предательство вечной памяти о России» [Степун 1935, 18].

Память – важная категория в литературно-критическом сознании Степуна, обсуждающаяся во многих его статьях и эссе (о концепции памяти в творчестве Степуна подробнее см.: [Сегал (Рудник) 2012; Димитриев 2017]). Если воспоминания «всегда направлены на свое и прошлое», они «корыстны и реакционны», то память «всегда направлена на всеобщее и вечное», она «бескорыстна и пророчественна» [Степун 1935, 19]. «Воспоминаниям, – пишет критик, – мало помнить о прошлом. Они хотят им жить и этим желанием отрезают себе пути к настоящему и будущему. Память же о прошлом хочет лишь помнить. Не собираясь его воскрешать, она легко и свободно связывает его вечность с вечностью настоящего и будущего» [Степун 1935, 19]. Именно поэтому главная проблема эмиграции – жизнь воспоминаниями, спор со временем и желание «остановить мгновение», но «память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует» [Степун 1962, 200].

Для дальнейшего развития русской культуры, по Степуну, необходимо преодолеть ложную дихотомию «прошлое – будущее», характерную для эмигрантской психологии: «Если большевики – революция, то антибольшевизм не может быть дореволюционным. Дореволюционный антибольшевизм – все равно, что добольшевицкий антибольшевизм» [Степун 1932, 19]. На наш взгляд, стремления эмигрантских писателей и критиков опереться на прошлое понятны и естественны. Они являют собой попытки поместить уникальный исторический опыт в имеющиеся нарративные модели и таким образом «нормализовать» его. Человеку некомфортно переживать свое историческое бытие как индивидуальное, и он пытается неповторимые исторические аффекты и переживания вложить в предложенные историей нарративы, чтобы сориентироваться в деформировавшемся времени.

Однако Степун ставил перед эмигрантской литературой другую задачу – связать литературу и политику (это был общий «новоградский» тезис), а от молодых писателей русского зарубежья требовал «живописать тот вечный облик России, который каждый эмигрант обязан не только пассивно таить, но и ежедневно активно творить в себе» [Степун 1935, 28]. В сущности, это тот же самый призыв не отрицать *настоящую* России и вообще *настоящее*. Как это возможно? Критик писал: «Не помогут тут ни углубление в свое личное

“я”, ни метафизический надрыв одинокого умствования, ни скорбно-бесстыжее оголение своих половых мук, ни щеголяние культурничеством и духовною утонченностью. Тут нужен, как он ни труден в эмигрантских условиях, выход на совсем иной и очень большой простор. Болящая сердцевина эмигрантской жизни: исторгнутость из России и неприкаянность в Европе должна быть превращена в отправную точку всей творческой жизни писателя» [Степун 1935, 27].

Как нам кажется, такого типа «болящее» письмо – это регулярная реакция русского интеллектуала на историческую турбулентность. Например, «Былое и думы» А.И. Герцена – это книга об исторической катастрофе – поражении французской революции – и наложившемся на нее личном, семейном поражении. Или – «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург, созданные вчерне уже в военное время и безжалостно документирующие (не)человеческий, пограничный опыт: «Пишущие, хочешь не хочешь, вступают в разговор с внеличным. Потому что написавшие умирают, а написанное, не спросив их, остается. <...> Написать о круге – прорвать круг. Как-никак поступок. В бездне потерянного времени – найденное» [Гинзбург 2011, 658]. Письмо обладает терапевтическим эффектом, потому что оно само по себе медленное, оно как бы тормозит жизнь, и это естественная реакция торможения работает как лекарство в периоды разгоняющегося времени.

Стремление Степуна непредвзято сопоставлять искусство в Советской России и за рубежом вызывало раздражение среди эмигрантских писателей и критиков. Так, Г. Адамович в статье «Приказ по литературе» (1935) остро реагировал на призывы Степуна: «Не случайно Степун предусмотрительно отмежевывается от московских “руководящих товарищей”, дающих литературе такие же непреложные, четкие директивы, – но напрасно думает, что он от них так далек» [Адамович 1935] (об отношении Адамовича и др. эмигрантских критиков к советской литературе см.: [Закрывжевская 2021]). Тон и стиль тезисов Степуна напоминают Адамовичу ультимативные «московские директивы», критик усматривает противоречие между декларируемым «свободным отношением к свободе и духу» и требованием выполнения поставленных задачи. Ставить задачи перед эмигрантской литературой недопустимо для Адамовича, возможно лишь обсуждать ее назначение: «Если у эмигрантской литературы есть назначение (не “задачи”, конечно), то оно в том, чтобы противопоставить искаженному, нестерпимому большевистскому представлению о жизни и о человеке – понятие подлинное, высокое, чистое. Это и есть наша “пропаганда”, а переход к другим методам был бы отказом от существа и смысла нашего дела» [Адамович 1935].

По мнению Адамовича, главные просчеты Степуна связаны с игнорированием сложности личности, главенством «задач времени» над индивидуальными возможностями и желаниями писателя: «...у каждого художника есть своя “духовная биография”, свой внутренний облик, не всегда и не во всем совпадающие с боевыми требованиями времени, и если уж отстаивать свободу и творчество, нельзя тут же и приносить их в жертву. Большевистской казарме противостоит вся безбрежная вольность жизни, а не другая казарма, хотя бы лучше устроенная» [Адамович 1935].

Мысли об игнорировании личностного начала подхватил Г. Газданов. В статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936) он упрекал Степуна в использовании «архаических понятий эпохи начала столетия» [Газданов 1936, 405]. Абстрактные понятия, которыми оперирует Степун, по мнению критика,

нерелевантны для эмигрантской действительности, опыт переживания и осмысления катастрофы уводит разговор о молодом поколении в экзистенциальный план: «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями или участниками, разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти “мировоззрения”, “миросозерцания”, “мироощущения” и нанесли им непоправимый удар <...> У нас нет нынче тех социально-психологических устоев, которые были в свое время у любого сотрудника какой-нибудь вологодской либеральной газеты (если таковая существовала); и с этой точки зрения, он, этот сотрудник, был богаче и счастливее его потомков, живущих в культурном – сравнительно – Париже» [Газданов 1936, 406].

В отличие от Адамовича, считавшего уязвимыми методы Степуна, Газданов сомневается в самой постановке проблемы: «Статья Степуна в “Новом Граде” <...> направлена в пустое пространство. Между прочим, даже если предположить на минуту существование тех, к кому обращено воззвание Степуна, — пришлось бы констатировать, что эта предполагаемая литература призыва бы не поняла и не услышала бы» [Газданов 1936, 405]. Для Газданова невозможно само противопоставление советской и эмигрантской литератур, поскольку первая волна не дала ни одного значимого автора, кроме В.В. Набокова. Критик связывал это с изменением культурного статуса читателя, трансформацией издательских практик в эмиграции и прочими экстралитературными факторами.

Критика литературных воззрений Степуна была обширна (статья «Революционное сознание и задача эмигрантской литературы» повлекла за собой новый виток полемики о молодой литературе, подробнее см.: [Воронцова 1993]). Однако изредка звучали и близкие ему мысли. В частности, Ю.И. Айхенвальд, реагируя на «Мысли о России», соглашался с призывом отделять советскую литературу от советской идеологии: «...в корне ошибочно отрицать, как делают, по его [Степуна – Д. З.] словам, внешние и внутренние эмигранты, всякую творческую жизнь на территории советской России и в слепой ненависти отождествлять большевизм с отбывающей от большевизма, терзаемой им Россией» [Айхенвальд 2022, 468] (о взглядах Айхенвальда на советскую литературу см.: [Кочергина 2024]). Более радикальную позицию занимал М. Слоним, постоянно подчеркивавший в своих критических выступлениях «творческую скудность литературной эмиграции» в сравнении с советской литературой: «как ни была бледна русская литература за пережитые шесть лет, все новое, значительное, интересное, что она дала, пришло из России, а не из-за границы» [Слоним 1924, 56]. По мнению Слонима, эмигрантской литературе ничего противопоставить А. Белому, А.А. Блоку, Н. Гумилеву, Е.И. Замятину и др., и он связывал будущее русской литературы именно с писателями метрополии.

Как видно из этих коротких выдержек, Степун в критических полемиках первой волны эмиграции занимал срединную позицию: скептически относился к эмигрантской литературе (очевидно, это раздражало Адамовича и Газданова), но в то же самое время сдержанно высказывался о советской литературе и предлагал рассуждать о ней с целым рядом ограничений (умеренный вариант позиции Слонима). В целом темпоральные дискурсы, описанные Степуном, объясняют его обособленное положение в эмигрантских литературно-критических дискуссиях о путях развития русской литературы после революции и его стремление беспристрастно вглядываться советскую и эмигрантскую литературы. С одной стороны, преодолевая дихотомию «прошлое – настоящее», кри-

тик ушел от резкого противопоставления на формально-эстетическом уровне советской и эмигрантской литератур, что было типично для критики русского зарубежья. С другой стороны, проблематизируя категорию *настоящего*, Степун указывал в качестве недостатка актуальной эмигрантской литературы на ее исключительную приверженность *прошлому*, традиции, хотя вся эмигрантская критика ставила именно это в заслугу «антибольшевистской» литературе. Наконец, связав *настоящее* с реальным эмигрантским бытом и существом, Степун наметил возможные пути преодоления разлада.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Приказ по литературе // Последние новости. 1935. № 5383. 19 декабря. С. 2.
2. Айхенвальд Ю. Литературные заметки / 6 мая [Ф.А. Степун] // Ю.В. Айхенвальд в газете «Руль» (1922–1928): в 2 т. Т. 2. М.: Водолей, 2022. С. 465–469.
3. Воронцова Т.Л. Спор о молодой эмигрантской литературе // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. С. 152–184.
4. Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. № 60. С. 404–408.
5. Гарциано С. Россия прошлого или Россия будущего? (О статье Фёдора Степуна «Советская и эмигрантская литература 20-х годов») // Соловьёвские исследования. 2013. № 2. С. 121–130.
6. Гинзбург Л.Я. Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. 600 с.
7. Димитриев В.М. Концепции памяти в прозе младшего поколения русской эмиграции (1920–1930 гг.) и роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.10. СПб., 2017. 294 с.
8. Закрыжевская Е.А. Нина Берберова – хроникер советской литературы: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.10. М., 2021. 238 с.
9. Коростелев О.А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 3–35.
10. Кочергина И.В. Публикации Ю.И. Айхенвальда в газете «Руль» о литературе метрополии // Stephanos. 2024. № 3 (65). С. 96–104.
11. Мазаева О.Г. Об опыте портретирования в творчестве Ф.А. Степуна // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект): Г.Г. Шпет / Comprehensio. Четвертые Шпетовские чтения / под ред. О.Г. Мазаевой. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2003. С. 523–557.
12. Протопопова А.В., Протопопов И.А. Дискуссия о русской эмигрантской литературе в журнале «Меч» и вокруг него // Studia Litterarum. 2023. № 4. Т. 8. С. 222–249.
13. Сегал (Рудник) Н. Андрей Белый и Фёдор Степун: Память и воспоминание // Toronto Slavic Quarterly. 2012. № 42. С. 75–152.
14. Слоним М. Живая литература и мертвые критики // Воля России. 1924. № 4. С. 53–63.
15. Степун Ф.А. Задачи эмиграции // Новый град. 1932. № 2. С. 15–27.
16. Степун Ф.А. Мысли о России // Современные записки. 1925. Кн. 23. С. 342–371.
17. Степун Ф.А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град. 1935. № 10. С. 12–28.
18. Степун Ф.А. Советская и эмигрантская литература 20-х годов // Встречи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. С. 187–202.
19. Тиханов Г. Русская эмигрантская литературная критика и теория между двумя мировыми войнами // История русской литературной критики: Советская и

постсоветская эпохи / под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 335–367.

20. Удольф Л. Русская литература в оценке Фёдора Степуна // Фёдор Августович Степун / под ред. В.К. Кантора. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 311–320.

21. Федякин С.Р. Polemika o mladom pokolenii v kontekste literatury Russkogo Zarubezh'ya // Russkoe Zarubezh'ye: Priglaseniye k dialogu. Sbornik nauchnykh trudov / pod red. L.V. Syrovatko. Kaliningrad: Izdatel'stvo KGU, 2004. С. 19–28.

22. Чагин А.И. Литература в изгнании: Спор поколений // Пути и лица: О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 279–293.

23. Hufen Ch. Fedor Stepun. Ein politischer Intellektueller aus Russland in Europa. Die Jahre 1884–1945. Berlin: Lukas Verlag, 2001. 583 S.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gartsiano S. Rossiya proshlogo ili Rossiya budushchego? (O stat'ye Fedora Stepuna "Sovetskaya i emigrantskaya literatura 20-kh godov") [Russia of the Past or Russia of the Future? (On Fyodor Stepun's Article "Soviet and Emigrant Literature of the 20s")]. *Solov'yevskie issledovaniya*, 2013, no 2, pp. 121–130. (In Russian).

2. Kochergina I.V. Publikatsii Yu.I. Aykhenva'l'da v gazete "Rul'" o literature metropolii [Publications of Yu.I. Aykhenva'l'd in the Newspaper "Rul'" about the Literature of the Metropolis]. *Stephanos*, 2024, no. 3 (65), pp. 96–104. (In Russian).

3. Protopopova A.V., Protopopov I.A. Diskussiya o russkoy emigrantskoy literature v zhurnale "Mech" i vokrug nego [Discussion of Russian Émigré Literature in and around the Journal "Mech"]. *Studia Litterarum*, 2023, no. 4, vol. 8, pp. 222–249. (In Russian).

4. Segal (Rudnik) N. Andrey Bely i Fedor Stepun: Pamyat' i vospominanie [Andrey Bely and Fedor Stepun: Memory and Recollection]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2012, no. 42, pp. 75–152. (In Russian).

5. Vorontsova T.L. Spor o mladoy emigrantskoy literature [An Argument about Young Émigré Literature]. *Rossiyskiy literaturovedcheskiy zhurnal*, 1993, no. 2, pp. 152–184. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Chagin A.I. Literatura v izgnanii: Spor pokolenii [Literature in Exile: The Dispute between Generations]. *Puti i litsa: O russkoy literature XX veka* [Paths and Faces: On Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008, pp. 279–293. (In Russian).

7. Fedyaikin S.R. Polemika o mladom pokolenii v kontekste literatury Russkogo Zarubezh'ya [Polemics on the Young Generation in the Context of the Literature of the Russian Diaspora]. L.V. Syrovatko (Ed.). *Russkoe Zarubezh'ye: Priglaseniye k dialogu. Sbornik nauchnykh trudov* [Russian Abroad: Invitation to Dialogue. Collection of Articles]. Kaliningrad, Izdatel'stvo KGU Publ., 2004, pp. 19–28. (In Russian).

8. Korostelev O.A. Pafos svobody: Literaturnaya kritika russkoy emigratsii za polveka (1920–1970) [Pathos of Freedom: Literary Criticism of Russian Emigration over Half a Century (1920–1970)]. *Kritika russkogo zarubezh'ya: v 2 ch. Ch. I.* [Criticism of the Russian Abroad: in 2 parts. Pt. 1]. Moscow, Olimp Publ.; AST Publ., 2002, pp. 3–35. (In Russian).

7. Mazaeva O.G. Ob opyte portretirovaniya v tvorchestve F.A. Stepuna [On the Experience of Portraiture in the Work of F.A. Stepun]. O.G. Mazaeva (Ed.). *Tvorcheskoye nasledie Gustava Gustavovicha Shpeta v kontekste filosofskikh problem formirovaniya istoriko-kul'turnogo soznaniya (mezhdistsiplinarnyy aspekt): G.G. Shpet. Comprehensio. Chetvertye Shpetovskie chteniya* [The Creative Heritage of Gustav Gustavovich Shpet in the Context of Philosophical Problems of Formation of Historical and Cultural Consciousness (Interdisciplinary Aspect): G.G. Shpet. Comprehensio. Fourth Shpet Readings]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2003, pp. 523–557. (In Russian).

8. Tikhonov G. Russkaya emigrantskaya literaturnaya kritika i teoriya mezhdru dvumya mirovymi voynami [Russian Emigrant Literary Criticism and Theory between the two World Wars]. Dobrenko E., Tikhonov G. (Eds.). *Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: Sovetskaya i postsovetskaya epokhi* [History of Russian Literary Criticism: Soviet and Post-Soviet Eras]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye Publ., 2011, pp. 335–367. (In Russian).

9. Udol'f L. Russkaya literatura v otsenke Fedora Stepuna [Russian Literature in the Assessment of Fyodor Stepun]. V.K. Kantor (Ed.). *Fedor Avgustovich Stepun* [Fedor Avgustovich Stepun]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2012, pp. 311–320. (In Russian).

(Monographs)

10. Hufen Ch. Fedor Stepun. *Ein politischer Intellektueller aus Russland in Europa. Die Jahre 1884–1945*. Berlin, Lukas Verlag, 2001. 583 p. (In German).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Dimitriev V.M. *Kontseptsii pamiati v proze mladshogo pokolenia russkoy emigratsii (1920–1930 gg.) i roman F.M. Dostoevskogo “Podrostok”* [Concepts of Memory in the Prose of the Younger Generation of the Russian Emigration (1920–1930) and F.M. Dostoevsky's Novel “The Adolescent”]. PhD Thesis. St. Peterburg, 2017. 294 p. (In Russian).

12. Zakryzhevskaya E.A. *Nina Berberova – khroniker sovetskoy literatury* [Nina Berberova is a Chronicler of Soviet Literature]. PhD Thesis. Moscow, 2021. 238 p. (In Russian).

Зайцев Дмитрий Вадимович,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Младший научный сотрудник, аспирант Отдела русской литературы конца XIX – начала XX вв.

Научные интересы: литературный процесс конца XIX – начала XX вв., литература русской эмиграции, творчество И.А. Бунина.

E-mail: d_zaiczev@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2235-4591

Dmitrii V. Zaitsev,

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

Junior Researcher, PhD Student, Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries.

Research interests: the literary process of the late 19th and early 20th centuries; Russian émigré literature; the works of Ivan Bunin.

E-mail: d_zaiczev@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-2235-4591

А.Х. Гольденберг (Волгоград)

ТОЛСТОВСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ Р.П. КУМОВА¹

Аннотация

Статья посвящена толстовской теме в творческой биографии донского писателя Р.П. Кумова (1883–1919). В рассказе-легенде «Толстой-странник» он воссоздает образ Л.Н. Толстого, странствующего по Руси после своей смерти. Легендарный сюжет проецируется Кумовым на реальные факты биографии Толстого и черты его личности. Реально-историческая основа рассказа связана с ролью писателя в организации помощи голодающим крестьянам и отражением темы голода в его творчестве. Столь же биографична архетипическая для русской культуры тема ухода и странничества, определяющая инобщие великого писателя в рассказе. В статье исследуется творческая история рассказа Кумова, связанная с его сотрудничеством в журнале «Жизнь для всех». Основатель и редактор этого журнала В.А. Поссе тесно общался с Толстым и способствовал прижизненной и посмертной публикации его произведений в своем журнале и издательстве. Рассказ-легенда Кумова, напечатанный в 1914 г. в этом журнале, имел успех у читателей. Им писатель открывает свой сборник «Очерки и рассказы» (1915), знаменующий начало нового этапа его художественных исканий. Если в первых сборниках «Бессмертники» (1909) и «В Татьянину ночь» (1913) главным художественным ориентиром был Чехов, темы, сюжеты, стиливые приемы которого он использовал в творческом диалоге с любимым писателем, то теперь на смену степным батюшкам, самоотверженно несущим свет Евангелия своим прихожанам, сельским учительницам, крестьянам-странникам с сумой, интеллигентам, ищущим смысл жизни и веру в бессмертие души, трагикомическим фигурам уездных обывателей и т.п. приходят персонажи иного плана. Таковы герои драмы «Конец рода Коростомысловых» (первая редакция «Голос крови» была опубликована в «Жизни для всех») – сильные характеры, не знающие удержку своим страстям, готовые преступить через кровь. Лейтмотивом драмы является библейский сюжет о Каине, на который проецируется ее действие. Образы этих персонажей, отмеченных каиновой печатью, вызывают аллюзии на героев Достоевского, а развязка драмы выдержана в духе религиозно-нравственных идей Толстого 1880–1890-х гг.

¹Исследование подготовлено за счет гранта Российского научного фонда и Администрации Волгоградской области, проект № 24-28-20015 «Творческое наследие Р.П. Кумова», <https://rscf.ru/project/24-28-20015/> (Рук. А.Х. Гольденберг).

об устройстве жизни на основе братства, любви, прощения. Жертвы отказываются от мести, берут вину на себя, разрывая цепь зла. Убийцы сводят счеты с жизнью и умирают, не выдержав бремя своего греха. Мотивы покаяния и душевного прозрения перекликаются с дидактическим пафосом толстовской пьесы «Власть тьмы» и его народных рассказов 1880-х гг. Влияние идей Толстого обнаруживается и в ряде других произведений Кумова. Его литературное наследие впервые вводится в круг толстоведческих исследований.

Ключевые слова

Кумов; творческая биография; литературное наследие; легенда; голод; странничество; Толстой; религиозная философия.

A.Kh. Goldenberg (Volgograd)

ТOLSTOY'S THEME IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF R.P. KUMOV¹

Abstract

The article is devoted to the Tolstoy theme in the creative biography of the Don writer R.P. Kumov (1883–1919). In the legend story “Tolstoy the Wanderer”, he recreates the image of Leo Tolstoy, wandering through Russia after his death. The legendary plot is projected by Kumov onto the real facts of Tolstoy’s biography and his personality traits. The real-historical basis of the story is connected with the writer’s role in organizing assistance to starving peasants and reflecting the theme of hunger in his work. The theme of departure and wandering, archetypal for Russian culture, which defines the great writer’s otherness in the story, is equally biographical. The article explores his creative history related to Kumov’s collaboration in the magazine “Life for All”. Its founder and editor, V.A. Posse, communicated closely with Tolstoy and contributed to the lifetime and posthumous publication of his works in his magazine and publishing house. Kumov’s legend story, published in 1914 in this magazine, was a success with readers. With them, the writer opens his collection “Essays and Short Stories” (1915), marking the beginning of a new stage of his artistic quest. If in the first collections “Immortelles” (1909) and “Tatiana’s Night” (1913) Chekhov was the main artistic reference point, themes, plots, stylistic techniques of which he used in a creative dialogue with his beloved writer, now he has replaced the steppe priests, selflessly bringing the light of the Gospel to their parishioners, rural teachers, peasant wanderers with the sum, intellectuals looking for the meaning of life and faith in the immortality of the soul, tragicomic figures of the county inhabitants, etc. come characters of a different plan. These are the heroes of Kumov’s drama “The End of the Korostomyslov family” (the first edition of “The Voice of Blood” was published in “Life for All”) – strong characters who do not know how to restrain their passions, ready to transgress through blood. The leitmotif of the drama is the biblical story of Cain, on which its action is projected. The images of these characters, marked with the Cain seal, evoke allusions to Dostoevsky’s heroes, and the denouement of the drama is sustained in the spirit of Tolstoy’s religious and moral ideas of the 1880s–1890s about the structure of life based on brotherhood, love, forgiveness. The victims refuse to take revenge, take the blame on themselves, tearing apart the value of evil. Murderers commit suicide and

¹The study was prepared at the expense of a grant from the Russian Science Foundation and the Administration of the Volgograd Region, project No. 24-28-20015 “The creative heritage of R.P. Kumov”, <https://rscf.ru/project/24-28-20015/> (By A.Kh. Goldenberg).

die unable to bear the burden of their sin. The motives of repentance and spiritual insight echo the didactic pathos of Tolstoy's play "The Power of Darkness" and his folk stories of the 1880s. The influence of Tolstoy's ideas is also found in a number of other works by Kumov. His literary legacy is being introduced into the circle of Tolstoy studies for the first time.

Key words

Kumov; creative biography; literary heritage; legend; famine; pilgrimage; Tolstoy; religious philosophy.

В 1914 г. в петербургском журнале «Жизнь для всех» был опубликован рассказ «Толстой-странник. Легенда» донского писателя Романа Петровича Кумова (1883–1919). Год спустя им открывался, указывая на его программный характер, сборник Кумова «Очерки и рассказы» [Кумов 1915, 9–12].

Действие рассказа происходит во время поездки повествователя на пароходе по Каме и основано на личных впечатлениях автора. Журнальный текст сопровождался его комментарием: «Въ сокращ. виде легенда была напечатана въ "Каме", откуда взята столичн. и провинц. изданиями. В полном виде легенда появляется здесь впервые» [Кумов 1914, 91]. Речь идет о сарапульской газете, в которой печатался Кумов, ежегодно приезжавший в этот вятский город по служебным делам в качестве присяжного поверенного. Однако в газете обнаружить рассказ о Толстом не удалось. В 1913 г. в ней был опубликован лишь очерк Кумова «Кама. Из дорожного альбома» [Кумов 1913, 4] (за поиск газетных публикаций писателя приношу глубокую благодарность Елене Сергеевне Опалевой, главному научному сотруднику Сарапульского музея-заповедника). И в нем тоже есть легенда – поэтическая местная татарская легенда о том, как Аллах выбирал для реки имя. Автор очерка любуется ширью реки и восхищается ее красотой.

В рассказе-легенде о Толстом рисуется совсем другой, прямо противоположный образ Камы – реки народного горя. Повествователь и его попутчики – немец-инженер и мещанин видят на каждой пристани одну и ту же картину – группы донельзя оборванных мужиков «поют Лазаря», чтобы получить подаяние на хлеб. Причем с каждой новой стоянкой их количество растет, что свидетельствует о массовом голоде в этих краях. Немец восхищается музыкальностью русского народа, пока ему не объясняют, зачем поют духовный стих о Лазаре. «А что, Лёв Толстов у вас еще? – вдруг кричит мещанин, стараясь перекричать поднявшийся шум машины. – Не. Об Ивана Постнаго ушеди... – Куда? Мужик махнул рукой куда-то в сторону от реки» [Кумов 1914, 92]. На недоуменный вопрос попутчиков мещанин, едущий с реки Белой, говорит, что наблюдал там еще более страшную картину («полки стоят мужичьи на пристанях и поют») и рассказывает о Льве Толстом, который в лаптях и крестьянской одежде странником ходит от одной голодающей деревни к другой и расспрашивает мужиков об их жизни. Мещанин даже однажды сошел с парохода, чтобы увидеть Толстого, но в ближайших деревнях ему никак не удалось его застать, поскольку он уходил накануне его прихода. Согласно легенде, народ верит, что Толстой странствует по Руси, чтобы узнать о его нуждах.

В основу рассказа Кумов кладет реальные факты и темы творческой и личной биографии Толстого. Это тема голода и тема ухода и странничества. Первая сопровождает благотворительную деятельность Толстого с самарского голода 1873 г., продолжается голодом 1891–1892 гг., 1898–1899 гг. и завершается 1907 г.

Проблема крестьянского голода не оставляла Толстого с 1870-х гг. до конца его жизни. Ей посвящены публицистические статьи «Голод или не голод» (1889), «О голоде» (1891), «Страшный вопрос» (1891), «Среди нуждающихся» (1891, 1892), «Письма о голоде» (1892), «Заключение о помощи голодающим» (1893) и др. [Лев Толстой и голод 1912]. Он и члены его семьи приняли участие в устройстве столовых для голодающих в Тульской и Самарской губерниях.

Великий писатель одним из первых обратился к обществу с призывом о реальной помощи голодающим крестьянам, сам во всю силу своего таланта включился в борьбу за спасение народа от голодной смерти. Целый ряд его печатных выступлений носил эпистолярный характер. Первое – «Письмо к издателю (О Самарском голоде)» (1873), в котором он нарисовал ужасающую картину положения крестьян Самарской губернии, было адресовано издателю газеты «Московские ведомости».

Под впечатлением от «Письма» Толстого с призывом о помощи голодающим начали поступать пожертвования, как со стороны частных лиц, так и со стороны различных учреждений и организаций. За короткое время удалось собрать около двух миллионов рублей пожертвований деньгами и более 20 тысяч пудов хлеба [Ахметова 2018, 87].

Еще несколько лет спустя местные жители с благодарностью вспоминали о помощи, оказанной им Толстым в этом деле. «Когда в 1881 году, – пишет А.С. Пругавин, – нам пришлось посетить Бузулукский уезд, то от крестьян Патровской волости мы слышали много рассказов о сердечной заботливости, которую проявлял Толстой, живя среди них во время голодовки 1873 года, как он лично обходил наиболее нуждающиеся крестьянские дворы, с каким вниманием входил он в их интересы и нужды, как он помогал беднякам, снабжая их хлебом и деньгами, как он давал средства на покупку лошадей и т.д. Воспоминание об этой деятельности знаменитого писателя и до сих пор сохраняется в среде крестьянского населения Патровки, Гавриловки, Землянок» [Пругавин 1911, 34].

Письмо «О Самарском голоде» стало результатом статистического обследования, проведенного самим писателем, обходившим крестьянские дворы и записывавшим число едоков в каждой хате и количество имеющегося хлеба. Толстой писал: «Проехав по деревням <...> я сделал опись каждого десятого двора <...> и верность этой описи подтверждается подписями старшин и священников» [Толстой 1936а, 62]. Толстовское письмо издателю «Московских ведомостей» было перепечатано целым рядом периодических изданий и вызвало многочисленные комментарии. Обратили на себя внимание и необычный стиль письма, и образ его автора. Толстой, по словам «Петербургской газеты», «в осызательных и ярких красках», показал бедственное положение Самарской губернии. Обозреватель газеты «Голос» писал: «Самая сильная часть картины, набросанная мастерской рукой, составляет опись каждого десятого двора, сделанная гр. Толстым. Такого приема я не встречал при описании положений, почему-нибудь подходящих к описанному в самарском письме. Это уж целая история или, лучше, сборник отдельных историй каждой десятой семьи за трехлетний период, очень маленьких историй очень маленьких людей за очень маленький период. Но пиши целый том с миллионом восклицательных знаков, текстов и афоризмов – и все-таки не сравнишься с неотразимой убедительностью этой “подворной описи”» (25 августа 1873 г., № 234). Журнал «Гражданин», выходивший в то время при участии Достоевского, в заметке «Из текущей жизни» (3 сентября 1873 г., №36), цитируя статью «Голоса», также задался вопросом: «Что же это за прием, который пробудил общество, много раз уже

читавшее о голоде в Самарской губернии и тем не менее никак не откликавшееся на него? Опись, занимающая половину письма, и составляет этот поражающий прием». Ее могло составить либо лицо официальное, либо «человек совсем близкий», на которого крестьяне смотрят «как на самого себя или как на доверенного собрата» [Цит. по: Гусев 1963, 144]. Этой взаимной близостью между голодающими и составителем письма и объясняет автор силу производимого им впечатления.

Именно таким «доверенным лицом» предстает Толстой в рассказе-легенде Кумова: «сядет на лавку, лапотки переобует и начнет выпрашивать – как мужики живут. Мужики уважают его. За вечерю его сажают, – честь честву. Только едокъ онъ плохой. Вот этакий кусочек хлеба и – сът. Наставляет. Только зубов у него нет, а усы в рот лезут. Говорит – фам, фам, – по стариковски. Мужичи ребятишки хохочут, и он сам весел...» [Кумов 1914, 93]. Крестьянский облик писателя тоже достоверен: он был хорошо известен его современникам по многочисленным газетным и журнальным портретам. Обращает на себя внимание простой и ясный язык рассказа Кумова, стиль которого, как нам представляется, ориентирован на «народные рассказы» Толстого.

Картины народного голода нашли отражение не только в публицистике, но и в художественном творчестве писателя. Изображая в рассказе «Два старика» (1885), входящем в цикл «народных рассказов», умирающую от голода крестьянскую семью, Толстой показывает, что они могут надеяться лишь на подаяния добрых людей: «...тут не родилось ничего, стали с осени проедать, что было. Проели все – стали у соседей и добрых людей просить. Сперва давали, а потом отказывать стали. Которые-бы и рады дать, да нечего... Стали старуха с девчонкой ходить в даль побираться. Подаяние плохое, ни у кого хлеба нет. Все-таки кормились кое-как, думали пробьемся так до новины. Да с весны совсем подавать перестали, а тут и болезнь напала. Пришло совсем плохо. День едим, а два нет» [Толстой 1937, 88]. Герой рассказа Елисей, совершающий вместе с односельчанином паломничество в Иерусалим, не может остаться безучастным к отчаянному положению семьи, в дом которой он зашел, чтобы попросить воды. На деньги, собранные для паломничества, покупает им муку, лошадь и телегу, возвращает заложенные у богатого мужика пашню и покос. Когда семья оправилась от беды, он возвращается домой. Другой старик-паломник Ефим не стал дожидаться отставшего Елисея и дошел до Гроба Господня. К своего удивлению, он несколько раз видел около него Елисея, но не мог к нему пробиться в тесной толпе паломников. Эти мотив «неуловимости» праведника, его чудесного перемещения в сакральное пространство наделяет рассказ чертами религиозной легенды. Он утверждает многократно повторяемую мысль Толстого, что вовсе не соблюдение постов и церковных обрядов, а деятельная любовь к людям и милосердие угодны Богу. В них обретается истинная близость к нему, выраженная толстовской формулой «Царство Божие внутри нас» [Мелешко 2006].

Кумов не раз обращался в своем творчестве к жанру религиозной легенды. Можно указать на такие его произведения, как «Сказание о старце Зосиме и Марии из Египта», «Игумен Иосаф. Из донских преданий», «Старохоперский поход», «Ясмень-трава». Примыкает к ним и рассказ-легенда «Толстой-странник». Бытовой, на первый взгляд, образ Толстого в своем посмертном существовании невольно сакрализуется, обретая в народном сознании жизнь вечную.

Тема ухода и странничества – одна из ведущих в позднем творчестве Толстого. Достаточно назвать «Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича»,

«Отец Сергей», «Воскресение», «Ассирийский царь Асархадон» и др. Она неоднократно возникает в дневниках и письмах Толстого, его публицистике. Своей кульминации она достигает в драматическом уходе Толстого из Ясной Поляны. Не исключено, что сюжет посмертного странничества героя в рассказе Кумова восходит к «Посмертным запискам старца Фёдора Кузьмича». Для русской культуры сюжет ухода и странничества является архетипическим [Виролainen 2003, 389–399; Смирнов 2005]. В творчестве Кумова он тоже был весьма значим. Странствуют, спасаясь от голода, герои очерка «Мужики», уходит из пустыни и странствует герой «Сказания о старце Зосиме и Марии из Египта». В основу рассказа «На родине», написанного на сюжет чеховского «Архиерея», положен уход преосвященного Иоанна, возвращающегося в родные места, от своей социальной роли, ощущение им свободы и счастья быть обыкновенным человеком [Кумов 2008, 137–155]. Странствует по святым местам после ухода из дома наследник богатого купеческого рода Степан в драме «Конец рода Коростомысловых».

Кумов никогда не встречался с Толстым. Но один литературный контакт нам удалось обнаружить. В 1910 г. началось длительное сотрудничество писателя с журналом «Жизнь для всех». Опубликованные в нем произведения составили второй сборник Кумова «В Татьянину ночь» (1913). Писатель продолжает здесь художественное исследование религиозно-философской проблемы бессмертия человеческой души, поставленной в его первом сборнике «Бессмертники» (1909).

Редактор журнала «Жизнь для всех», известный литератор, журналист, издатель, общественный деятель В.А. Поссе не раз бывал у Л.Н. Толстого в Москве и Ясной Поляне и написал воспоминания об этих встречах, опубликованные при жизни писателя. Он сочувствовал многим идеям Толстого и стремился их поддерживать на страницах редактируемых им изданий. Для первого номера своего нового журнала «Жизнь для всех» (1910–1918) он получил от великого писателя его публицистическое произведение «Письмо польке». «Буду рад, – писал Л.Н. Толстой, – если оно в каком бы то ни было виде пригодится вашему изданию, которому, по тому, что вы пишете об его задачах, всей душой сочувствую» [Поссе 1929, 206]. Первый номер, посланный в Ясную Поляну, Толстой «читал и очень подробно о нем высказался» [У Толстого 1979, 156]. В нем был опубликован рассказ Кумова «В Татьянину ночь». Что именно говорил Толстой, Д. Маковицкий, к сожалению, не записал, но на его возможное знакомство с рассказом Кумова этот факт указывает.

После смерти великого писателя журнал стал издавать в виде приложения собрание сочинений Толстого, включая в него наиболее «опасные», с точки зрения цензоров, произведения. В конце 1912 г. полиция конфисковала один из томов собрания, в котором были помещены полностью «Исповедь» и «В чем моя вера». Редактор был привлечен к суду по статье 73-й за кощунство. «В своем последнем слове, – вспоминал В.А. Поссе, – я от обороны перешел к нападению и резко клеймил судебные власти, осмелившиеся в моем лице посадить на скамью подсудимых Льва Николаевича Толстого» [Поссе 1929, 450]. Несмотря на преследования властей, толстовская тема не исчезла со страниц журнала. В первом номере 1914 г. в нем был опубликован рассказ Р. Кумова «Толстой-странник. Легенда».

Сборник «Очерки и рассказы» (1915), которым открывается этот рассказ, знаменует начало нового этапа художественных исканий Кумова. Если в первых его книгах главным художественным ориентиром был Чехов, темы,

сюжеты, стилевые приемы которого он использовал в творческом диалоге с любимым писателем [Гольденберг, Медведева 2016], то теперь на смену степным батюшкам, самоотверженно несущим свет Евангелия своим прихожанам, обнищавшим крестьянам, идущим по миру с сумой, сельским учительницам, интеллигентам, ищущим смысл жизни и веру в бессмертие души, трагикомическим фигурам уездных обывателей и т.п. приходят персонажи иного плана.

Таковы герои драмы Кумова «Конец рода Коростомысловых» (первый ее вариант «Голос крови» был опубликован в «Жизни для всех») – сильные характеры, не знающие удержу своим страстям, готовые преступить через кровь. Лейтмотивом драмы является библейский сюжет о Каине, на который проецируется ее действие. Главный герой пьесы – необузданный в своих чувствах и желаниях владелец миллионного состояния камский лесопромышленник Кузьма Коростомыслов, в образе которого слились черты предков – речных разбойников, засеченных в один год со Стенькой Разиным, и религиозных подвижниц, основательниц монастырей в заволжском крае. Кузьма – двойной грешник: хочет жениться на девушке, которая, как выясняется в конце драмы, является его племянницей. Он готов отдать за нее опеку девушке Хлудову свое состояние. Есть на нем и каинова печать: Кузьма убивает в припадке ревности своего племянника Николая. Каинову печать носит на себе ктитор городского собора Хлудов, убивший беременную жену во время ее тайного свидания в лесу с любимым человеком. Он хочет убить и родившегося в этот момент ребенка, но пугается неожиданного свидетеля. Хлудов берет девочку на воспитание и много лет живет мечтой о мести любовнику жены, которого он не успел разглядеть и узнать.

В драме можно обнаружить некоторые мотивы и сюжетные аллюзии на роман Достоевского «Идиот»: чтобы искупить грех покупки невесты, Кузьма бросает в огонь свои миллионы, его конфликт с религиозным и нравственно чистым племянником соотносится с сюжетной линией Рогожин – князь Мышкин. Автор одной из самых пронзительных рецензий на пьесу писал о «смутном влиянии Достоевского» на образы драмы: «Кузьма... как новый Яго, «крови хочет», неотразимо тянется к убийству, жаждет проверить себя, действительно ли «через это перейти можно» [Айхенвальд 1916, 3]. Не менее значимы в драме и художественные темы Толстого (ревность как гибельная страсть в «Анне Карениной», «Крейцеровой сонате» и др.). Важную роль в мелодраматическом сюжете играет образ брата Кузьмы Степана, ставшего на двадцать лет странником по святым местам и вернувшегося домой в самый острый момент конфликта его сына с дядей из-за любви к главной героине драмы Татьяне. Кузьме приходится отдать брату его долю семейного наследства, за счет которого Степан хочет основать монастырь на месте убийства ее матери, которую он любил. Хлудов, опекун главной героини, убивший в припадке ревности изменившую ему жену и мать Татьяны, продающий ее Кузьме, узнает, что она дочь Степана, которого он собирался убить за прелюбодеяние с его женой. Он, как и Степан, собирался основать монастырь на месте убийства, чтобы замолить пролитую кровь.

Развязка драмы выдержана в духе религиозно-нравственных идей учения Толстого 1880–1890-х гг. об устройстве жизни на основе братства, любви, прощения, самопожертвования [см.: Мелешко 2006]. Жертвы отказываются от мести, Николай, умирая, берет вину на себя, зло наказано изнутри. Хлудов повесился, Кузьма отдает себя на суд Божий и умирает. Так прерывается цепь зла, но кровавые следы его остаются на страницах старинной библии, по кото-

рой Николай читает Кузьме историю Каина и Авеля. «Люди наказываются не за грехи, а наказываются самими грехами, – писал Толстой в трактате «Путь жизни». – И это самое тяжелое и самое верное наказание» [Толстой 1956, 94].

Центральной в пьесе является проблема соотношения мирского и духовно-религиозного начал в земной жизни человека, одна из ключевых в творчестве и религиозной философии Толстого. Мотивы покаяния и душевного прозрения перекликаются с дидактическим пафосом толстовской пьесы «Власть тьмы», его рассказов «Фальшивый купон», «Карма», «Бог правду видит, да не скоро скажет», «народных рассказов», воплощающих нравственную доктрину писателя.

Толстовские мотивы прослеживаются и в более раннем рассказе Кумова «Алексей Петрович». Горожане называли его героя «странным человеком» за безмерную доброту: «Если к кому-либо в городе пойдет погорелец и попросит денег на одежку, его отсылают к Алексею Петровичу» [Кумов 2008, 60]. Небогатый одинокий старик живет трудами рук своих, возделывает большой грушевый сад и одаряет его плодами детей. Соседской семье он часто помогает деньгами, хлебом, грушами. Их отец Лаврентий готов на любую работу, чтобы избавить многодетную семью от нищеты. Накануне Пасхи он берется отвезти со станции купца и по дороге убивает его: «Деньжат хотелось к празднику. Затмение нашло» [Кумов 2008, 66]. Исповедуясь перед Алексеем Петровичем, он просит его не оставить без попечения детей. Чтобы спасти Лаврентия от каторги, а его семью от потери кормильца, Алексей Петрович берет вину за убийство на себя, следуя евангельскому завету: «Бóлши сея любвѣ никтоже имать, да кто́ дýшу свою положить за други своя» (Ин, гл. 15, 13). Жители городка, знающие его как самого кроткого и доброго человека, не могут в это поверить. Совесть и раскаяние мучают Лаврентия, и на суде он заявляет о своей вине. Растерянные судьи выносят решение отправить обоих в тюрьму, а «небывалое дело» передать на рассмотрение в сенат. Через год оттуда поступает заключение о прекращении дела и освобождении обвиняемых, «ввиду того, что в нем содержатся мотивы, побудившие одного из двух поступить так самоотверженно, мотивы, не поддающиеся точному юридическому исследованию» [Кумов 2008, 69].

Показательно, что необычное решение сената основано не на юридических, а на моральных основаниях. В нем отражается особенность писательской манеры Кумова, в которой, по словам Ю.И. Айхенвальда, «есть вообще искреннее религиозное чувство, внутреннее благочестие», «чувство любви, почти без укора людям» [Айхенвальд 1916, 3]. В этом Кумов близок толстовскому пониманию истинной природы христианской любви: «И нет иной любви, как той, чтобы положить душу свою за други своя. Любовь – только тогда любовь, когда она есть жертва собой... И только тем, что есть такая любовь в людях, только тем и стоит мир» («О жизни») [Толстой 1936b, 324].

Сохранилось прямое свидетельство интереса Кумова к толстовскому учению. В фонде В.Г. Черткова находится письмо Кумова от 16 января 1917 г. неустановленному лицу. Нам удалось атрибутировать адресата. Это А.С. Зонин, редактор-издатель журнала «Единение», печатного органа толстовцев. Кумов благодарит его за журнал и за доброе слово о драме «Конец рода Коростомысловых», победившей на Всероссийском конкурсе драматургов им. А.Н. Островского 1916 г.: «Я же журналом доволен. В нем уже сейчас чувствуется этакая главная теплота душевная – признак хорошего ясного живого дела. Дальше, я уверен, теплота эта будет расти еще больше». Видимо, в ответ

на просьбу редактора он готов предложить журналу свои произведения: «Моя рукопись – “Король улыбок”» [Кумов 1917]. Однако этот кумовский текст пока не обнаружен. Нет сомнений, что он должен был отвечать программе журнала, пропагандировавшего идеи Толстого.

Таким образом, можно говорить о значительной роли толстовской темы и комплекса его художественных и религиозно-философских идей в творчестве Кумова. Это позволяет ввести литературное наследие донского писателя в круг толстоведческих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд Ю.И. О Романах Кумове // Речь. Пг., 1916. № 195 (18 июля). С. 3.
2. Ахметова М.А. «Помощь людям может быть только живой...» (о деятельности Л.Н. Толстого в голодные годы) // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 4 (81). С. 86–90.
3. Лев Толстой и голод / Сборник под ред. Ч. Ветринского. Нижний Новгород: Изд-во «Нижегородский ежегодник», 1912. 218 с.
4. Виrolайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. 503 с.
5. Гольденберг А.Х., Медведева М.А. Чеховские сюжеты и мотивы в творчестве Р.П. Кумова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. № 1 (105). С. 170–179.
6. Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 694 с.
7. Кумов Р. Кама. Из дорожного альбома // Кама (Сарапул). 27.07.1913. № 164. С. 3–4.
8. Кумов Р. Толстой-странник. Легенда // Жизнь для всех. 1914. №1. С. 91–93.
9. Кумов Р. Очерки и рассказы. Пг.: Жизнь для всех, 1915. 183 с.
10. Кумов Р.П. Избранное / сост. В.И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. 564 с.
11. Кумов Р. Письмо неустановленному лицу // РГАЛИ, Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 4738. 2 л.
12. У Толстого. «Яснополяские записки» Д.П. Маковицкого. Книга четвертая. М.: Наука, 1979. 486 с.
13. Мелешко Е.Д. Христианская этика Л.Н. Толстого. М.: Наука, 2006. 309 с.
14. Поссе В.А. Мой жизненный путь. Дореволюционный период (1864–1917 гг.). М. – Л.: «Земля и фабрика», 1929. 548 с.
15. Пругавин А.С. О Льве Толстом и о толстовцах: очерки, воспоминания, материалы. М.: Издание автора, 1911. 323 с.
16. Смирнов И.П. Странничество и скитальчество в русской культуре // Звезда, 2005. № 5. С. 205–212.
17. (а) Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 17. М.: Художественная литература, 1936. 821 с.
18. (b) Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 26. М.: Художественная литература, 1936. 949 с.
19. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 25. М.: Художественная литература, 1937. 914 с.
20. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 45. М.: Художественная литература, 1956. 601 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Aykhenval'd Yu.I. O Romane Kumove [About Roman Kumov]. *Rech'*, 1916, no. 195 (July 18th), p. 3. (In Russian).

2. Akhmetova M.A. “Pomoshch’ lyudyam mozhet byt’ tol’ko zhivoy...” (o deyatel’nosti L.N. Tolstogo v golodnyye gody) [“Helping People Can Only Be Alive...” (About the Activities of Leo Tolstoy in the Hungry Years)]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no. 4(81), pp. 86–90. (In Russian).

3. Gol’denberg A.Kh., Medvedeva M.A. Chekhovskiye syuzhety i motivy v tvorchestve R.P. Kumova [Chekhov’s Plots and Motifs in the Works of R.P. Kumov]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2016, no. 1(105), pp. 170–179. (In Russian).

4. Smirnov I.P. Strannichestvo i skital’chestvo v russkoy kul’ture [Wanderlust and Wandering in Russian Culture]. *Zvezda*, 2005, no. 5, pp. 205–212. (In Russian).

(Monographs)

5. Virolaynen M.N. *Rech’ i molchaniye: Syuzhety i mify russkoy slovesnosti* [Speech and Silence: Plots and Myths of Russian Literature]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2003. 503 p. (In Russian).

6. Gusev N.N. *L.N. Tolstoy. Materialy k biografii s 1870 po 1881 god* [L.N. Tolstoy. Materials for the Biography from 1870 to 1881]. Moscow, Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1963. 694 p. (In Russian).

7. Makovitskiy D.P. (ed.). *U Tolstogo. “Yasnopolyanskiye zapiski”*. *Kniga chetvertaya* [Tolstoy’s “Yasnaya Polyana Notes”. Book Four]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 309 p. (In Russian).

8. Meleshko E.D. *Khristianskaya etika L.N. Tolstogo* [The Christian Ethics of L.N. Tolstoy]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 309 p. (In Russian).

9. Posse V.A. *Moy zhiznennyi put’*. *Dorevolyutsionnyy period (1864–1917 gg.)* [My Life Path. The Pre-Revolutionary Period (1864–1917)]. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1929. 548 p. (In Russian).

10. Prugavin A.S. *O L’ve Tolstom i o tolstovtsakh: ocherki, vospominaniya, materialy* [About Leo Tolstoy and the Tolstoyans: Essays, Memoirs, Materials]. Moscow, the author’s edition, 1911. 323 p. (In Russian).

Гольденберг Аркадий Хаимович,

Волгоградский государственный социально-педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры литературы и методики ее преподавания.

Научные интересы: творчество Гоголя, фольклористика, волго-донская литература.

E-mail: goldenberg48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2149-7522

Arkadiy Kh. Gol’denberg,

Volgograd State Social-Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Literature and Teaching Methods.

Research interests: Gogol’s work, folklore studies, Volga-Don literature.

E-mail: goldenberg48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2149-7522

Я.Д. Чечнёв (Москва)

МУЖСКОЙ СВЕРХСУБЪЕКТ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ СУСАННЫ МАР «АБЕМ»¹

Аннотация

В статье представлен анализ антропоцентрических мотивов единственного сборника поэтессы-имажинистки Сусанны Мар (настоящая фамилия Чалхушьян, в замужестве – Аксенова) «Абем», название которого связано с А.Б. Мариенгофом. Реконструирован лирический сюжет, объединяющий стихотворения; установлены автобиографические детали, послужившие источником лирических коллизий, и интертекстуальные связи с творчеством Мариенгофа; рассмотрены приемы, посредством которых происходит обожествление мужского субъекта, а также атрибуты созданного героиней сверхличного субъекта (руки, глаза, наделенные магическими и демиургическими свойствами, и т.п.). Конструируя пожилую фемининность, Мар выбирает нетривиальный ход – представить любовную историю через игры памяти. В результате читатель оказывается в условном мире, состоящем из обрывков романтических ситуаций, знаковых для индивидуального сознания, но трудно расшифровываемых внешним наблюдателем, образов и деталей любовной истории, эмоциональных откликов и оценок как поступков поэта Анатолия, так и собственных переживаний по этому поводу. Космогонический сюжет связан с созданием покровителя, божества, альтернативного христианским святым и самому Спасителю, в ходе служения которому возможно отточить поэтическое мастерство и искупить любовный грех творчеством. Уверенность лирической героини в том, что именно поэзией она сможет избыть свою тоску по любовнику, подкрепляется ее верой в силу и величие строк поэта Анатолия, унаследовавшего от реального Мариенгофа поэму «Застольная беседа». В поэтическом мире Мар значение названного произведения можно рассматривать наряду со Священным Писанием, поскольку именно строки поэмы лирическая героиня желает услышать из уст Христа после своей смерти.

Ключевые слова

Сусанна Мар; А.Б. Мариенгоф; имажинизм; обожествление; мужчина; «Абем»; фемининность; маскулинность.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/> в ИМЛИ РАН.

Ya.D. Chechnev (Moscow)

A MALE SUPERSUBJECT IN A POETRY BOOK
BY SUSANNA MAR “ABEM”¹**Abstract**

The article presents an analysis of the anthropocentric motifs of the only collection of the poetess-imagist Susanna Mar (real name Chalkhushyan, married – Ak-senova) “Abem”, the name of which is associated with A.B. Marienhoff. The lyrical plot combining the poems is reconstructed; autobiographical details that served as a source of lyrical collisions and intertextual links with Marienhoff’s work are established; the techniques by which the deification of the male subject takes place, as well as the attributes of the superpersonal subject created by the heroine (hands, eyes endowed with magical and demiurgic properties, etc.) are considered. Constructing an elderly femininity, Mar chooses a non-trivial course – to present a love story through memory games. As a result, the reader finds himself in a conditional world consisting of fragments of romantic situations, iconic for individual consciousness, but difficult to decipher by an external observer, images and details of a love story, emotional responses and assessments of both the actions of the poet Anatoly and his own experiences about this. The cosmogonic plot is connected with the creation of a patron, a deity, an alternative to the Christian saints and the Savior himself, in the course of whose service it is possible to hone poetic skills and atone for the sin of love with creativity. The lyrical heroine’s confidence that it is through poetry that she will be able to overcome her longing for her lover is reinforced by her faith in the power and greatness of the lines of the poet Anatoly, who inherited the poem “Table Conversation” from the real Marienhoff. In the poetic world of Mar, this meaning of the named work can be considered along with the Holy Scriptures, since it is the lines of the poem that the lyrical heroine wants to hear from the mouth of Christ after her death.

Key words

Susanna Mar; A.B. Marienhoff; imagism; deification; man; “Abem”; femininity; masculinity.

Сусанна Мар известна исследователям футуризма как участница авангардной литературной группы «Ничевоки» (август 1919 – 1923) [Никитаев 1992, 59], впоследствии примкнувшая к имажинистам (В.Г. Шершеневич, А.Б. Мариенгоф, С.А. Есенин, А.Б. Кусиков, Рюрик Ивнев, М.Д. Ройзман и др.). Однако, как показывают современные исследования, есть вероятность контактов юной Мар с младшими символистами, в частности, Вяч. Ивановым. В недавней публикации высказывается гипотеза о том, что подпись под переводом литовской песни «Солнышко-Светлана» посвящена героине настоящей работы: «Перевел и на память для милой Сусанночки списал Вячеслав Иванов. Красная Поляна. 30 августа 1916» [Александрова 2022, 325]. Предположение нуждается в подтверждении. Факт того, что отец будущей поэтессы Григор Хачатурович (Григорий Христофорович) Чалхушьян, юрист, гласный Нахичеванской Думы, писатель и журналист, регулярно публиковался в журнале «Армянский вестник», в котором выступил со своим переводом поэмы О. Туманяна и Вяч. Иванов [Александрова 2022, 325], явно недостаточен для

¹The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/> in IWL RAS.

подтверждения правильной атрибуции адресата записи поэта. Связано ли посвящение Иванова 15-16-летней девушке, с последующими переводами литовских поэтов, которыми Мар занялась только во время Второй мировой войны, или это была дань вежливости, говорящая скорее о взаимоотношениях поэта с Г.Х. Чалхушьяном?

С «ничевоческим» периодом литературной деятельности поэтессы связана единственная прижизненная постановка в августе-сентябре 1920 г. в Ростове-на-Дону драмы В. Хлебникова «Ошибка смерти» (тогдашний муж Мар – Рюрик Рок – был организатором вечера, поэтесса открывала его). За несколько месяцев до своей смерти, 9 мая 1965 г., она так описывала постановку А.Е. Парнису:

Рок предложил устроить вечер Хлебникова, поставить пьесу “Ошибка смерти” и весь гонорар передать ему. Хлебников был очень доволен. Вечер состоялся, открывали его Олег Эрберг и я, читая разнобойные стихи, строчка его, строчка моя, стихов не помню <...>. Затем шла “Ошибка смерти” <...> Постановка была в подвале поэтов, а не у Вайсбрема (так!) в Театральной мастерской. Хлебников читал свои стихи с Хокусаем, было это тогда или раньше не скажу. Когда дошло до расплаты, и мы все отправились в помещенице президиума, Рок сообщил, что он должен был заплатить артистам, а значит, не видит причины не уплатить поэтам. Денег очень много. Эрберг и я сразу отказались от гонорара. Рок тоже выступал не со стихами, но с речью, он не отказался от гонорара, кто-то еще поступил также. Рок передал толстый ком бумажек Хлебникову. Велемир Хлебников обиделся, бросил деньги на пол и ушел босиком в ночь (возможно, что он их порвал – не помню) [Парнис 2015, 25].

По-видимому, во время гастролей московских имажинистов в 1920 г. Мар влюбляется в А.Б. Мариенгофа. Согласно открытому письму поэтессы, опубликованному в первом сборнике ничевоков «Собачий ящик», официальный переход в другую группу произошел летом 1921 г.: «Прошу временно исключить меня из Становища и из членов ТЕОРНИЧБЮРО по причине перехода моего в имажинистки. **Сусанна Мар**. Москва. 30 июля 1921 г.» (полужирным выделено в источнике – *Я.Ч.*) [Собачий ящик 1922, 14]. Тем же числом датировано открытое письмо Рюрика Рока, который, пародируя язык официальных газетных заявлений, просит не считать Сусанну Мар его женой [Собачий ящик 1922, 14].

Как близкую к имажинизму (но не имажинистку) характеризовал Мар в воспоминаниях, написанных в 1934–1936 гг., теоретик группы В.Г. Шершеневич:

Близко к нам, вернее, к одному из нас, с отчетливым пробормом, была Сусанна Мар, девушка из Ростова, с точеным лицом и неплохими стихами. Она безбожно картавила и была полна намерения стать имажинистической Анной Ахматовой. Теперь она хорошо играет в шахматы [Мой век 1990, 628, 711].

В приведенной цитате обращает на себя внимание противопоставление прошлого и настоящего. Тогда Мар была увлечена Мариенгофом, на кото-

рого намскает Шершеневич («с отчетливым пробором»), хотела составить конкуренцию Ахматовой, стать равной по художественной величине имажинистам-мужчинам. Сейчас же поэтесса хорошо играет в шахматы, то есть не занимается творчеством. Шершеневич был несправедлив в своей оценке деятельности Мар. В ее автобиографии для Союза советских писателей читаем:

В 28 году я написала книгу рассказов для Молодой Гвардии, к сожалению, дальше верстки она не пошла. Детские рассказы мой печатались в журнале Мурзилка. Очерки в Красной Ниве. Стихи мои изредка передавались по Радио (Молодежное вещание). Кино либретто мое было принято Таджкино. Еще с детских лет меня пленяли переводы, однако я не занималась ими профессионально. Переводила Эдгара По, Байрона. Страстно увлеклась шахматами, дошла до второй категории, однако хронические бессонницы лишили меня возможности продолжать игру (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 39. Ед. хр. 170. Л. 66).

Помимо шахмат, Мар назвала и переводческую деятельность, и сборники рассказов, и очерки, и какие-то стихи, и либретто. Но все это явно не годилось для того, чтобы стать «имажинистической Анной Ахматовой»: группа имажинистов прекратила свое существование, как и лирическая героиня поэтической книги «Абем», учившаяся писать стихи и чувствовать по сборнику «Четки»: «Не с детства ли, лохматою / И милой, как пчела, / Я с “Четками” Ахматовой / Считала вечера» [Мар 1922, 8].

Исследователями установлено, что «образ, и теория образности поэзии понималась имажинистами по-разному и разрабатывалась каждым из них по-своему» [Русский имажинизм 2003, 15]. Мар, следовавшая в своем творчестве за Мариенгофом, перерабатывала темы и приемы «мэтра», предлагая собственный индивидуальный, гендерно окрашенный мир – женский извод имажинизма. Может быть поэтому один из слушателей ее стихов в «Стоиле Пегаса» в июле 1921 г. дал такую характеристику летописцу и бытописцу группы Т.Г. Мачтету: «Вот странно, – сказал мой собеседник, увидя, что я заинтересовался Мар, – хорошие стихи, но совсем ведь не имажинистские» [Дроздков 2014, 742].

Важную роль в сборнике «Абем» (1922) играл образ поэта. В фигуре Мариенгофа для Мар были важны не столько теоретические построения (например, в «Буян-острове»), сколько его образ, отдельные детали, например, руки и глаза – дополняющие любовную тему, практически не раскрытую в поэзии Мариенгофа-имажиниста.

Его лирический субъект проявил себя как поэт-шут, выражался о любви кратко, как, например, в стихотворении:

Милая,
Нежности ты моей
Побудь сегодня козлом отпущения.

В этих трех строчках из пензенского альманаха «Исход» лаконично выражено кредо Мариенгофа соединять «чистые» и «нечистые» образы. В данном случае комически сближаются далекие понятия как «милая» и «козел отпущения» [Русский имажинизм 2003, 223]. То же находим в поэме «Магдалина», где

высокий образ христианской святой-мироносицы соседствует с проституткой:

А я говорю: прячь, Магдалина, любовь до весны, как
проститутка «катеньку» за чулок [Мариенгоф 2002, 38].

В «Буян-острове» поэт отрицал важность любовной темы, подчеркивал ее условность: «Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты – самые трезвые люди на земле, – любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках. Любовь – это искусство. От нее также смердит мертвечиной» [Поэты-имажинисты 1997, 33]. Если искусство для Мариенгофа выступает синонимом искусственности, то лирическая героиня Мар видит в нем спасение, освобождение от неразделенной любви.

Традиционная для лирики любовная тема раскрывается поэтессой с присущим ее сборнику «Абем» своеобразием. Исследователи имажинизма раскрыли криптограмму названия – это звуковая последовательность инициалов: А – Анатолий, Бэ – Борисович, эМ – Мариенгоф. Две фонемы Э объединены поэтессой в букву Е [Ларионова 2023, 32]. А сам псевдоним – Мар – образован от усеченной фамилии «Мариенгоф».

Сборник «Абем», по словам М.А. Торбин, не принес Мар ни славы, ни денег,

а лишь одно прозвище мадам Флагрук, потому что в ней было стихотворение, посвященное Мариенгофу, которое начиналось: “Выкину белый флаг рук”. Озорная веселая Сусанна горестно переживала то, что не сложилась у нее жизнь с (А.Б.) Мариенгофом. Ему нужна была деловая женщина, а Сусанна презирала домоводство, достаток и удобства жизни [Торбин 2021, 175].

Платоническое увлечение поэтом и мысленное расставание с ним составили автобиографический пласт сборника. Неразделенная любовь оказалась связана с танатологическими мотивами, что вполне традиционно, а также с обожествлением мужского субъекта, возведением его в ранг демиурга.

Сборник «Абем» состоит из 18 стихотворений и одной поэмы (между 5-м и 6-м стихотворениями). Некоторые из образов энигматичны и подразумевают множество трактовок, в соответствии с заветами теоретиков группы. «Занозы образов» подчас вызывают затруднения в их понимании. Например,

Путь твой схвачен железными рельсами
Словно платье обнял кушак,
Так звенят березы апрельские
Сквозь метель, сквозь декабрь в ушах [Мар 1922, 5].

Или

Только больше не плавать парусной
Лодкой в Балтийских плечах,
Облака – словно белым гарусом
В синих складках вышита печаль [Мар 1922, 18].

При сплошном чтении сборника повторяющиеся образы и мотивы позволяют выстроить общий лирический сюжет, заключающийся в переживании героиней неразделенной любви к поэту, от которого остались только стихи. Сам он то ли просто ее покинул, то ли вознесся. В первом стихотворении Мар задает движение сюжету – это игры памяти пожилой героини. Может быть, поэтому некоторые образы с трудом поддаются дешифровке?

Эту память скопила под старость,
Словно деньги про черный день.
Ничего от тебя не осталось,
Только остов стихов один [Мар 1922, 5].

Поэтесса, конструируя пожилую фемининность, в духе эпохи, увлеченной психо-физиологическими научными теориями (фрейдизм, физиология И.П. Павлова, рефлексология и психопатология В.М. Бехтерева, учение о доминанте А.А. Ухтомского и т.д.), обращает внимание на особенности памяти человека преклонного возраста. Героиня «Абем» выстраивает свои «мемории» вокруг памятных событий или обрывков от этих событий, произвольно приводя отдельные яркие образы, в контексте индивидуального переживания не поддающиеся расшифровке.

Смело, так суслики в поле
Перекусывают колосья,
Или месяц упрямый волен
Повторить свой профиль в колодце.

Или, ты повторился, как в зеркале,
В точных, шлифованных руках,
Мне ли имя твое, до ресниц раскаленное,
В именах посторонних искать [Мар 1922, 26].

Не понятно, как суслики сочетаются с месяцем и с отражением в зеркале. Почему имя возлюбленного оказывается раскаленным до ресниц? Почему его нужно искать в посторонних именах? Связана ли последняя строчка из приведенной цитаты с мотивом забвения любимого? Или речь идет о новых увлечениях героини?

С уверенностью можно сказать, что романтическая история привязана Мар к конкретному локусу – Москве. Героиня называет сам город («Эту память скопила под старость...») и его места: Арбат, памятник Гоголю, Тверскую улицу («Как дрожит деревянная горница...»), кафе имажинистов «Стойло Пегаса» («Благослови меня, Анатолий...»), Богословский переулок («Осушить-бы всю жизнь, Анатолий...»). Перечисленные места в прошлом счастливых встреч с возлюбленным, окрашены в печальные тона. Арбат связан с бессонницей («По Арбату бессонница гонится...»), памятник Гоголю – со слезами («И так просто слезами повиснуть / На соленых ресницах Гоголя») [Мар 1922, 18]. Виной всему поэт Анатолий, по словам лирической героини, покинувший ее:

По стаканам, словно по вехам
Он отмечен выпитый путь
О том, который уехал,
Которого не вернуть.

Только память к нему пристала,
Словно к пальцам загар, или клей,
Словно рельсы сгустками стали
Запеклись на черной земле [Мар 1922, 24].

В другом стихотворении героиня приводит подробности «последнего прощания» с очевидной эротической подоплекой:

Сладок день последнего прощанья,
Слаще меда дарственная ночь
И железом млечный путь протянут
Для твоих неколебимых ног [Мар 1922, 22].

Результат «последнего прощанья» – ощущение греховности произошедшего, но не из-за падения героини, а несколько другой интенции, не артикулируемой героиней. Она верит, что искупление возможно благодаря творчеству.

За любовь, за ласки, за улыбки
В переплете радостном греха,
Расплачусь за все свои ошибки
Звонкою монетою стиха [Мар 1922, 12].

Тема греховной любви связана с творчеством, точнее с литературным ученичеством. Напомним, что от ушедшего Анатолия героине остались только стихи, по их лекалам она надеется отточить собственное мастерство и прийти к искуплению грехов молодости:

Для тебя все зимы, все ночи,
Весны и звездное жито.
Это ты мои строчки отточишь,
Как тяжелый, солдатский штык.

За отсутствием реального учителя покинувший героиню поэт Анатолий превращается ею в сверхличное существо, наделенное способностями святого, приближенного к тайнам бытия и дарующего счастливое посмертие. Лирическая героиня наделяет отдельные части сконструированного образа магическими свойствами. Так, губы героя, к которым она хочет прильнуть, заменяют ей обряд причастия. Поэма реального Мариенгофа, унаследованная его проекцией, «Застольная беседа» сравнивается со Святыми Дарами. Сам Анатолий получает способность исцелять духовные и телесные недуги, и благословить на путь отречения:

Благослови меня, Анатолий,
Отречения душен путь,
Словно стихи, зачитанные в «Стойле»,
Знаю руки твои наизусть.

Всё забыла и лето, и осень,
Твои губы отрадней весны.
Лёгкий ветер далеко уносит,
Пыль золотую ресниц [Мар 1922, 23].

Другой атрибут «святого учителя Анатолия» – руки, один из главных «творческих инструментов» поэта, связанный с представлениями создания чего-либо. Как видно из приведенной выше цитаты, лирическая героиня знает его руки наизусть. В сборнике «Абем» этому образу сопутствуют различные эпитеты: руки Анатолия кипарисные, неживые и гипсовые, длинные и белые, астральные, шлифованные. Героиня сравнивает их с веригами и обручем. «Я несу твоих рук вериги / С запада на ласковый Восток» («Поэма»); «Никто не любил хмельнее, / Крепче олова обруч рук» («Поэма»). Рука в данном случае не только часть образа поэта, инструмент «творческого производства», если вспомнить максимы Мариенгофа из «Буян-острова», но и часть воспоминания о «последнем прощанье», физиологические подробности которого целомудренно опущены пожилой героиней. Руки важны и для совершения таинств, особенно для символических жестов, вроде благословения, которое хочет получить героиня. Учитывая, что любимый ее покинул, вряд ли желание исполнится. Она может только мысленно возносить молитвы своему святому, что и делает в некоторых стихотворениях сборника.

В отсутствие объекта любви происходит замещение и символических предметов, связанных с божественным культом. Лирическая героиня в сдвинутых в молитвенном жесте руках на деревянном распятии видит ладони Анатолия, а вместо страдальческих глаз Спасителя – его глаза:

К распятию рук кипарисному
Приложиться в последний раз,
Даже у Елены не видел Парис
Таких голубых глаз [Мар 1922, 7].

Божественная красота Анатолия подчеркивается сравнением с прекрасной Еленой. Контаминация языческих и христианских образов служит одной цели – конструированию своего святого. В воображении героини он превращается в статую.

На Восток-ли, в Москву, в Египет,
Не уйти от луны и звезд,
И от рук неживых и гипсовых,
И от слишком ровных волос [Мар 1922, 10].

Получивший своего идола и свои атрибуты, Анатолий оказывается связан с космическими силами:

Млечный путь твои встречи выстелил,
Об иных дорогах не спросишь... [Мар 1922, 6]

В описании глаз героя наиболее ярко проявляется его ирреальная сущность, связь с явлениями небесного, космического порядка.

Твоих глаз студеной напиток
И глаза твои тоже на звездах [Мар 1922, 5];

И в какие спрятаться ночи,
Если небо – его глаза... [Мар 1922, 10];

Даже месяц вскочил на цыпочки
Заглядеться в твои глаза... [Мар 1922, 15];

Не глаза, но сияние Северное
И почти астральные руки [Мар 1922, 16];

Когда-то до боли синие
Глаза твои, или небо [Мар 1922, 20].

Но твоими глазами выглянул
Молчаливый, серебряный шар (Луна. – Я.Ч.) [Мар 1922, 23].

Сконструированный образ Анатолия по своему религиозному влиянию приближен к христианским святым, а в плане творчества превосходит их. Лирическая героиня упоминает пятичастную поэму реального Мариенгофа «Застольная беседа» (1921), которую она хочет услышать после смерти из уст Христа.

Жизнь пройдет, словно корь не за то ли,
Чтоб за Тайной Вечерей, там,
Услыхать «Беседы Застольные»
На холодных губах Христа [Мар 1922, 6].

Название поэмы Мариенгофа отсылает к пушкинскому «Table-talk». Пушкинская тема задана в первой части: «Звени застольная беседа, / Тумань блеск Пушкинских годов» [Мариенгоф 2002, 71]. Задача, которую ставит поэт-имажинист – «затуманить блеск» застольных бесед пушкинской поры, на новом витке развития литературы предложить аналог, а может быть даже преодолеть жанровую форму «Table-talk». Лирический герой, почти тождественный с автором, вполне уверен в своих силах, он сравнивает себя с Лоренцо Медичи, по прозвищу «Великолепный», эклектичным поэтом и экспериментатором XV в.: «Великолепен был Лоренцо / Великолепней Мариенгоф!» [Мариенгоф 2002, 71] Прозе пушкинских «Table-talk» противопоставляется поэтическая «Застольная беседа». На этом различия с произведением Пушкина заканчиваются.

Как известно, в «подборке “Table-talk”» содержится несколько типов записей: анекдоты исторические, анекдоты современные, портреты современников, записи автобиографического характера и заметки, близкие по жанру тем, которые сам Пушкин, печатая их в “Северных цветах” на 1828 год, определил как “Отрывки из писем, мысли и замечания”» [Левкович 1987, 70]. Мариенгоф в стихах воспроизводит жанровую форму застольных бесед. В пяти частях мы найдем размышления о посмертном существовании, тосты, подробности о Первой мировой войне, близкие к историческому анекдоту (сравнение битвы бокалов с разбитыми сибирскими полками в Польше), максимы, претендующие на афоризмы («Иди за дружбой и гони любовь!»), плач по умирающему городу (непонятно какому), проклятия и возвышенные речи, историософские размышления («Где ты Великая Российская Империя, / Что жадными губами сосала Европу и Азию, / Как два белых покорных вымени?... // Из ветрового лука пущенная стрела / Распростерла / Прекрасную хищницу»), здравицу революции в финале.

Для Мариенгофа характерны обращение к литературному авторитету Пушкина, заявления о преемственности имажинистского творчества с завета-

ми поэта, в сближении 20-х гг. XIX в. и 20-х гг. XX в., в развитии пушкинских тем дружбы, прощания с молодостью, творца и толпы, быстротечности жизни (подробнее см: [Поэты-Имажинисты 1997, 249–254]). Вероятно поэтому лирическая героиня сборника «Абем» надеется на том свете услышать «Застольную беседу», как напоминание о днях горения творчеством и любовью, проникнутых пушкинским духом дружбы. Интересно, что героиня усаживает себя за один стол с Христом во время Тайной вечери, происходящей по ту сторону земного бытия.

Мертвый Христос, последняя земная трапеза, справляемая после смерти, уподобление себя апостолам может показаться кощунственным. Но если рассматривать эти образы и сюжетные ситуации в контексте имажинистского антихристианства, понимаемого как ответ на кровавую изнанку революционных событий в России, где вместо чаемого преобразования страны наступила эпоха вульгаризации и нигилизма, то мертвый Христос, его апостолы и сама лирическая героиня «Абем» оказываются за пределами антимира, становление которого начало происходить после 1917 г. Апокалипсис уничтожил не только политическую, социальную, культурную, но и религиозную, духовно-нравственную стороны жизни бывшей Российской империи. Новая реальность рождала новых богов и новые отношения, безразличные героине «Абем». Она мыслит в категориях своего «мэтра», Анатолия, для которого пушкинская интенция оказывается важнее, чем революционные события, а смешение «чистых» и «нечистых» образов в стихах не более чем вопросом содержания и формы, то есть литературным, а не философским. Соседство Христа и «Застольной беседы», апостолов и лирической героини Сусанны Мар – поэтическая условность, «заноза образа», эпатаж читателя, побуждающий к выстраиванию интерпретаций.

В работах, посвященных трансформации библейских сюжетов и образов у имажинистов, говорится о десакрализации, т.е. обесценивании священных образов, религиозных представлений, мировоззренческих установок Писания. Если рассматривать стихотворения «Абем» как развитие единого лирического сюжета, то речь скорее должна идти о *пересакрализации*, поскольку на место «холодных губ Христа», отправленного справлять последнюю трапезу на тот свет, ставятся губы Анатолия – нового, если даже не личного святого, от которого зависит посмертное существование лирической героини:

Причаститься бы губ твоих Анатолий,
Тяжко умирать грешницей.
Со Святыми Дарами «Бесед Застольных»,
Соборуешь-ли дни кромешные [Мар 1922, 7].

В созданную космогонию, где Анатолий приближен к христианским святым, так или иначе проникают эмоции лирической героини: обида, отчаяние, злость на покинувшего ее «земного» поэта, подчеркивающие условность созданного в памяти героини образа:

Из-за глаз моих злоба чернее,
Из-за губ закаты красней
Верный холод собакой немеет,
Прижимаясь к жестокой сосне [Мар 1922, 18].

Закат, оранжевым заревом
Памяти следы изгладь.

Не приснятся больше глаза его,
Захлестнет их верстами мгла.

<...>

Помню: обещала не думать
О чужих, стеклянных ладонях,
Просто ветер памятью дунул
Горстью снега задул огонь.

<...>

Понедельники, вторники, среды
До слез выкипающих из глаз.

Я не знаю, кто унаследует

Кольцо обручальное ласк [Мар 1922, 20–21].

Банальный лирический сюжет об оставленной женщине и ее переживаниях превращается в сборнике «Абем» в космогонический миф о сотворении и утрате любовного Рая, условность которого понимает и сама героиня. Конструируя пожилую феминность, Мар выбирает нетривиальный ход – представить историю через игры памяти. В результате читатель оказывается в условном мире, состоящем из обрывков романтических ситуаций, знаковых для индивидуального сознания, но трудно расшифровываемых внешним наблюдателем, образов и деталей любовной истории, эмоциональных откликов и оценок как поступка поэта Анатолия, так и собственными переживаний по этому поводу. Космогонический сюжет связан с созданием покровителя, божества, альтернативного христианским святым и самому Спасителю, в ходе служения которому возможно отточить поэтическое мастерство и искупить любовный грех творчеством. Уверенность лирической героини в то, что именно поэзией она сможет избыть свою тоску по любовнику, подкрепляется только ее верой в силу и величие строк поэта Анатолия, унаследовавшего от реального Мариенгофа поэму «Застольная беседа». В поэтическом мире Мар это значение названного произведения можно рассматривать наряду со Священным Писанием, поскольку именно строки поэмы лирическая героиня желает услышать из уст Христа после своей смерти. Мистериальный сюжет оканчивается тупиком. Сконструированный в воображении героини святой не отвечает на ее мольбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Э.К. Литовские народные песни в переводе Вяч. Иванова / публ., вступ. ст., коммент. Э.К. Александровой // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 2. С. 318–343.
2. Дроздов В.А. Dum Spiro Spero: о Вадиме Шершеневиче и не только: статьи, разыскания, публикации. М.: Водолей, 2014. 800 с.
3. Ларионова Л.Г. Азбука имагинизма: путеводитель по истории бунтарского литературного движения. М.: Бослен, 2023. 96 с.
4. Левкович Я.Л. «Table-talk» Пушкина // *Русская литература*. 1987. № 1. С. 70–77.
5. Мар С.Г. Абем. М.: Показ. тип. Пром.-показ. выставки ВСНХ, 1922. 30 с.
6. Мариенгоф А.Б. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2002. 351 с.
7. Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник / Сост., указатель имен С.В. Шумихина и К.С. Юрьева. Вступ. статья, комментарий С.В. Шумихина. М.: Московский рабочий, 1990. 735 с.
8. Никитаев А.Т. Ничевоки: материалы к истории и библиографии // *De visu*. 1992. № 0. С. 59–64.
9. Парнис А.Е. К истории постановки пьесы Хлебникова «Ошибка смерти», или рассказ об одном апокрифе // Велимир Хлебников и мировая художественная культура:

Материалы XII Международных Хлебниковских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения Велимира Хлебникова, Астрахань, 10–12 сентября 2015 года / Под редакцией Г.Г. Исаева. Астрахань: Астраханский университет, 2015. С. 19–26.

10. Поэты-имажинисты / сост. подгот. текста, биогр. заметки и примеч. Э.М. Шнейдермана. М.: Аграф; СПб.: Петербургский писатель, 1997. 535 с.

11. Русский имажинизм: История. Теория. Практика. М.: Линор, 2003. 518 с.

12. Собачий ящик, или Труды Творческого Бюро Ничевоков в течение 1920–1921 гг. Вып. 1 / Под ред. Главного Секретаря Творничбюро С.В. Садикова. М.: Хобо, 1922. 14 с.

13. Торбин М. На редкость неустроенный человек. Воспоминания. Подготовка текста и примечаний А.Г. Меца, Л.М. Видгофа // Знамя. 2021. № 5. С. 158–181.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrova E.K. (publ.). Litovskiye narodnyye pesni v perevode Vyach. Ivanova [Lithuanian folk songs translated by Vyach. Ivanova]. *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 2, pp. 318–343. (In Russian).

2. Levkovich Ya.L. “Table-talk” Pushkina [Pushkin’s “Table-talk”]. *Russkaya literatura*, 1987, no. 1, pp. 70–77. (In Russian).

3. Nikitayev A.T. Nichevoki: materialy k istorii i bibliografii [Nichevoki: Materials for the History and Bibliography]. *De visu*, 1992, no. 0, pp. 59–64 (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Parnis A.E. K istorii postanovki p’yesy Khlebnikova “Oshibka smerti”, ili rasskaz ob odnom apokrifē [On the History of the Production of Khlebnikov’s Play “The Mistake of Death”, or the Story of an Apocrypha]. *Velimir Khlebnikov i mirovaya khudozhestvennaya kul’tura: Materialy XII Mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy, posvyashchennykh 130-letiyu so dnya rozhdeniya Velimira Khlebnikova* [Velimir Khlebnikov and World Art Culture: Materials of the 12th International Khlebnikov Readings Dedicated to the 130th Anniversary of the Birth of Velimir Khlebnikov]. Astrakhan’, Astrakhanskiy universitet Publ., 2015, pp. 19–26. (In Russian).

(Monographs)

5. Drozdov V.A. *Dum Spiro Spero: o Vadime Shersheneviche i ne tol’ko: stat’i, razyskaniya, publikatsii* [Dum Spiro Spero: about Vadim Shershenevich and More: Articles, Searches, Publications]. Moscow, Vodoley Publ., 2014. 800 p. (In Russian).

6. Larionova L.G. *Azbuka imazhinizma: putevoditel’ po istorii buntarskogo literaturnogo dvizheniya* [The ABC of Russian Imaginism: a Guide to the History of the Rebellious Literary Movement]. Moscow, Boslen Publ., 2023. 96 p. (In Russian).

7. *Russkiy imazhinizm: Istoriya. Teoriya. Praktika* [Russian Imaginism: History. Theory. Practice]. Moscow, Linor Publ., 2003. 518 p. (In Russian).

Чечнёв Яков Дмитриевич,

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

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ.

Научные интересы: изучение творчества писателей и поэтов первой половины XX в., литературный урбанизм, текстология, источниковедение русской литературы XX в.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

Yakov D. Chechnev,

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

PhD in Philology, Senior Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture”, IWL RAS.

Research interests: the study of the creativity of writers and poets of the first half of the 20th century, literary urbanism, textual studies, source studies of Russian literature of the 20th century.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

Д.М. Борисова (Москва)

**ПУШКИНСКАЯ ТЕМА В АВТОРСКОМ ВАРИАНТЕ
ШЕСТОЙ ЧАСТИ «ПОВЕСТИ О ЖИЗНИ» К.Г. ПАУСТОВСКОГО –
«НА МЕДЛЕННОМ ОГНЕ (КНИГА СКИТАНИЙ)»¹**

Аннотация

Интерес К.Г. Паустовского к творчеству и биографии А.С. Пушкина отразился в целом ряде произведений писателя, как художественных, так и публицистических: «Михайловские роши» (1938), «Дым Отечества» (1944), «Наш современник (Пушкин)» (1949) «По ту сторону радуги», «Ветер скорости» (1954) и др. Изучению пушкинской темы посвящен ряд научных работ, в том числе недавно вышедшие статьи И. Парчевской, В.Г. Андреевой, Н.В. Михаленко, Н.В. Семеновой. Данная статья посвящена пушкинской теме в последней части «Повести о жизни» – «Книге скитаний» (1963). Исследование основано на сопоставлении опубликованного текста и машинописи из фонда «Нового мира» с редакторской и авторской правкой. Установлено, что изначально объем текста, посвященный Пушкину, был больше, однако некоторые фрагменты писателю пришлось сократить по требованию редактора. В частности, были убраны абзацы, в которых пушкинская тема пересекалась с «нежелательными» для советской цензуры темами. Благодаря обращению к авторскому варианту нам удалось выяснить роль упоминаний поэта и цитат из пушкинских произведений. В «Книге скитаний» повествователь постигает навыки писательского мастерства, формирует свой собственный стиль, наконец, переходит от журнальной работы к профессиональному писательству. В сложные 1920–1930-е гг. Пушкин становится для молодого писателя наставником, советчиком и образцом гражданского мужества и внутренней свободы; обращение к его стихам помогает повествователю пережить кризисные моменты и найти свой путь в литературе.

Ключевые слова

К.Г. Паустовский; А.С. Пушкин; В.В. Маяковский; С.А. Есенин; «Книга скитаний»; «Повесть о жизни»; «Новый мир»; текстология; машинопись; Михайловское.

¹Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда, проект № 24-28-01479 «Проблемы текстологии К.Г. Паустовского: “Повесть о жизни”» (<https://rscf.ru/project/24-28-01479/>).

D.M. Borisova (Moscow)

PUSHKIN'S THEME IN THE AUTHOR'S VERSION OF THE SIXTH PART OF K.G. PAUSTOVSKY'S "THE STORY OF A LIFE" – "ON A SLOW FIRE (THE BOOK OF WANDERINGS)"¹

Abstract

K.G. Paustovsky's interest in the work and biography of A.S. Pushkin was reflected in a number of works of the writer, both artistic and journalistic: "Mikhailovsky Groves" (1938), "Smoke of the Fatherland" (1944), "Our contemporary (Pushkin)" (1949), "On the Other Side of the Rainbow", "The Wind of Speed" (1954) and others. A number of scientific works are devoted to the study of Pushkin's theme, including recently published articles by I. Parchevskaya, V.G. Andreeva, N.V. Mikhaleiko, N.V. Semenova. This article is devoted to Pushkin's theme in the last part of "The Story of a Life, The Book of Wanderings" (1963). The study is based on a comparison of the published text and the typescript from the "Novyi Mir" collection with editorial and authorial revisions. It is established that the original volume of the text dedicated to Pushkin was larger, but some fragments the writer had to reduce at the request of the editor. In particular, the paragraphs in which Pushkin's theme intersected with themes "undesirable" for the Soviet censorship were removed. Thanks to the reference to the author's version we managed to find out the role of references to the poet and quotations from Pushkin's works. In "The Book of Wanderings" the narrator learns the skills of writing, forms his own style, and finally moves from magazine work to professional writing. In the difficult 1920s and 1930s, Pushkin becomes a mentor, counselor, and a model of civil courage and inner freedom for the young writer; turning to his poems helps the narrator to survive crisis moments and find his way in literature.

Key words

K.G. Paustovsky; A.S. Pushkin; V.V. Mayakovsky; S.A. Yesenin; "The Book of Wanderings"; "The Story of Life"; "The New World", textual criticism; typescript; Mikhailovskoye.

Пушкинская тема в творчестве К.Г. Паустовского уже становилась объектом научных исследований, при этом особое внимание уделялось анализу пьесы «Наш современник», написанной к 150-летию со дня рождения поэта. Из исследований последних лет отметим работы И. Парчевской [Парчевская 2015], В.Г. Андреевой [Андреева 2022], Н.В. Михаленко [Михаленко 2023] и Н.В. Семенович [Семенова 2023]. В нашей статье основное внимание уделяется анализу последней, шестой части «Повести о жизни», причем как опубликованного текста, так и фрагментов, изъятых редакторами «Нового мира».

Пушкинская тема занимала в жизни и творчестве Паустовского особое место. «Всё, что связано с именем Пушкина, с людьми, которые его окружали или были его современниками, с местами, где он жил, полно для меня живого интереса и прелести. <...> Пушкин для меня в большей степени современник, чем многие мои собратья по перу, родившиеся со мной в одно время», – признавался писатель в неизданном при жизни автора предисловии к сборнику стихов («Наш Пушкин», 1949) [Паустовский 1972, 391]. Впоследствии эти

¹The research was carried out at the IWL RAS under the grant Russian Science Foundation, project No. 24-28-01479 "Problems of textology of K.G. Paustovsky: 'The Story of a Life'". (<https://rscf.ru/project/24-28-01479/>).

слова перейдут в статью «Чувство истории» (1965) [Паустовский 1972, 32]. Классик неоднократно становился героем художественных произведений и публицистики Паустовского. В рассказе «Колотый сахар» (1937) повествователь слушает старика, дед которого пел самому Пушкину и вез тело поэта в Святые Горы. В пьесе «Наш современник (Пушкин)» (1949) писатель стремился воссоздать образ «живого Пушкина во всей его сложности» [Паустовский 1972, 380]. Музею-заповеднику в Михайловском и в Святых Горах посвящен целый ряд текстов: «Михайловские рощи» (1938), «Дым Отечества» (1944), «По ту сторону радуги», «Ветер скорости» (1954) и др. Паустовский дважды – в 1937 и 1954 гг. – бывал в этих местах и испытывал к ним особое благоговение, а холм под стеной Святогорского монастыря называл «лучшим местом на земле» [Паустовский 1986, 392]. «Таких далеких и чистых далей, какие открываются с этого холма, нет больше нигде в России», – признавался Паустовский Л.Н. Делекторской [Паустовский 1986, 392]. Цитаты из Пушкина и упоминания имени поэта встречаются и в публицистике («Поэзия прозы», 1953; «Живое и мертвое слово», 1960; «Чувство истории», 1965, и др.), и в посвященной писательскому труду «Золотой розе» (1955). Пушкинская тема появляется и в «Повести о жизни» (1946–1963).

Нас интересует последняя часть этого автобиографического произведения, известного как «Книга скитаний» (1963). У нее была непростая публикационная судьба. Изначально произведение носило название «На медленном огне (Книга скитаний)», однако впоследствии от столь острого заголовка пришлось отказаться. В 1963 г. глава «Старинная карта» в сокращенном виде вышла в журнале «Вокруг света» [Паустовский 1963e], глава «Ночные поезда» – в «Литературной газете» [Паустовский 1963d]. В обоих случаях было отмечено, что это фрагменты книги «На медленном огне».

Произведение, посвященное литературной жизни 1920–1930-х гг., подверглось в редакции журнала «Новый мир» значительной правке, в том числе и по цензурным соображениям. Первая публикация книги («Новый мир». 1963. № 10–11) вышла с купюрами, она до сих пор известна только в урезанном виде. Отдельные фрагменты, вычеркнутые редактором, были опубликованы в журнале «Мир Паустовского» (№ 23 за 2005 г. и № 31 за 2016 г.) и представлены на юбилейной выставке, посвященной 125-летию со дня рождения писателя (2017).

В шестой части «Повести о жизни» главный герой входит в «большую» литературу, участь как у современников, так и у великих писателей прошлого – в том числе у Пушкина.

Повествователь живет в непростое время: в стране голод и разруха, будущее неясно, литературная и газетно-журнальная жизнь начинаются заново, а язык переживает трансформацию. В самые драматичные, переломные моменты молодому писателю вспоминаются давно прочитанные пушкинские строки.

После смерти Ленина (1924) герой стоит в Колонном зале среди тысяч людей, собравшихся проводить в последний путь вождя (глава «Стужа»). Рассказчиком овладели растерянность и оцепенение: он верил, что «человек, стремительно перекроивший мир» [Паустовский 1963a, 85], «знал, что делать» [Паустовский 1963a, 87] дальше, – теперь же будущее неясно. Народ, переживший тяготы революции и войны во имя веры в «торжество грядущего дня» [Паустовский 1963a, 85], остался наедине с голодом, разрухой и в полной неизвестности.

Весь день после похорон рассказчику вспоминаются слова из «Последнего поэта» Е.А. Борагынского: «Век шестует своим путем железным...» [Пау-

стовский 1963а, 86]. Выражение «железный век» с давних пор означало «век эгоизма и бессердечия», «тяжелое, безжалостное время». У Боратынского железный век – время, когда люди внешне преуспевают, но, увлеченные корыстью и суетой, забывают о высших, духовных потребностях. Искусство становится ненужным – и последний поэт погибает, незамеченный никем. Железный век описан как зима мира, время умирания [Баратынский 1936, 201–203]. Стоит заметить, что у Гесиода в «Трудах и днях» железный век предстает как время всеобщего несогласия и постоянных раздоров:

Дети – с отцами, с детьми – их отцы створиться не смогут.
 Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю – хозяин.
 Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то. <...>
 Правду заменит кулак. Города подпадут разграбленье
 [Эллинисты поэты 1999, 54].

Рассказчик понимает, что бедствия еще не закончились, и пока вместо обещанного времени счастья, равенства и братства люди оказались в железном веке – мрачном, жестоком, безжалостном к человеку.

Но именно в этот момент в противовес мрачным пророчествам Боратынского герою пришли на ум светлые пушкинские строки:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
 В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
 [Паустовский 1963а, 86]

Вера в то, что за железным веком – вопреки древнегреческим мифам – наступит золотой, поддерживает героя и дает ему надежду.

Глава «Нелегкое дело» изначально носила название «Внутренняя оборона» – начинающему автору приходилось «упорно обороняться от всего, что могло засорить <...> внутренний мир», в том числе от «стертого и беспомощного языка» [Паустовский 1963а, 105]. В этой главе рассказывается о том, как повествователь переживает творческий кризис. Ранее молодой писатель создавал рассказы «наспех», «относился к ним довольно легкомысленно» [Паустовский 1963а, 105], но с приходом опыта пересмотрел отношение к своим ранним романтическим произведениям. Легкость и увлекательность «полуудачных рассказов» [Паустовский 1963а, 106] не искупала их недостатки. Произведения, когда-то нравившиеся самому писателю, оказались раздражательными («из отходов Джозефа Конрада»), придуманными («от живой жизни в них присутствует всего только несколько крох, а все остальное набрано отовсюду и наспех связано непрочными нитями»). Герой судит себя без всякой жалости: его ранние вещи кажутся ему то похожими на согнутые гвозди («Исправлять их не было смысла, – давно известно, что как ни выправляй гвоздь, он все равно останется хоть и немного, а кривым»), то «пустыми, как съеденное червями яблоко». К тому же, печатаясь в газетах, повествователь уступал требованиям срочности и лишь после замечал, что в напечатанном рассказе «много скоропелого» [Паустовский 1963а, 106].

Путем ошибок, разочарований, долгой работы над собой герой приходит к решению уйти от подражания любимым писателям и никогда не публиковать произведение, не дав ему «отстояться». В эту пору мучительного поиска своего пути, своего голоса в литературе повествователю помогают «слова Пуш-

кина об усовершенствовании любимых дум» – «ясный и четкий совет, или, пожалуй, приказ для пишущих» [Паустовский 1963а, 106]. Повествователь имеет в виду строки из произведения Пушкина «Поэту». Отметим, что в стихотворении классик наставляет свободно мыслить, быть выше славы и наград, помнить, что подлинный поэт – «царь» [Пушкин 1997, 273].

Проблемы свободы мысли и свободы творчества, собственного достоинства и гражданского мужества становятся особенно актуальными в периоды наибольшего «давления сверху» на литературу. В период «оттепели» эта тема перестала быть запретной для обсуждения, хотя посвященные ей произведения могли жестко цензурироваться или не публиковаться вообще.

В главе «Снежные шапки» повествователь рассказывает о своем общении с Михаилом Булгаковым и дальнейшей судьбе гениального писателя. Булгаков становится для героя образцом поведения в период тотальной несвободы. Его «Письмо Сталину» (Письмо Правительству СССР, 1930) названо проявлением «высокого достоинства русского писателя» [Паустовский 1963а, 90]. Горячую симпатию героя вызывает и то, что затравленный, но несломленный гений умел незлобно подшучивать над своей судьбой.

В машинописи глава завершалась не придуманным «анекдотом» о разговоре Булгакова со Сталиным, а следующим абзацем: «Слушая этот рассказ Булгакова, невольно вспоминаешь рассказ Пушкина: “Ежели бы я был императором Николаем I-ым, то я бы вызвал к себе стихотворца Пушкина и сказал бы ему...” Этим своим рассказом Булгаков завязал тугой узелок между собой и Пушкиным и поддержал традицию вольного обращения русских писателей к сильным мира сего» [Паустовский 1963с, 63]. Сопоставляя монархию и тоталитаризм, Пушкина и Булгакова, автор давал примеры того, что при любом правительстве и строе писатель способен не терять достоинство и не менять свое мнение в угоду власти имущим.

Позднее данный фрагмент был вычеркнут синими чернилами, предположительно, рукой самого Паустовского по требованию редактора. Не заметно никаких попыток изменить абзац, как-то «отстоять» его. Не исключено, что сокращение было вызвано идеологическими соображениями. Даже для оттепели «вольное обращение русских писателей к сильным мира сего» было недостижимой мечтой. Паустовский прекрасно это понимал. Всем была памятна опала Б.Л. Пастернака, показавшая, что власти по-прежнему хотят контролировать литературный процесс. Двумя годами ранее не раскупленная часть тиража альманаха «Тарусские страницы» была изъята, а ответственные сотрудники Тарусского издательства получили выговор или были уволены постановлением Бюро ЦК КПСС. Писателю приходилось быть осторожнее и жертвовать наиболее «острыми» фрагментами, чтобы опубликовать книгу.

В главе «Медные подковки» рассказчик, ставший свидетелем ухода из жизни Маяковского и Есенина, дважды вспоминает Пушкина.

Пытаясь понять, отчего два крупнейших поэта XX столетия покончили с собой, повествователь называет разные причины. Есенин ушел из жизни, «намаявшись в житейской бестолочи, в беспорядке своей быстрой славы, в тоске по рязанской земле» [Паустовский 1963а, 111]. Гибель Маяковского объясняется не только сложной жизнью, «болями и обидами», но и тем, что поэт «наступал на горло собственной песне», «совершил подвиг самопожертвования ради своей страны и народа» [Паустовский 1963а, 109]. В машинописи, сохранившейся в фонде «Нового мира» РГАЛИ, далее следовал абзац: «Ему хотелось петь, как и каждому, в ком поселилась беспощадная и светлая поэзия.

Петь о многом, о чем так вольно, не задумываясь, пели его товарищи – Пушкин, Тютчев, Блок, Есенин, Пастернак. Элегии, широко берущие за сердце, звучали рядом, как шум ночного ветра в деревьях. Но он не позволил себе прислушаться к ним. Он ломал и одергивал себя» [Паустовский 1963с, 107]. Весь этот фрагмент пришлось вычеркнуть синей ручкой после перечеркивания простым карандашом. Такая же судьба ждала абзацы с рассуждениями о том, что поэт погиб оттого, что безуспешно пытался «остановить в себе поток лирики», «жить половиной жизни, выдавая ее за целое» [Паустовский 1963с, 108]. Причина вычеркивания ясна: решение «наступить на горло собственной песне» в авторском варианте оказывается насилием над самим собой.

Обратим внимание, что Пушкин открывает ряд поэтов, пишущих «вольно, не задумываясь» [Паустовский 1963с, 107] о злобе дня и «полезности» лирики в трудные времена. Заметим, что замыкает список имя Пастернака, чьи стихи автор любил с молодых лет и чьей судьбе он искренне сочувствовал. Пушкинский идеал – поэт-«царь» [Пушкин 1997, 273], пишущий ради достижения эстетического и гармонического совершенства, противопоставляется поэту-«чернорабочему» [Паустовский 1963с, 107], причем рассказчику явно ближе первый идеал.

От историй гибели двух гениев – Есенина и Маяковского – повествователь переходит к рассуждениям о судьбах русских поэтов. Размышляя о ранней смерти гениев, рассказчик не может не вспомнить Пушкина, чья безвременная кончина еще в XIX в. стала символом трагизма судьбы русских поэтов.

При этом повествователь отмечает, что духовный кризис, приведший к гибели Есенина и Маяковского, был бы невозможен у более светлого и гармоничного Пушкина. Поэт не мог уйти из жизни из-за внутреннего надлома, неразрешимого конфликта с самим собой или с миром, «от отчаяния и усталости» [Паустовский 1963а, 111].

В воображении рассказчика рисуется «сон» о поэте: ссыльный Пушкин получает записку от Анны Керн. «Она ждет его у Осиповых в Тригорском! Анна! Как будто все эти буреломы и мертвые леса, все эти косые избы и волчьи ночи озарил мгновенный метеор. И вот он уже скачет через ночь, он видит только ее глаза во тьме – ее сияющие слезами и любовью зеленоватые глубокие глаза. Он мог бы упасть с седла и умереть от одного удара в сердце. Где-нибудь здесь, у трех сосен на берегу озера Маленец или около песчаного косогора. И в тысячную долю мгновения этой смерти он был бы истинно счастлив. Этот сон о Пушкине или, как говорили в старину, – “видение”, так крепко вошел в меня, что я часто видел его наяву и мог бы описать во всех простых чертах – от зимнего ветра, бьющего Пушкину в глаза, до огней в доме Осиповых, играющих в обледенелых стеклах» [Паустовский 1963а, 112].

Во время странствий и общения с писателями повествователь еще раз убеждается, что Пушкин остается высочайшим образцом поэтического совершенства даже после периода творческих экспериментов, начавшегося в Серебряном веке и продолжавшегося до 1920-х гг.

Начитанный молодой инженер Габуня («Пламенная Колхида») в разговоре с главным героем цитирует строки из «Открытия Америки» Н.С. Гумилева:

Мы с тобою, Муза, быстроноги,
Любим ивы вдоль степной дороги... [Паустовский 1963b, 76].

При этом герой убежден, что «самая быстроногая муза – это муза Пушкина» [Паустовский 1963b, 76]. Максим Горький, с одобрением отзываясь об

интересе повествователя к современным поэтам, говорит ему: «А я все-таки больше всего люблю Пушкина. “Буря мглою небо кроет”. Помните? “Выпьем, добрая подружка бедной юности моей”» [Паустовский 1963б, 88].

Изучение машинописей «Книги скитаний» из архива журнала «Новый мир» помогло нам выяснить, что в изначальном варианте объем текста, посвященного Пушкину, был значительно больше, а сама тема раскрывалась многостороннее и глубже, чем в опубликованном варианте. В начале писательского пути главного героя Пушкин – первый наставник, в переломные моменты истории – мудрый советчик, а в эпоху репрессий – высочайший образец гражданского мужества и внутренней свободы. Обращение к памяти поэта и его стихам помогает состояться в литературе, не предать себя и свой талант.

На примере изучения конкретной темы можно составить и общее представление о том, какие изменения претерпевал текст «Книги скитаний». Излишне острые, идеологически «неправильные» и просто не понравившиеся строки вызывали подозрение у редактора (простой карандаш). Паустовский (в данном случае – синяя ручка) в отдельных случаях боролся за сохранение фрагмента, пускай и в урезанном виде, в других – соглашался на исключение строк и целых абзацев, видимо, из стремления сохранить произведение. Дальнейшее изучение машинописей и графологический анализ помогут более детально восстановить творческую и публикационную историю произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В.Г. Связь категории «старость» и усадебных образов в рассказах К.Г. Паустовского 1930–1960-х гг. // Творческое наследие Константина Паустовского в XXI веке: Сб. научных статей. Вып. 2 / отв. ред. М.В. Скороходов. М.: МАКС-Пресс, 2023. С. 72–83.
2. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1936. 366 с.
3. Михаленко Н.В. Топос творчества в произведениях К.Г. Паустовского // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 217–223.
4. Парчевская И.Ю. Писатель и музей. К.Г. Паустовский в Михайловском // Материалы Михайловских Пушкинских чтений: «Описывай не мудрствуя лукаво... Войну и мир...» (20–24 августа 2014 года): Сб. ст. / ред. Л.А. Токарева. Вып. 66. Сельцо Михайловское: Пушкинский заповедник, 2015. С. 120–130.
5. (а) Паустовский К.Г. Книга скитаний // Новый мир. 1963. № 10. С. 63–118.
6. (б) Паустовский К.Г. Книга скитаний // Новый мир. 1963. № 11. С. 33–88.
7. (с) Паустовский К.Г. Книга скитаний // РГАЛИ. Ф. 1702 («Новый мир»). Оп. 10. Ед. хр. 860.
7. (d) Паустовский К.Г. Ночные поезда // Литературная газета. 1963. 23 марта. № 36. С. 3–4.
8. Паустовский К.Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1986. 542 с.
9. (e) Паустовский К.Г. Старинная карта // Вокруг света. 1963. № 10. Октябрь. С. 22–27.
10. Паустовский К.Г. Наедине с осенью: Портреты, воспоминания, очерки. 2-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1972. 448 с.
11. Пушкин А.С. Стихотворения. СПб.: Наука, 1997. 640 с.
12. Семенова Н.В. Пушкинские торжества 1949 года и пьеса К.Г. Паустовского «Наш современник» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 31. С. 25–46.
13. Эллинские поэты VII–III вв. до н.э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999. 516 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Mikhaleiko N.V. Topos tvorchestva v proizvedeniyakh K.G. Paustovskogo [Topos of Creativity in the Works of K.G. Paustovsky]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2023, vol. 69, pp. 217–223. (In Russian).

2. Semenova N.V. Pushkinskiye torzhestva 1949 goda i p'esa K.G. Paustovskogo "Nash sovremennik" [The Pushkin Celebrations of 1949 and Konstantin Paustovsky's "Our Contemporary"] *Tekst. Kniga. Knigozdaniye*, 2023, no. 31, pp. 25–46. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Andreeva V.G. Svyaz' kategorii "starost' " i usadbennykh obrazov v rasskazakh K.G. Paustovskogo 1930–1960-kh gg. [Relationship of the Category of 'Old Age' and Estate Images in the Stories of K.G. Paustovsky in the 1930–1960s]. *Tvorcheskoye naslediyе Konstantina Paustovskogo v XXI veke* [Creative Heritage of Konstantin Paustovsky in the 21st Century]: Collection of Scientific Articles. Vol. 2. Moscow, MAX Press Publ., 2023. pp. 72–83. (In Russian).

4. Parchevskaya I. Pisatel' i muzey. K.G. Paustovskiy v Mihaylovskom [The Writer and the Museum. K.G. Paustovsky in Mikhailovskoye]. *Materialy Mikhaylovskikh Pushkinskikh chteniy: "Opisyvay ne mudrstvuya lukavo... Voynu i mir..." (20–24 avgusta 2014 goda)* [Materials of Mikhailovsky Pushkin Readings: "Describe without wisecracking... War and Peace..." (August 20–24, 2014)]: Collection of Scientific Articles. Vol. 66. Seltso Mikhailovskoye, Pushkin Reserve Publ., 2015, pp. 120–130. (In Russian).

Борисова Дарья Максимовна,

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

Младший научный сотрудник.

Научные интересы: литература рубежа XIX–XX вв., литература советской эпохи, литература русской эмиграции, творчество К.Г. Паустовского, усадебная культура.

ORCID ID: 0009-0002-0454-5924

E-mail: borisovadarya2015@yandex.ru

Daria M. Borisova,

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

Research interests: literature of the turn of the 19th – 20th centuries, literature of the Soviet era, literature of the Russian emigration, works of K.G. Paustovsky, manor culture.

ORCID ID: 0009-0002-0454-5924

E-mail: borisovadarya2015@yandex.ru

С.Н. Морозов (Москва)

ДНЕВНИКИ В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ: ВОПРОСЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ И ТЕКСТОЛОГИИ¹

Аннотация

В статье впервые рассматриваются дневники В.Н. Муромцевой-Буниной в своей целостности. Описаны все сохранившиеся автографы дневника, а также их машинописные тексты. По упоминаниям в эмигрантских записях установлен год начала систематического ведения дневника В.Н. Муромцевой – 1911 г. Практически все дореволюционные дневниковые записи В.Н. Муромцева оставила в Москве у родственников при отъезде с И.А. Буниным в Одессу летом 1918 г., захватив лишь отдельные записи за 1905, 1914–1915 гг. Исследованы особенности дневников В.Н. Муромцевой-Буниной по форме и содержанию. Сохранились автографы и машинописные варианты дневников, которые далеко не всегда совпадают с автографами. Вероятно, машинописные тексты В.Н. Муромцева готовила для публикации в эмигрантской периодике или отдельным изданием. Ею были подготовлены машинописи за 1918–1922, 1924–1927, 1931–1933 гг. Однако этот замысел не был осуществлен, а работа над машинописным текстом не была закончена. В статье определено время и прослежен ход работы над машинописями. Отдельное внимание уделено машинописным текстам дневника за 1919 г., т.к. он имеет варианты. Отмечается, что с дневниками В.Н. Муромцевой был знаком И.А. Бунин и положительно оценил их. Установлено, что И.А. Бунин читал дневники жены во время работы над «Окаянными днями». Настоящая подготовительная работа направлена на достижение главной цели – подготовить научное издание полного текста дневников В.Н. Муромцевой-Буниной со всеми вариантами и научным аппаратом.

Ключевые слова

В.Н. Муромцева-Бунина; дневник; Гражданская война; русское зарубежье; датировка; текстология.

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24–18–00425 «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец Серебряного века и русской эмиграции»).

S.N. Morozov (Moscow)

VERA MUROMTSEVA-BUNINA'S DIARIES: PROBLEMS OF SOURCE STUDIES AND TEXTUAL STUDIES¹

Abstract

The article is the first to examine the diaries of Vera Muromtseva-Bunina in their integrity. All surviving autographs of the diaries, as well as their typewritten variants, are described. The year of the beginning of systematic diary keeping by Vera Muromtseva, 1911, is established according to the references in the emigrant records. Vera Muromtseva left almost all of her pre-revolutionary diaries in Moscow with her relatives when she left with Ivan Bunin for Odessa in the summer of 1918, taking only some records for 1905 and 1914–1915. The peculiarities of Vera Muromtseva-Bunina's diaries in terms of form and content have been studied. Autographs and typewritten versions of the diaries, which do not always coincide with the autographs, have been preserved. It is likely that Vera Muromtseva prepared typewritten texts for publication in emigrant periodicals or as a separate edition. She prepared typescripts for 1918–1922, 1924–1927, 1931–1933. However, this plan was not fulfilled, and the typewritten text was not finalised. The article defines the time and traces the course of work on the typescripts. Special attention is paid to the typewritten texts of the diary for 1919, as it has variants. It is noted that Ivan Bunin was familiar with the diaries of Vera Muromtseva and appreciated them. It is established that Ivan Bunin read his wife's diaries while working on "The Cursed Days". The present preparatory work is aimed at achieving the main goal – to prepare a scientific edition of the full text of the diaries of Vera Muromtseva-Bunina with all variants and scientific apparatus.

Key words

Vera Muromtseva-Bunina; diary; Civil War; Russian Abroad; textual dating; textology.

Первое знакомство с дневниками Веры Николаевны Муромцевой-Буниной (1881–1961) стало возможно только благодаря трехтомнику «Устами Буниных», подготовленному М.Э. Грин [Устами Буниных 1977–1982]. Более сорока лет это издание являлось настольной книгой буниноведов и остается таковым до настоящего времени. М.Э. Грин провела огромную работу по созданию свода дневниковых текстов и некоторых других архивных материалов И.А. и В.Н. Буниных. Полные тексты дневников И.А. Бунина уже изданы в научной серии «Литературное наследство» [Литературное наследство 2022, 5–441]. Дневники его супруги доступны нам пока только по изданию «Устами Буниных», где представлены выдержки из них.

Исследование дневников В.Н. Муромцевой до недавнего времени не проводилось по причине отсутствия возможности работать с первоисточниками. Однако в 2010-х гг. ситуация изменилась, автографы и машинописи стали доступны, но их изучение только начинается. Пока вышло только три статьи на основе этих материалов [Васильева, Коростелев 2017; Коростелев 2018; Пономарев 2024]. Благодаря финансовой поддержке Российского научного фонда появилась возможность более глубоко и всесторонне изучить обширные днев-

¹The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the Russian Science Foundation (project no. 24–18–00425 "V.N. Muromtseva-Bunina – the Chronicler of the Silver Age and the Russian Emigration").

ники В.Н. Муромцевой-Буниной и начать подготовку их текста к научному изданию.

Все сохранившиеся дневники В.Н. Муромцевой-Буниной хранятся в Русском архиве Лидса (Великобритания, далее – РАЛ). Они включают записи за 1905, 1914–1915, 1918–1961 гг. При исследовании дневников прежде всего обращает на себя внимание их разрозненность и отрывочность за некоторые годы.

В.Н. Муромцева начала вести дневник более или менее регулярно в 1911 г. До этого времени были лишь отдельные записи – например, сохранились две миниатюрные тетрадки с записями простым карандашом об октябрьской забастовке в Москве в 1905 г. [РАЛ. MS 1067/346, 347]. Позднее, в эмиграции, Вера Николаевна отмечала в дневнике 14 октября 1925 г.: «Сегодня 14 лет, как я веду дневник. Много ли удалось занести, что видели мои глаза, слышали уши. Трудно судить» [РАЛ. MS 1067/383]; 14 октября 1931 г.: «Двадцать лет, как веду более или менее систематический дневник. Раньше бывали лишь записи отдельные. Неужели все пропало. Дорого дала бы иметь их в руках. Если все попало к Мите, то все уничтожено, если к Павлику – сохранено. Так мне кажется» [РАЛ. MS 1067/403]. Здесь упомянуты братья Веры Николаевны: Дмитрий Николаевич Муромцев (1886–1937) – юрист, Павел Николаевич Муромцев (1887–1933) – врач.

Позднее Вера Николаевна вновь писала о времени начала ведения дневника. Так, 13 октября 1941 г. она отметила: «Завтра буду уже писать в другую тетрадь. Завтра 30 лет, как я веду систематически дневник, конечно, с пропусками иной раз очень значительными. Я думаю, что я больше дневника не буду писать. А буду писать всякие мысли, записи, делать выписки» [РАЛ. MS 1067/410]. Однако вести дневник Вера Николаевна продолжила, как и ранее, так и позднее там имели место выписки из книг, писем.

Покидая вместе с И.А. Буниным Москву в начале июня 1918 г., В.Н. Муромцева оставила у родителей свой архив, взяв с собой лишь несколько фотографий своих родных и единичные дневниковые записи. Это подтверждает приведенная выше цитата из эмигрантского дневника от 14 октября 1931 г. Следовательно, все ее дореволюционные дневники с 1911 г. также остались в Москве. Бунины даже не могли предположить, что они уезжают из Москвы навсегда. Судя по вышеупомянутой цитате, личный архив Веры Николаевны мог быть уничтожен, но мог и уцелеть у ее родственников.

Косвенные сведения об этом содержатся, например, в записи В.Н. Буниной о ее встрече с Е.П. Пешковой в начале декабря 1928 г. Тогда, приехав во Францию, Е.П. Пешкова позвонила В.Н. Буниной, и они встретились в Ницце. В дневнике В.Н. Муромцевой довольно подробно изложена их беседа (запись от 2 декабря 1928 г.), в частности, отмечена следующая деталь: «Я спросила Ек<атерину> П<авловну>, нельзя ли нам достать от наших наши дневники, старые письма и, если остались, то вещи? // Ек<атерина> П<авловна> сказала, что кое-что я могу привезти. А вот если бы раньше, то Ал<ексей> М<аксиминович> мог все что угодно вывезти, – у него багаж не осматривали...» [РАЛ. MS 1067/393]. Больше они не встречались, и, конечно, никаких архивных материалов вывезено из России не было. Поиски дореволюционного архива В.Н. Муромцевой в Москве пока не дали никаких результатов.

Главная текстологическая особенность дневниковых записей В.Н. Муромцевой-Буниной, отложившихся в РАЛ, заключается в том, что они представлены в автографах и машинописях. Автографы дневника Веры Николаев-

ны составляют 79 единиц хранения [РАЛ. MS 1067/345–349, 351–353, 358–360, 367, 368, 371, 373, 379–381, 383, 385, 387, 388, 392–395, 397–401, 403, 404, 406, 408, 410–441, 444–454, 456, 457], машинописи – 26 единиц хранения [РАЛ. MS 1067/354–357, 361–366, 370, 372, 374–378, 382, 384, 386, 390, 391, 405, 407, 409, 458]. Всего – 105 единиц хранения.

В результате исследования автографа дневника и имеющихся машинописей удалось прийти к следующему выводу: Вера Николаевна, перепечатывая записи за некоторые годы, по всей видимости, готовила их к печати. Пока не обнаружены сведения о том, каким именно образом, в какой форме (газетными, журнальными фельетонами или отдельной книгой) и в какие сроки Вера Николаевна хотела публиковать фрагменты дневника, переписанные на машинке.

Определить точное время ее работы над машинописями дневников затруднительно. Однако в дневнике есть несколько упоминаний, по которым можно получить представление о ходе этой работы. Так, вскоре после приезда в Париж, 28/15 апреля 1920 г. Вера Николаевна отметила в дневнике: «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, это гораздо свободнее, и можно собрать интересный материал» [РАЛ. MS 1067/367].

В начале эмиграции Вера Николаевна размышляла о форме своего дневника, пытаясь свои записи сделать более интересными и содержательными. 31 декабря 1922 г. она отметила: «Тетрадка кончается. Многое удалось вписать в нее? Мало, очень мало. Дневник вещь очень трудная и несовершенная. Есть время, здоровье – событие заносится, случайно нет – и приходится зачастую пропускать то, что следовало занести. Особенно трудно, когда живешь тройной жизнью: ты и прислуга, и общественная деятельница, и “светская дама”» [РАЛ. MS 1067/374]. Следующая запись от 3 февраля 1923 г.: «У меня мысль: записывать все, что вспоминаю, без всякой связи, но зато очень подробно. Природу, людей, все, все, что сохранила память, как ни было бы мало событие. Я думаю, это очень интересно, что за год вспомнишь» [РАЛ. MS 1067/379]. Вполне возможно, что при перепечатывании дневника на машинке, Вера Николаевна могла добавлять что-то по памяти.

29 мая 1923 г. она записала: «Я начала работать: привожу в порядок свои записки о большевиках». [РАЛ. MS 1067/379]. 2 декабря 1928 г.: «Вчера я переписывала свой дневник за 1920 г. – нашу эвакуацию. После завтра<ка> села перечитать написанное» [РАЛ. MS 1067/393]. 5 декабря 1928 г.: «Вчера переписывала дневник последних дней Одессы и нашу эвакуацию. Жаль, что мало вносила я в свою голубую тетрадочку. И все от слабости» [РАЛ. MS 1067/392]. По этим кратким заметкам видно, насколько долго Вера Николаевна работала над текстом своих дневников периода Гражданской войны. Это подтверждает и количество сохранившихся машинописей за 1918–1919 гг. и начало 1920 гг.: они занимают 11 единиц хранения [РАЛ. MS 1067/354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 370].

Следующие упоминания о работе над машинописями относятся уже к эмигрантским дневникам. 14 августа 1928 г. В.Н. Бунина отметила: «Перестукиваю 25<-й> год – это работа почти механическая» [РАЛ. MS 1067/393]. 31 декабря 1928 г. она записала: «Утром перестукивала висбаденский дневник» [РАЛ. MS 1067/392] – имеется в виду дневник за лето 1921 г.

В январе 1929 г. В.Н. Муромцева-Бунина перепечатывала дневник за 1927 г. Об этом свидетельствуют ее записи от 15, 21, 22, 23 января 1929 г. [РАЛ. MS 1067/395].

Машинописные тексты дневника имеются за 1918–1922, 1924–1927, 1931–1933 гг. По всей видимости, Вера Николаевна планировала опубликовать свои дневники за три периода: Гражданская война и начало эмиграции, середины 1920-х гг., годы перед Нобелевской премией и сами нобелевские дни.

В результате исследования машинописи за отдельные годы установлено, что работа с ними проходила в несколько этапов. Об этом свидетельствует не только разный цвет ленты пишущей машинки, но и авторские пометы в тексте разными чернилами и простым карандашом, исправленная нумерация страниц. Кроме того, подтверждает длительную работу над текстом дневников наличие нескольких вариантов машинописного текста дневника за одни и те же даты. Вера Николаевна не просто перепечатывала свой дневник, сокращая или что-то добавляя в нем, она работала и с самой машинописью, стремясь сделать текст своего дневника более стройным и содержательным.

В подтверждение нашего вывода о том, что В.Н. Бунина готовила свой дневник за некоторые годы к печати, служит еще и наличие именного указателя к дневнику [РАЛ. MS 1067/345]. Этот указатель, который, по всей видимости, остался незаконченным, Вера Николаевна составляла для себя, чтобы удобнее было ориентироваться в тексте своего обширного дневника. Однако можно предположить, что и в печати предполагался именным указатель для удобства работы с будущей книгой.

В связи с этим текстология дневников оказалась довольно сложной. Отличия между автографом и машинописями имеются разного типа: а) в машинописи обычно опускались записи о состоянии здоровья, некоторые интимные подробности и т.д.; б) в машинописи появляются записи за отдельные дни (иногда подряд за несколько дней), которые отсутствуют в автографе дневника; в) в машинописи присутствует переформатирование текста: например, в автографе в записи за один день излагается информация за несколько предыдущих дней, а в машинописи эти сведения уже разведены по конкретным датам, которые упомянуты в автографе.

В результате обсуждений вопросов текстологии на рабочих семинарах по проекту РНФ «В.Н. Муромцева-Бунина – летописец Серебряного века и русской эмиграции» было принято решение: основной текст дневника публиковать по автографу. Но при этом возник вопрос: как публиковать те записи, которых нет в автографе, но которые имеются только в машинописи?

Исходя из авторских особенностей дневников В.Н. Муромцевой-Буниной, предлагается следующее решение: текст дневника следует выстраивать в единый хронологический свод, включая в него записи за отдельные даты, отсутствующие в автографе, т.к. эти записи 1919 г. были перепечатаны с отдельных страничек, которые В.Н. Муромцева прятала во время пребывания большевиков в Одессе. Позднее, уже в эмиграции, Вера Николаевна делала отдельные записи, относящиеся к одному году, в разных тетрадах. И в этом случае надо их выстраивать в единый хронологический свод. Все частные разночтения между автографом и машинописью предлагается давать в подстрочных сносках. Таким образом, в научном издании будет представлен дневник в своем хронологическом единстве, перед глазами читателя в одном месте будет располагаться и основной текст дневника, и разночтения (с дополнениями) между автографом и машинописью – последние в подстрочных сносках, что упростит восприятие текста и станет более удобным для научной работы с ним.

Рассмотрим некоторые особенности дневника В.Н. Муромцевой-Буниной за разные годы. Более или менее регулярные дневниковые записи сохрани-

лись со времени отъезда Буниных из Москвы, начиная с 7 июня 1918 г. (по новому стилю). Автограф за 1918 г. содержится в четырех единицах хранения [РАЛ. MS 1067/349, 351–353], машинопись – тоже в четырех единицах хранения [РАЛ. MS 1067/354–357]. Сравнивая текст автографа с машинописью, удалось определить следующую закономерность: в автографе встречаются отчеркивания на полях и зачеркивания, выполненные простым карандашом, в машинописи эти отмеченные карандашом фрагменты отсутствуют. Таким образом, при подготовке основного текста по автографу текст воспроизводился полностью, зачеркивания карандашом игнорировались, потому что они были связаны с подготовкой текста дневника для печати. В основном Вера Николаевна вычеркивала сведения личного характера, которые она не хотела предавать гласности.

При подготовке машинописи Вера Николаевна не только сокращала текст дневника, но и нередко что-то изменяла в структуре некоторых записей, уточняла и дополняла их содержание, раскрывала криптонимы. Например, в автографе записи от 17(30) июня 1918 г. читаем: «У нас П.А.Н.» [РАЛ. MS 1067/351], в машинописи эта краткая запись расшифрована и дополнена: «У нас Нилус. Он согласился на предложение Яна жить с нами, Буковецкий еще колеблется» [РАЛ. MS 1067/355]. В автографе записи от 22 июня (5 июля) 1918 г.: «У них был художник Ганский» [РАЛ. MS 1067/351], в машинописи далее дополнено: «первый русский импрессионист» [РАЛ. MS 1067/355]. Иногда в машинописи Вера Николаевна дописывает небольшие фрагменты, возможно, по памяти. В автографе запись от 30 июня (13 июля) 1918 г. содержит кратко записанную беседу И.А. Бунина с В.П. Катаевым [РАЛ. MS 1067/ 351], а в машинописи после этого диалога читаем отсутствующее в автографе предложение: «Я искоса посматриваю на Катаева, на его темное, немного угрюмое лицо, на его черные, густые волосы над его крепким невысоким лбом, слушаю его отрывистую речь с небольшим южным акцентом» [РАЛ. MS 1067/355]. В автографе дневника от 28 августа (10 сентября) 1918 г. кратко отмечено: «За комнаты Бук<овецкому> нужно по 1 июня уплатить 3600 р<ублей>» [РАЛ. MS 1067/ 351], в машинописи перед этой записью вставлено поясняющее предложение: «Мы решили зимой жить у Буковецкого. Он сдаст нам свою спальню, кабинет и умывальню, будем иметь отдельную часть его дома» [РАЛ. MS 1067/355].

К наиболее проблемным с точки зрения текстологии стоит отнести дневник 1919 г.: его автограф занимает четыре единицы хранения [РАЛ. MS 1067/353, 358–360], а машинопись – шесть единиц хранения [РАЛ. MS 1067/361–366]. В 1919 г. Вера Николаевна некоторые информативные и оценочные записи о большевиках, слухи, сводки о положении на фронте, сведения о злодеяниях красноармейцев и т.д. делала на отдельных листочках, которые прятала, а уже в эмиграции с этих листочков перепечатывала записи, распределяя их в единой хронологии. Сохранились лишь несколько подобных листочков [РАЛ. MS 1067/358, 359], большинство из них было или утеряно, или уничтожено. Например, в машинописи запись от 31 мая (13 июня) 1919 г. содержит важное указание на причину отличия автографа от машинописного текста: «Пишу на разрозненных страничках, прячу их в разных местах. В книжку боюсь» [РАЛ. MS 1067/361]. Запись за эту дату существует только в машинописи, автограф ее не сохранился. Таких записей, которые имеются только в машинописи, за 1919 г. довольно много. Для удобства чтения дневника и для сохранения единого хронологического ряда, все подобные машинописные записи будут включаться публикаторами в научном издании в основной текст дневника, при этом

к каждой такой записи дается подстрочная сноска с указанием, что она существует только в машинописи.

Например, в записи от 22 июня (5 июля) 1919 г., имеющейся только в машинописи, говорится: «В газетах список расстрелянных в 11 человек. Расстрелян Левашев. Значит, никакие хлопоты не помогли. // Стали брать заложников. Еще арестовано шесть профессоров и тридцать присяжных поверенных. Пожалуй, скоро примутся и за писателей...» [РАЛ. MS 1067/363].

Если запись за конкретную дату, имеющаяся в автографе дневника, в машинописи дополнена и уточнена, то все эти дополнения и уточнения приводятся в подстрочных сносках. Однако в машинописных текстах дневника за 1919 г. существуют варианты некоторых записей, в большинстве случаев различия между ними не существенные и поэтому обращать на них внимание мы считаем излишним; в то же время содержательные различия будут фиксироваться в подстрочных сносках.

Если за 1920–1921 гг. дневники и в автографе, и в машинописи наиболее полные (со всеми имеющимися различиями), то за 1922 г. сохранилось только шесть страниц автографа – за 7 и 8 января, 3, 8, 15 февраля [РАЛ. MS 1067/373], а машинопись (в двух экземплярах), наоборот, содержит полный текст дневника за весь 1922 г. [РАЛ. MS 1067/374, 375], а также два экземпляра записей за 30 и 31 мая 1922 г. [РАЛ. MS 1067/376, 377, 378], которые отсутствуют в основной машинописи. Безусловно, дневник за 1922 г. перепечатывался с автографа, но почему от тетради с автографом дневника за этот год сохранилось только несколько страничек – неясно.

С дневниками за 1926 г. ситуация обратная: имеется полный автограф дневника [РАЛ. MS 1067/385, 387], а в машинописном тексте воспроизведена запись только за 11 (24) апреля 1926 г. [РАЛ. MS 1067/386].

В автографе дневника за 1927 г. имеются записи только за отдельные даты января, февраля, апреля, мая, июня и сентября [РАЛ. MS 1067/388]. При этом машинописный текст дневника 1927 г. значительно полнее: в одной единице хранения записи начинаются 1 января и заканчиваются 29 декабря [РАЛ. MS 1067/390], в другой содержатся записи лишь за четыре дня августа 1927 г. [РАЛ. MS 1067/391] с некоторыми различиями по сравнению с текстом в предыдущей единице хранения.

Автограф дневника за 1931 г. включает две единицы хранения: одна представляет собой тетрадь, в которой содержатся записи за все месяцы [РАЛ. MS 1067/403], другая – несколько листов, вырванных из тетради, с записями только за 17 и 18 июля 1931 г. [РАЛ. MS 1067/404]. По содержанию записи от 17 июля становится ясно, что Вера Николаевна пыталась вести параллельный отдельный «дневник бездарной женщины», как она его обозначила в первых строчках этого фрагмента. Во всяком случае, записи в этих двух дневниках за указанные даты не совпадают. Вероятно, «Дневник бездарной женщины» должен был состоять или состоял из записей сугубо личного свойства, не предназначенных для чужих глаз (в том числе и для глаз И.А. Бунина). Можно только предполагать, что эта тетрадь с личным дневником была более или менее заполнена, однако позднее из нее были вырваны листы с записями за 17 и 18 июля 1931 г., а все остальное уничтожено.

Машинописный текст дневника за 1931 г. имеет самостоятельное заглавие: «Литературный дневник 1930 года» [РАЛ. MS 1067/405]. Год в этом заглавии указан ошибочно, все записи дневника в машинописи относятся к 1931 г. При сравнении автографа и машинописи становится ясно, что перепечатанный

текст готовился к публикации. Машинописный вариант представляет собой отдельный текст, составленный на основе дневника за 1931 г. Это действительно по преимуществу литературный дневник, так как в нем зафиксированы беседы о литературе, критике, искусстве, журналах и газетах, устройстве вечеров с выступлением писателей, о Нобелевской премии по литературе, об издателях и различных издательских проектах, переписке с писателями и т.д. и т.п. Заканчивается машинописный текст на записи от 4 июня.

По поводу этого текста остается несколько открытых вопросов: почему в машинописи дневник заканчивается 4 июня 1931 г., когда автограф дневника имеется в полном объеме за весь год? Возможно, вторая половина машинописи не сохранилась или Вера Николаевна не закончила работу по подготовке машинописи «литературного дневника»? Может быть, она хотела как раз остановиться на этой дате и дальше не продолжать перепечатывать дневник?

Появление столь необычного, единственного в своем роде, «литературного дневника» может быть косвенно объяснено несколькими записями Веры Николаевны. Скорее всего, идею подготовки именно «литературного дневника» ей подал Л.Ф. Зуров. Так, в записи от 24 июля 1930 г. Вера Николаевна отметила: «Вечером у меня долго сидел Лёня. <...> Говорили о дневниках. Его интересует лишь литературный. Советует все переписать и выкинуть ненужное. “Тогда получится гораздо гуще”. М<ожет> б<ыть>, он прав» [РАЛ. MS 1067/398]; 31 августа 1930 г.: «Я целый день перестукивала свои дневники. Переписала 16 страниц. // Говорили вообще о дневниках. Лёня уверяет, что в 18-ом году почти никто не вел дневника и что всякий дневник будет очень ценен. Советует при переписке пропускать все личное, незначительное, а то мелочи затопят важное, и будет скучно» [РАЛ. MS 1067/398]; 14 мая 1931 г.: «До обеда я с Галей сидела в саду и говорила о дневниках. Как писать? Лёня находит, что ценны только приведенные разговоры известных лиц, а мы склоняемся к тому, что дневник прежде всего должен быть отражение<м> личности пишущего» [РАЛ. MS 1067/403]. Вполне возможно, Вера Николаевна сделала попытку подготовить в машинописи именно «литературный дневник» за 1931 г., но, скорее всего, не закончила эту работу: или по недостатку времени, или потеряла к ней интерес.

Так или иначе, каждая из трех частей дневника за 1931 г. имеет самостоятельное значение, и весь дневник за этот год придется публиковать в научном издании согласно этому делению в основном тексте: автограф текста за весь год, затем автограф личного дневника за 17 и 18 июля 1931 г., далее машинописный текст «Литературный дневник 1931 г.». Такое решение вытекает из характера этих текстов, которые нельзя совмещать в один с помощью подстрочных сносок.

Положение с дневником за 1932 г. следующее: сохранился автограф дневниковой записи от 30 января 1932 г., выполненной простым карандашом на листочке, вырванном из записной книжки [РАЛ. MS 1067/406]. Автограф остальных записей за 1932 г. отсутствует. Машинописный вариант текста дневника представлен за все месяцы 1932 г. [РАЛ. MS 1067/407]. По всей видимости, автограф дневника за этот год был уничтожен или не сохранился в архиве В.Н. Буниной. Судя по содержанию дневника в машинописи, его текст, безусловно, перепечатывался с автографа.

В отношении дневника за 1933 г. ситуация обратная: сохранился его автограф за все месяцы [РАЛ. MS 1067/408], машинописный текст представлен только одной страницей с записью от 3 декабря 1933 г. без окончания [РАЛ. MS 1067/409].

В результате рассмотрения всех имеющихся машинописей дневников, можно сделать следующий вывод: В.Н. Бунина работала над машинописными вариантами своих дневников в 1920-х – первой половине 1930-х гг., цель этой работы – попытаться подготовить переработанный текст дневника для предполагаемой публикации в периодике или отдельным изданием. Судя по сохранившимся машинописям, работа эта не была закончена. Сведений о том, предлагала ли Вера Николаевна свои дневники в какое-либо периодическое издание, не обнаружено.

Следует обратить внимание на один важный факт: И.А. Бунин, работая над «Окаянными днями», читал дневник жены. Вера Николаевна записала 20 июня 1925 г.: «Ян сегодня два раза сказал, что мой дневник интересен. А я временами так падаю духом, ничего не записываю и от этого страдаю» [РАЛ. MS 1067/383].

Впервые «Окаянные дни» публиковались в парижской газете «Возрождение» начиная с первого номера, вышедшего 3 июня 1925 г. Необходимо отметить, что некоторые события и факты, имевшие место в 1918–1919 гг., зафиксированы и в дневниках В.Н. Муромцевой, и в «Окаянных днях». Это, конечно, вовсе не означает, что И.А. Бунин пользовался дневниками жены при написании своего художественно-публицистического произведения, написанного в форме дневника. Дневники самого И.А. Бунина за тот период, который охвачен в «Окаянных днях», почти все были уничтожены. Не исключено, что Бунин мог читать дневники жены как дополнительное свидетельство о тех трагических годах.

Настоящая предварительная работа направлена на решение главной задачи – подготовить научное издание полного текста дневника В.Н. Муромцевой-Буниной со всеми вариантами и научно-вспомогательным аппаратом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева М.А., Коростелёв О.А. Свидетельницы истории: [по материалам дневников В.Н. Буниной и Е.И. Булгаковой] // Русская литература. 2017. № 3. С. 127–141.
2. Коростелёв 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. Толмачёв. М.: Литфакт, 2018. С. 24–34.
3. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 2 / ред.-сост. О.А. Коростелёв, С.Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 992 с.
4. Пономарев Е.Р. Летопись русской эмиграции: трансформации дневникового жанра в эмигрантской культуре (на примере литературного наследия В.Н. Муромцевой-Буниной) // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 192–202.
5. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 3 т. / сост., предисл. М.Э. Грин. Frankfurt am Main: Посев, 1977–1982.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Vasil'yeva M.A., Korostelev O.A. Svidetel'nitsy istorii: po materialam dnevnikov V.N. Buninoy i E.I. Bulgakovoy [The Witnesses of History: Based on the Materials of the Diaries of Vera Bunina and Elena Bulgakova]. *Russkaya literatura*, 2017, no. 3, pp. 127–141. (In Russian).
2. Ponomarev E.R. Letopis' russkoy emigratsii: transformatsii dnevnikovogo zhanra v emigrantskoy kul'ture (na primere literaturnogo naslediya V.N. Muromtsevoy-Buninoy) [The

Chronicle of Russian Emigration: Transformations of the Diary Genre in Emigrant Culture (Based on the Example of the Literary Heritage of Vera Muromtseva-Bunina)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2024, no. 3 (70), pp. 192–202. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Korostelev O.A. “Okayannyye dni” V.N. Buninoy (po materialam dnevnikov revolyutsionnykh let) [“Cursed Days” of Vera Bunina (Based on the Materials of the Revolutionary Years’ Diaries)]. Panova O.Yu., Popova V.Yu., Tolmachoff V.M. (Eds.). *Literatura i revolyutsiya. Vek dvadtsatyy*. Moscow, Litfakt Publ., 2018, pp. 24–34. (In Russian).

Морозов Сергей Николаевич,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела русской литературы рубежа XIX–XX вв.

Научные интересы: жизнь и творчество И.А. Бунина, русская литература, литература русского зарубежья, текстология, источниковедение, библиография.

E-mail: morozov.sn@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4986-3291

Sergey N. Morozov,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. PhD in Philology, Senior Researcher at the Department of Russian Literature of 19th – 20th centuries.

Research interests: the life and work of I.A. Bunin, Russian literature, the literature of the Russian diaspora, textual studies, source studies, bibliography.

E-mail: morozov.sn@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4986-3291

Л.Г. Кихней (Москва)

К ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ В. ВЫСОЦКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ДИСКУРСА¹

Аннотация

Целью исследования является попытка объяснения некоторых неучтенных закономерностей формирования поэтической репутации В. Высоцкого в социокультурном поле позднего социализма. Обращается внимание на имиджевый парадокс Высоцкого и анализируются его причины. С одной стороны, Высоцкий как автор и исполнитель остролюбодневных песен был крайне популярной и даже культовой фигурой в восприятии всех слоев советского общества. С другой стороны, он находился вне «поля литературы», поскольку фактически не публиковался. Однако эта отторженность от официальной культуры имела свои положительные стороны, ибо снимала цензурные запреты и давала новые возможности самовыражения. Показывается, что залог его популярности у миллионов слушателей соотносится с феноменом «внеаходимости», предполагающим уход от бинарного принципа восприятия (принятия / отторжения) авторитетных установок государства. Его открытие, обеспечивающее его песням всенародный успех, заключалось в перформативном сдвиге: при буквальном воспроизведении ритуалов и жанровых паттернов системы, он гротескно-иронически трансформировал их содержание. В итоге его неангажированность и свобода самовыражения, скрывающаяся подчас под маской ёрничания, воспринималась соотечественниками как некий противовес авторитарности, фарисейству, унылому дидактизму и казенному оптимизму позднесоветской эпохи. Доказывается, что Высоцкий стал камертоном «коллективного сознания» 1960–1970-х гг.: его внеаходимость претворилась во всенаходимость. В песнях-диалогах, бытовых сценках, медитативных размышлениях поэт, вживаясь в «чужое», но не чуждое ему мироощущение соотечественников, многогранно воплотил «вещество существования» своего времени. Находя в каждом из своих героев (даже в дебоширах и выпивохах) общий «пассионарный» знаменатель, Высоцкий показал национальную, а подчас и многонациональную харизматическую интенцию своего народа. И это закономерно создавало у слушателей эффект соприсутствия и конгениальности, обеспечивающий его прижизненный успех и высочайшую посмертную литературную репутацию. В финале делается вывод о том, что корни литера-

¹Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 23-28-00995 «Рецепция советского дискурса в русской лирике второй половины XX – начала XXI века», <https://rscf.ru/project/23-28-00995/>.

турной репутации таятся в текстовых и коммуникативно-резонансных стратегиях писателя, без которых социологический аспект не работает.

Ключевые слова

В. Высоцкий; литературная репутация; советское и национальное; венаходимость; советский дискурс; песенное творчество.

L.G. Kikhney (Moscow)

TO THE LITERARY REPUTATION OF V. VYSOTSKY IN THE SOVIET DISCOURSE CONTEXT¹

Abstract

The aim of the study is to establish some unaccounted-for patterns of formation of Vladimir Vysotsky's poetic reputation in the socio-cultural field of late socialism. Attention is drawn to Vysotsky's image paradox and its causes are analyzed. On the one hand, Vysotsky, as an author and performer of topical songs, was an extremely popular and even cult figure in the perception of all the Soviet community's strata. On the other hand, he was outside the "field of literature", as he was not actually published. However, this detachment from official culture had its positive sides, because it lifted censorship prohibitions and gave new opportunities for self-expression. It is shown that the key to his nationwide success among millions of listeners correlates with the phenomenon of "vnenakhodimost'", which implies a departure from the binary principle of perception (acceptance / rejection) of authoritarian attitudes of the state. His discovery, which ensured his national success, consisted in a performative shift: by literally reproducing the rituals and genre patterns of the system, he grotesquely and ironically transformed their content. His absolute truthfulness and freedom of expression, sometimes hiding under the mask of arrogance, was perceived by compatriots as a kind of counterweight to authoritarianism, pharisaism, dull didacticism and official optimism of the stagnation era. As a result, it is proved that he became the tuning fork of the Soviet era's "collective consciousness": his vnenakhodimost' turned into universal vsenakhodimost'. In dialogue songs, everyday scenes, meditative reflections, the poet, getting used to the "alien", but not extraneous to him, worldview of his compatriots, comprehensively embodied the "substance of existence" of his time. Finding in each of his heroes (even in the most recent brawlers and drunks) a common "passionate" denominator, Vysotsky showed the national, and sometimes multinational charismatic intention of his people. And this naturally created the effect of co-presence and congeniality among the listeners, ensuring his highest posthumous literary reputation. In the final, it is concluded that the roots of literary reputation lie in textual strategies, without which the sociological aspect does not work.

Key words

V. Vysotsky; literary reputation; Soviet and national non-availability; Soviet discourse; songwriting.

Владимир Высоцкий – одна из знаковых фигур русской литературы и культуры второй половины XX в. Его творчество, будучи символом свободы-мыслия и искренности, оказало значительное влияние на советскую и россий-

¹The research was carried out at the expense of the Russian National Science Foundation project no. 23-28-00995 "Reception of Soviet discourse in Russian lyrics of the second half of the 20th – beginning of the 21st century", <https://rscf.ru/project/23-28-00995/>.

скую культуру. Однако официальный престиж Высоцкий обрел только в годы перестройки, когда были сняты многие цензурные запреты.

Проблема репутации Высоцкого в советском пространстве подробно не изучалась, хотя есть ряд работ, создающих основу для подобного рассмотрения. Это исследования и материалы, в которых прослеживается рецепция его творчества в советской и постсоветской прессе (см.: [Томенчук 1993], [Бродская 2008; 2011], [Бродская, Нестеров, 2010], [Санкин 2014]). А.В. Федоровым собраны и отчасти прокомментированы прижизненные и посмертные публикации о Высоцком [см.: Высоцкий в советской прессе 1992]. В многочисленных мемуарах, а также в ряде монографий и статей прямо или косвенно затрагиваются проблемы общественного восприятия поэта в социокультурном контексте, попытки формирования биографического мифа (см.: [Новиков 1991], [Бакин 2011], [Скобелев, Шаулов 2012], [Доманский 2020], [Страшнов 1999] и мн. др.).

Тем не менее проблема репутации Высоцкого в системе позднего социализма остается не вполне проясненной, изобилующей разноречивыми, нередко полярными трактовками его творческого образа. Так, В. Новиков в книге «В Союзе писателей не состоял...» отстаивал его статус большого *советского* поэта [Новиков 1991]. И. Чулков же, напротив, утверждал, что Высоцкий «не был советским поэтом в привычном для нас смысле» [Чулков 1991] (курсив здесь и далее мой – Л.К.).

Попробуем предложить свое видение этой проблемы. Напомним, что под литературной репутацией принято понимать представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках социокультурной системы, «единое мнение, устанавливающееся в мире искусства и меняющееся с течением времени» [Becker 1984, 63]. Репутация – лабильный, а не статичный феномен, коррелирующий с этическим, эстетическим, ценностным, культурным и прочими аспектами бытия [Розанов 1990, 14–16]: трансформация картины мира влечет за собой изменение отношения обществу к литератору.

Формирование литературной репутации предполагает ряд «агентов влияния» [Рейтблат 2001, 51–52]: помимо литературной политики на репутацию писателя также влияют творческие сообщества, к которым принадлежит автор, авторитетные деятели культуры, поддерживающие или осуждающие автора, читатели, издатели, средства массовой информации.

Исследователи, в частности М.В. Селезнев, среди факторов, формирующих писательскую репутацию, особенно акцентируют влияние «внелитературного поля» (идеологию, отношение общества и власти к литературе в целом и пр.) [Селезнев 2008, 9, 13]. О зависимом, более того – подчиненном положении литератора по отношению к политике, власти и экономике писал и французский социолог П. Бурдьё [Бурдьё 2000, 42].

Итак, можно ли говорить о *литературной* репутации Владимира Высоцкого в советские времена, когда он был вне «поля литературы»?

На первый взгляд, нет, ведь в СССР обрести писательский статус – в нашем случае, статус поэта, – мог только автор, имеющий членство в Союзе писателей, благодаря опубликованным в государственных издательствах сборникам стихов; или, на худой конец, регулярно печатающий свои стихи в статусных («толстых») журналах. В подобных изданиях у Высоцкого при жизни было опубликовано, как известно, всего два стихотворения, при том что творческое наследие поэта, в оценке авторитетного текстолога А.Е. Крылова, насчитывает около 420–430 песен.

Не было у него и поддержки собратьев по литературному цеху, тех же «эстрадников», которым не приходило в голову равнять его с собой. Не было и морального подспорья непререкаемых отечественных авторитетов типа А. Ахматовой или зарубежных известных писателей, которое было, к примеру, у нонконформиста И. Бродского.

Не было у Высоцкого и поддержки СМИ. Здесь, возможно, нужен более развернутый комментарий. Высоцкий во второй половине 1960-х – начале 70-х гг. воспринимался в большей степени как актер. Те изредка появлявшиеся упоминания о нем в СМИ касались, как показали Е.В. Бродская и А.В. Федоров, его участия в спектаклях и актерской игры в фильмах. Исключением стала статья Н. Крымовой, где о Высоцком впервые говорилось не только как об актере, но и как о поющем *поэте* (да и то статья была посвящена помимо него еще С. Юрскому и В. Рецептеру) [Крымова 1968].

Примечательно, что власть не могла допустить неотслеживаемого распространения его песен в народе и несанкционированного роста его популярности, явно возросшей к концу 1960-х гг. В 1968 г. официальной прессой была организована кампания травли Высоцкого как поэта-барда. В ходе этой кампании против Высоцкого были выдвинуты обвинения в антисоветской пропаганде, правда, авторы перевирали факты и приписывали ему чужие стихи [Бродская 2011, 6, 7]. Уместно также вспомнить и о других нападках на Высоцкого в прессе, например, в 1977 г. после выхода альманаха «Метрополь» С. Куняев и его сподвижники обвиняли авторов альманаха (одним из которых был Высоцкий) в «антирусскости» и в «антигосударственности» [см. подробнее: Санкин 2014].

Впрочем, эти кампании как-то быстро сошли на нет, нанеся поэту лишь моральный ущерб. Высоцкого не осудили, не посадили, не выслали из страны; даже выступать с концертами не запретили. Более того, в те же годы государственная (!) фирма «Мелодия» выпускает 5 грампластинок с его песнями из фильмов. Власти ему не препятствуют и с выездом за рубеж (чему, безусловно, способствовал тот факт, что его супруга, Марина Влади, состояла в Компартии Франции). Более того: Высоцкий записывает в Париже альбом своих песен, то есть, по сути дела, несанкционированно публикует свои произведения в капиталистическом государстве.

Двойственность и даже некоторая амбивалентность его положения в культурном поле позднесоветского периода давно отмечена. Перейдем к причинам его экстраординарной популярности... Высоцкому не нужны были ни огромные стадионы (как для поэтов-эстрадников), ни самиздат (как для литературной группы «Московское время»), ни тамиздат (как для «ахматовских сирот»). Ему вообще не нужен был станок Гуттенберга. Благодаря быстрому распространению магнитофонной культуры песни Высоцкого, спетые на квартирных или в небольших концертных залах, распространялись в 1960–1970-х – многотысячными, а после его смерти – в начале 80-х – предположительно – и миллионными тиражами. (Оговорка: здесь, разумеется, возникает вопрос о верификации: однако при подсчетах надо считать не количество магнитофонов на душу населения и не количество проданных барыгами кассет: считать надо тех, кто слушал... В моем родном городе Владивостоке уже во второй половине 1960-х гг. Высоцкий гремел на весь двор, на всю улицу, на весь район... Его слышали буквально все, хотя, разумеется, и не все прицельно слушали...).

Важная составляющая огромной популярности Высоцкого, как уже не раз отмечалось, заключалась в том, что стихотворение перестало быть только словесным текстом. Оно стало предназначаться для слухового, а подчас и

зрительского восприятия как некая полулирическая, полумузыкальная, полудраматическая пьеса, разыгрываемая на глазах зрителей. Не случайно у современных литературоведов возникают мысли о типологических схождениях и генеалогических корнях Высоцкого, уводящих во времена трубадуров, миннезингеров и отечественных скоморохов [Скобелев, Шаулов 2012], [Кихней, Сафарова 1999].

Правда, мало кто соотносил эту популярность с феноменом *литературной* репутации. Литераторы и литературоведы 1960–1970-х гг. не принимали Высоцкого как поэта всерьез. В восприятии российской интеллигенции, как и некоторой части советского истеблишмента, Высоцкий пользовался репутацией ведущего актера суперпопулярного фрондерского Театра на Таганке, а также неплохого актера кино, у которого хобби – песни, зачастую стилизованные под блатные баллады или бытовые сценки. Он возражал: «Если на две чаши весов бросить мою работу: на одну – театр, кино, телевидение, мои выступления, а на другую – только работу над песнями, то, я вас уверяю, песня перевесит!» [Высоцкий 1977].

Итак, магнитофонная культура, дающая возможность *бесцензурного* распространения песен по частным и одновременно массовым каналам, позволяющая поэту не ограничивать себя в воплощении собственных мыслей и чувств, становится новым «агентом влияния», формирующим его творческую репутацию и, казалось бы, объясняет секрет его высокой популярности.

Но дело далеко не только в этом. Ведь были и другие поэты-барды, также в той или иной степени востребованные публикой – почитаемый Высоцким Б. Окуджава, А. Галич, Ю. Визбор, Ю. Кукин, Н. Матвеева и мн. др.

Уникальность Высоцкого среди других авторов-исполнителей определялась двумя моментами: во-первых, грандиозным диапазоном охвата массовой аудитории: во-вторых, спецификой воздействия на нее.

Важно сразу же отметить, что при весьма критическом отношении к застойным явлениям позднесоциалистической системы Высоцкий никогда не склоняется к саркастическому обличению и высмеиванию своих соотечественников. Ему не приходило в голову создание обобщенного негативного образа «Homo soveticus», укорененного в западном академическом сознании [см.: Geller 1988] и выведенного, например, в романной прозе А. Зиновьева.

Его песни были близки и интересны и поклонникам А. Галича и Ю. Алешковского, и почитателям А. Твардовского и Б. Слуцкого, и фанатам русского шансона, и приверженцам С. Есенина и О. Мандельштама. Высоцкий как свой воспринимался «западниками» и «почвенниками» (за исключением оголтелых националистов типа С. Куняева), оппозиционерами и патриотами, деклассированными элементами и интеллигентской элитой. В этом плане любопытны свидетельства, например, К. Шахназарова, о симпатии к нему и любви к его песням Ю. Андропова и сотрудников международного отдела ЦК [Ванденко 2012], что, впрочем, отразилось в его песне «Прошла пора вступлений и прелюдий» (1973): «Меня к себе зовут большие люди – / Чтоб я им пел “Охоту на волков”» [Высоцкий 1999, 304].

Обширный пафосный, мотивно-тематический, аксиологический диапазон, ипостазированность и разнolikость его лирического субъекта, тонкое чувствование адресата, а главное – «принципиальная и неистребимая “неофициальность”» [Бахтин 1990, 6] песен Высоцкого находила живой отклик в многосложном миллионном сообществе его слушателей, каждый из которых

обретал для себя те или иные способы самоидентификации с автором или лирическим субъектом. Мемуаристы описывают множество случаев, когда слушатели были убеждены, что поэт воевал, служил, сидел и т.д.

В его песнях находили отражение зачатки многих идей и представлений, которые бродили в советском обществе. Обширный кластер его лирических персонажей позволяет составить подробную карту бытия советского человека. Фигурируют представители почти всех профессий: кадровые военные, шахтеры, сталевары, кузнецы, шоферы, геологи, старатели, археологи, летчики, физики, студенты, профессора, колхозники, спортсмены... Не избегает Высоцкий и изгоев общества: в ряде песен, особенно ранних, он говорит от лица алкоголиков, хулиганов, заключенных и пр.

Однако гетерогенная образная парадигма лирики Высоцкого – не самоцель, и не репутационные уловки (хотя известны случаи заказа ему песен того или иного профессионального сообщества, например, шахтерского). Широка и пестрота персонажного ряда демонстрирует многослойность сознания человека «эпохи московшвея» в ее позднесоциалистическом изводе. Но главное: он показал, что в каждом его ролевом герое есть выход к национальному / советскому архетипу.

Прибегая к сказовым приемам, поэт выражает саму суть каждого из описываемых им персонажей, его логику мышления: он не надевает «маску», а, живаясь в образ, рассказывает о его переживаниях как о своих. А это влечет за собой *вхождение в резонанс*, снятие психологических преград между поэтом-певцом и его огромной, поистине всенародной, аудиторией. За ролевыми героями Высоцкого кроется полифония коллективного сознания.

Оговоримся, что общего коллективного сознания в чистом виде не существует. В частности, позднесоветское общество состояло из множества субсоциальных, субнациональных и субкультурных сообществ, «публик» (в терминологии А. Юрчака), впрочем, друг от друга не слишком отгороженных, поскольку при внешнем соблюдении советских ритуалов внутри каждого из этих сообществ можно видеть ряд похожих способов игнорирования или обхождения идеологических препон и рогатин системы.

Перформативный поворот, ставший основой песенного творчества Высоцкого и обеспечивший ему единодушную поддержку сотен тысяч слушателей, заключался в том, что он, словно камертон, умел улавливать общее настроение времени, настраиваться на общий тон и воспроизводить механизмы коллективного сознания, более того, как бы суггестивно влиять, «захватывать» его.

Как поэт это делал? Прежде всего, он отказался от бинарных стереотипов, при которых отношения в обществе сводятся к конфронтации народа (интеллигенции) и власти; к подчинению или подавлению; к поддержке официальных установок или неконформистскому сопротивлению им.

Используя прием жанровой трагедии, он воспроизводил официальные установки власти или некие стереотипные представления, но при этом гротескно-иронически сдвигал их смысл, тем самым воссоздавая новые пространства свободы, которые антрополог Алексей Юрчак назвал пространствами «внеаходимости» [Юрчак 2014, 26, 262].

Так, «Милицейский протокол» (1971), как следует из заглавия, отсылает к официальному документу об административном правонарушении; в «Товарищах ученых» (1972) обыграна добровольно-принудительная шефская помощь городских предприятий, включая академические учреждения, колхозникам; а в

«Лекции о международном положении, прочитанной человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство своим сокамерникам» (1979) имитируется буква и дух политинформаций, обязательных в рамках идеологического воспитания советского народа.

Однако внутри подобных песен мы можем наблюдать удивительный эффект полифонической модальности. Так, в «Лекции о международном положении...», с одной стороны, показаны «имперские» амбиции СССР (ср.: «...Но как мы место шаха проворонили?! / Нам этого потомки не простят» [Высоцкий 1999, 466]). Но, с другой стороны, в этой песне пусть гротескно, пусть иронически, но воплощается мысль о «всемирной отзывчивости» русского человека, отсылающая к известному суждению Достоевского о Пушкине как о высшем проявлении национального самосознания [Достоевский 1995, 418]. Причем у Высоцкого речь идет не о национальной (русской), а уже о *советской* идентичности. Ср.: «Шах расписался в полном неумении – / Вот тут его возьми и замени! / Где взять? У нас любой второй в Туркмении – / Аятола и даже Хомейни» [Высоцкий 1999, 466].

Карнавальная игра со сменой национальной идентичности присутствует в песне «Мишка Шифман» (1972). В ней обыгрывается проблема пресловутой «пятой графы», то есть указания в паспорте национальности, чреватого, в частности, для евреев в позднесоветскую эпоху рядом запретов и «квот». Ходил даже анекдот: «Меняю пятую графу на две судимости».

Сюжет этой лирической песни отражает реалии конца 1960-х – начала 1970-х гг., когда евреям разрешили выезд в Израиль. Сюжетная развязка парадоксальна: Мише Шифману, у которого «евреи сплошь в каждом поколении», в визе отказали, а персонажу-рассказчику, у которого «только русские в родне» [Высоцкий 1999, 313], дали. Зеркальная перевернутость ситуации высвечивает два момента: наличие скрытых напряжений и идеологических запретов в обществе (еще свежа память, что за «пятую графу» в начале 1950-х могли и посадить) и одновременно – стереотипов бытового (в том числе национального) мышления. Ср.: «Мишку мучает вопрос: Кто здесь враг таинственный? <...> Говорит, что за графу / Не пустили пятую» [Высоцкий 1999, 314].

Ироническая идентификация (которая в просторечии именовалась стёбом) становилась авторским приемом выстраивания взаимоотношений между индивидом и системой, отображая порой абсурдность советской идеологии, проникающей в ткань советской повседневности. И вместе с тем указанный подход не означал жесткого отчуждения лирического субъекта от советских постулатов: это и давало вышеописанный полифонический эффект – поддержки и одновременно *остранения* позднесоветского мирочувствования (по В. Шкловскому).

То есть здесь также стоит говорить об иронии «внеаходимости», старающейся уйти от бинарного деления идеологической системы позднего социализма на анти- и просоветскую. Это приводит подчас к объединению в одном высказывании совмещения разновекторных идеологических стереотипов, что придает рассуждению персонажа комически-амбивалентный смысл. Ср. рассуждения персонажа на таможенном досмотре: «Мы все-таки мудреем год от года – / Распятья нам самим теперь нужны, – / Они – богатство нашего народа, – / Хотя и пережиток старины» [Высоцкий 1999, 387]. Цитатный, лозунговый смысл официального языка, благодаря подобным сцеплениям, оказывается смещен и становится поливалентной характеристикой персонажа и социоисторической ситуации, в которой тот пребывает.

Авторская позиция вненаходимости ярко проявляется в песнях военной тематики, где поэт применяет двойную оптику изображения военных ситуаций, сочетая ценности советского патриотизма с критическим, альтернативным взглядом на войну.

Так, в песнях, посвященных героизму советских воинов («Братские могилы» (1965), «Аисты» (1967), «Он не вернулся из боя...» (1971), «Мы возвращаем землю...» (1972) и др.) он утверждает высокое значение памяти о погибших, исполнения воинского долга, товарищеской взаимовыручки – качеств, которые являются важными составляющими советского патриотизма.

В то же время в таких песнях, как «Штрафные батальоны» (1963), «Тот, который не стрелял» (1972), он показывает контрасты и моральные дилеммы военного времени, предлагая слушателям более сложное и многогранное понимание моделей поведения людей на Великой Отечественной войне. Он мастерски воссоздает паттерны экзистенциального мироощущения тех, кто видел оборотную, непарадную сторону, изнанку войны [Гавриков 2020]. Ср. в «Штрафных батальонах»: «Ведь мы ж не просто так – мы штрафники, / Нам не писать: "...считайте коммунистом" <...> Вот шесть ноль-ноль – и вот сейчас обстрел, – / Ну, бог войны, давай без передышки! / Всего лишь час до самых главных дел: / Кому – до ордена, а большинству – до "вышки"» [Высоцкий 1999, 51–52].

И здесь мы подходим к одному из важнейших внутренних факторов, обеспечивающих и прижизненный, и посмертный репутационный ренессанс его песен. Практически во всех его песнях – ранних и поздних, бытовых и притчевых, полублатных и военных, спортивных и туристских, шуточных и философских – прослеживается одна и та же архетипическая установка – идти по линии «наибольшего сопротивления» (Н. Гумилев). Эта установка кристаллизуется в метасюжете песен Высоцкого как выход за пределы дозволенного, отказ от моделей шаблонного поведения, поиск своего пути (см.: «Тот, кто раньше с нею был» (1962), «Песня о друге» (1966), «Здесь вам не равнина» (1966), «Скалолазка» (1966), «Охота на волков» (1968), «Бег иноходца» (1970), «Разведка боем» (1970), «Чужая колея» (1973), «Погоня» (1974), «Две судьбы» (1976), «Райские яблоки» (1978) и мн. др.).

При этом поэт показывает разные пути выхода из тупика и преодоления социальных стереотипов, вплоть до полного «бездействия», которое оказывается самым эффективным действием в стиле дао (ср.: «Песня о сентиментальном боксере», 1966 или «Тот, который не стрелял», 1972), или до парадоксального зазеркаливания действий противника, как в «Притче о Правде и Лжи» (1977).

Однако в большинстве сюжетов победа достигается посредством невероятных усилий, действий «на разрыв аорты», отчаянного сопротивления обстоятельствам: «Рвусь из сил – и из всех сухожилий, / Но сегодня не так, как вчера: / Обложили меня, обложили, – / Но остались ни с чем егеря» [Высоцкий 1999, 454]. И этот пассионарный вектор его песен, усиленный к тому же интонационно-эмоциональной музыкальной волной, обладал огромной духоподъемной силой.

В итоге, позиция «вненаходимости» в творчестве Высоцкого преобразовалась в позицию «всенаходимости», что позволило поэту войти в резонанс с огромной аудиторией, для которой собственно создавались, исполнялись и разыгрывались его песни-новеллы, песни-диалоги, песни-сценки. Он не только мастерски пользовался словами и выражениями, характерными для советско-

го повседневного общения и уже как бы «населенными чужими социальными интенциями», но и заставил их служить «своим новым интенциям» [Бахтин 1975, 112]: с одной стороны, – гротескному обыгрыванию рутинных явлений и идеологических шаблонов позднесоветского периода, с другой стороны, – вычленению и обнажению того живого, родного, неистребимого, что жило в советском народе.

Майкл Уорнер писал, что публика – это не некая социальная, географическая или этнографическая общность, публика существует лишь потому, «что к ней обращаются» [Warner 2002, 50]. И в случае Высоцкого мы сталкиваемся с уникальной ситуацией, когда его песни задевают и кликают буквально каждого. Выстраивая отношение с публикой как разговор со всеми и с каждым (отсюда проистекает «тотальный» диалогизм его песен), поэт буквально *покоряет* публичный дискурс.

При этом Высоцкий был не только «отражателем» общественного сознания эпохи, но и генератором неких глубинных порывов, харизматических импульсов, пассионарных моделей поведения.

Он действительно совершил гигантский перформативный сдвиг, который стал заметен только после его смерти, а точнее, – в постсоветскую эпоху 1990–2000-х, когда интенсивно издавались его сочинения, публиковались десятки монографий и сотни статей, проводились международные конференции, защищались диссертации... В литературоведении возникла отдельная отрасль – высоковедение; открылся музей Высоцкого (1992); в школьные программы и учебники включили его стихи.

В общекультурный обиход вошло осознание, что Высоцкий был не просто актером Таганки, дилетантски исполнявшим «полублатные» песни, а всенародно любимым поэтом, отразившим в своей песенной лирике «энциклопедию русской жизни» позднесоветского периода, ментальную ауру русского человека, в том числе в ее «советском» изводе.

«Всемирная отзывчивость» Высоцкого отвечала духовным запросам современников, причем не только поверхностным ожиданиям, но и глубинным чаяниям. Постижение сути происходящего; способность сопереживания ближнему, то, что В.Г. Белинский назвал «лелеющей душу гуманностью»; отточенность формы в виртуозном соединении с низовой речевой стихией и с корневыми традициями русской словесности, – все это по праву обеспечило ему репутацию великого национального поэта.

Наши наблюдения заставляют скорректировать некоторые постулаты теории литературной репутации. В новых социокультурных и технологических условиях оказались не столь важны прежние «агенты» (причастность к тому или иному литературному объединению, поддержка СМИ, литературная политика и пр.). Думается, что при анализе литературной репутации акцент следует перенести на специфику диалога поэта и публики, в нашем случае не столько читающей, сколько слушающей. То есть при анализе писательских репутаций в поле зрения должны находиться не только социологические, по большей части внешние, факторы (тиражи, отзывы критики, PR и пр.), но и коммуникативно-суггестивные и перформативные авторские стратегии, связанные с коренными установками творчества писателя, отвечающими (или не отвечающими) злободневным и сущностным запросам читателей. Все остальное – вторично.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М.: Эксмо, Алгоритм-Издатель, 2011. 686 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
4. Бродская Е.В, Нестеров А.Н. Владимир Высоцкий: трудно быть классиком (В. Высоцкий в постсоветской журналистике) // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. С. 313–333.
5. Бродская Е.В. «Язык агрессии» в публикациях о В. Высоцком 1968 года // Агрессия: интерпретация культурных кодов: материалы конференции. Саратов, СПб.: ЛИСКА, 2010. С. 125–140.
6. Бродская Е.В. Рецепция творчества В.С. Высоцкого в советской прессе 1960-х –1980-х гг.: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.10. М., 2011. 24 с.
7. Бурдые П. Поле литературы / пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
8. Ванденко А. «Везунчик» (интервью с режиссером Кареном Шахназаровым) // Итоги. 2012. № 27. URL: <http://www.itogi.ru/arts-spetzproekt/2012/27/179643.html> (дата обращения: 03.08.2024).
9. Высоцкий в советской прессе / сост. А.В. Федоров. СПб.: Каравелла, 1995. 206 с.
10. Высоцкий В.С. «Я занимаюсь авторской песней...» / Владимир Высоцкий Монологи. 1977 // URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/monologi/monologi.htm> (дата обращения: 01.08.2024).
11. Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Осирис, 1999. 527 с.
12. Гавриков В.А. «Непарадная» сторона Великой Отечественной Войны у Владимира Высоцкого // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2020. № 6. С. 21–29.
13. Доманский Ю.В. Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 3. С. 6–24.
14. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. СПб.: Наука, 1995. 783 с.
15. Кихней Л.Г., Сафарова Т.В. К вопросу о фольклорных традициях в творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. / сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 72–82.
16. Крымова Н. Я путешествую и возвращаюсь... // Советская эстрада и цирк. 1968. № 1. URL: <https://sergeyuursky.memorial/1968-н-крымова-я-путешествую/> (дата обращения: 11.08.2024).
17. Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял (Писатель Владимир Высоцкий). М.: Интерпринт, 1991. 224 с.
18. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 336 с.
19. Розанов И.Н. Литературные репутации. М.: Советский писатель, 1990. 464 с.
20. Санкин Л.В. Советские литературные журналы против Владимира Высоцкого // Культура. 2014. № 1 (274). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3772&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 11.08.2024).
21. Селезнев М.Б. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820–1840-х годов: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Челябинск, 2008. 183 с.
22. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Уфа: ARC, 2012. 483 с.
23. Страшнов С.Л. Феномен Высоцкого в социокультурных контекстах 50-60-х годов // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. / сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 22–29.

24. Томенчук Л.Я. Хула и комплименты (песенно-поэтическое творчество Владимира Высоцкого и критика 60-80-х годов) // Частный альманах «Владимир Высоцкий: исследования и материалы». № 1. 1993. С. 5–42.
25. Чулков В. Две книги о Высоцком (несостоявшийся диалог) // Луч. 1993. № 3. URL: http://vv.mediaplanet.ni/articles/CHulkov-Dvc_knigi_o_Visotskom/.txt (дата обращения: 19.06.2024).
26. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
27. Becker H. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1984. 230 p.
28. Geller M. Cogs in the Wheel: The Formation of Soviet Man. New York: Knopf, 1988. 293 p.
29. Warner M. Publics and Counterpublics // Public Culture. 2002. Vol. 14. № 1. P. 49–90.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bourdieu P. Pole literary [The Field of Literature]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2000, no. 45, pp. 22–87. (In Russian).
2. Brodskaya E.V, Nesterov A.N. Vladimir Vysotskiy: trudno byt' klassikom (V. Vysotskiy v postsovetsoy zhurnalistike) [Vladimir Vysotsky: It is Hard to Be a Classic (V. Vysotsky in Post-Soviet Journalism)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2008, no. 6, pp. 313–333. (In Russian).
3. Domanskiy Yu.V. Olimpiada-80 i Vladimir Vysotskiy [Olympiad-80 and Vladimir Vysotsky]. *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury*, 2020, no. 3, pp. 6–24. (In Russian).
4. Gavrikov V.A. “Neparadnaya” storona Velikoy Otechestvennoy Voyny u Vladimira Vysotskogo [“Non-paraded” Side of the Great Patriotic War in Vysotsky’s Works]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 2020, no. 6, pp. 21–29. (In Russian).
5. Tomenchuk L.Ya. Hula i komplimenty (pesenno-poeticheskoye tvorchestvo Vladimira Vysotskogo i kritika 60-80-kh godov) [Hula and Compliments (Song and Poetry by Vladimir Vysotsky and Criticism of the 60-80s)]. *Chastnyy al'manakh “Vladimir Vysotskiy: issledovaniya i materialy”*, 1993, no. 1, pp. 5–42. (In Russian).
6. Warner M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*. 2002, vol. 14, no. 1, pp. 49–90.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Brodskaya E.V. “Yazyk agressii” v publikatsiyakh o V. Vysotskom 1968 goda [“The Language of Aggression” in Publications about V. Vysotsky in 1968]. *Agressiya: interpretatsiya kul'turnykh kodov: materialy konferentsii* [Aggression: Interpretation of Cultural Codes: Conference Proceedings]. Saratov, St. Petersburg, LISKA Publ., 2009, pp. 125–140. (In Russian).
8. Kihney L.G., Safarova T.V. K voprosu o fol'klornykh traditsiyakh v tvorchestve Vladimira Vysotskogo [To the Question of Folklore Traditions in the Works of Vladimir Vysotsky]. *Mir Vysotskogo: Issledovaniya i materialy* [Vysotsky’s World: Research and Materials]. Issue 3. Vol. 1. Moscow, Vladimir Vysotsky State Museum Publ., 1999, pp. 72–82. (In Russian).
9. Strashnov S.L. Fenomen Vysotskogo v sotsiokul'turnykh kontekstakh 50-60-kh godov [The Vysotsky Phenomenon in the Socio-cultural Contexts of the 50s and 60s]. *Mir Vysotskogo: Issledovaniya i materialy* [Vysotsky’s World: Research and Materials]. Issue 3. Vol. 1. Moscow, Vladimir Vysotsky State Museum Publ., 1999, pp. 22–29. (In Russian).

(Monographs)

10. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian).

11. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).
12. Bakin V.V. *Vladimir Vysotskiy bez mifov i legend* [Vladimir Vysotsky without Myths and Legends]. Moscow, Eksmo Publ., Algoritm-Izdat Publ., 2011. 686 p. (In Russian).
13. Becker H. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 1984. 230 p. (In English).
14. Feforov A.V. (comp.). *Vysotskiy v sovetskoy presse* [Vysotsky in the Soviet Press]. St. Petersburg, Karavella Publ., 1995. 206 p. (In Russian).
15. Geller M. *Cogs in the Wheel: The Formation of Soviet Man*. New York, Knopf, 1988. 293 p. (In English).
16. Novikov V.I. *V Soyuz pisateley ne sostoyal (Pisatel' Vladimir Vysotskiy)* [He Was Not a Member of the Writers' Union (Writer Vladimir Vysotsky)]. Moscow, Interprint Publ., 1991. 224 p. (In Russian).
17. Reytblat A.I. *Kak Pushkin vyshel v genii: Istoriko-sotsiologicheskiye ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi* [How Pushkin Came out as a Genius: A History-sociological Essays on the Book Culture of the Pushkin Era]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2001. 336 p. (In Russian).
18. Rozanov I.N. *Literaturnye reputatsii* [Literary Reputations]. Moscow, Sovetskiy pisatel Publ., 1990. 464 p. (In Russian).
19. Skobelev A.V., Shaulov S.M. *Nash Vysotskiy* [Our Vysotsky]. Ufa, ARC Publ., 2012. 483 p. (In Russian).
20. Yurchak A.V. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Posledneye sovetskoye pokoleniye* [It Was Forever, Until It Was Over. The Last Soviet Generation]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2014. 664 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

21. Brodskaya E.V. *Retseptsiya tvorchestva V.S. Vysotskogo v sovetskoy presse 1960-kh–1980-kh gg.* [Reception of V.S. Vysotsky's Work in the Soviet Press of the 1960s – 1980s]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2011. 24 p. (In Russian).
22. Seleznev M.B. *Literaturnaya reputatsiya F.V. Bulgarina v literaturno-esteticheskikh diskussiyakh 1820–1840-kh godov* [The Literary Reputation of F.V. Bulgarin in the Literary and Aesthetic Discussions of the 1820s and 1840s]. PhD Thesis. Chelyabinsk, 2008. 183 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

23. Chulkov V. Dve knigi o Vysotskom (nesostoyavshiysya dialog) [Two Books about Vysotsky (Failed Dialogue)]. *Luch*, 1993, no. 3. Available at: http://vv.mediaplanet.ni/articles/CHulkov-Dvc_knigi_o_Visotskom/.text (accessed 19.06.2024). (In Russian).
24. Krymova N. Ya puteshestvuyu i vozvrashchayus'... [I Travel and Come Back...]. *Sovetskaya estrada i cirk*, 1968, no. 1. Available at: <https://sergeyyursky.memorial/1968-n-krymova-ya-puteshestvuyu/> (accessed 11.08.2024). (In Russian).
25. Sankin L.V. Sovetskiye literaturnye zhurnaly protiv Vladimira Vysotskogo [Soviet Literary Magazines Against Vladimir Vysotsky]. *Kul'tura*, 2014, no. 1 (274). Available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3772&level1=main&level2=articles> (accessed 11.08.2024). (In Russian).

Кихней Любовь Геннадьевна,

Московский университет имени А.С. Грибоедова; Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы; ведущий научный сотрудник научной лаборатории «Рецепция советского дискурса в русской лирике второй половины XX – начала XXI века».

Научные интересы: поэзия Серебряного века, современная русская поэзия и проза, интертекстуальная поэтика, литературная репутация.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Lyubov G. Kikhney,

Moscow University named after A.S. Griboedov; Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature; leading researcher at the scientific laboratory “Reception of Soviet discourse in Russian lyrics of the second half of the 20th – beginning of the 21st century”.

Research interests: poetry of the Silver Age, modern Russian poetry and prose, intertextual poetics, literary reputation.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

DOI 10.54770/20729316-2024-4-192

*Е.Ю. Мусеева (Москва)***ПЕРФОРМАТИВНЫЕ СВОЙСТВА ЛИРИКИ И. БРОДСКОГО.
ДОМ КАК ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА****Аннотация**

В статье рассматривается проблема перформативности как ключевой характеристики лирических произведений, отличающихся по своей структуре, содержанию и цели высказывания от нарративных и других текстов. Подчеркивается важность изучения лирики согласно ее специфике, исключающей возможность механического применения нарративных характеристик для толкования и понимания стихотворных произведений. Природа лирического текста как перформатива рассматривается в свете теории Дж. Остина о перформативных высказываниях, которые не просто сообщают, но самим фактом своего произнесения делают нечто (обещают, проклинают, обязывают), что роднит их с лирическим дискурсом, который, с точки зрения исторической поэтики, уходит корнями в магический и имеет непосредственное отношение к прямому воздействию словом. Ключевые перформативные свойства лирики, которые выделяет в своих работах В.И. Тюпа (ценностная архитектоника, модус самоактуализации, этос суггестивности) рассматриваются на примере лирики И. Бродского, в частности – образов пространства в его стихах, одним из которых является образ дома. Поэтика пространства у Бродского обладает рядом свойств, которые призваны изменить, перформативировать отношение читателя не только к стихотворению, но к миру в целом, вовлечь его в некую новую перспективу по отношению к знакомым вещам и предметам, буквально воздействовать на его восприятие пространства. Делается вывод о том, что лирическое произведение способно избавить нас от автоматизма восприятия и пробудить, по выражению Г. Башляра «бессознательную поэтическую мощь», что еще раз доказывает его перформативную природу.

Ключевые слова

И. Бродский; перформативная лирика; суггестия; поэтический образ; ценностная архитектоника; поэтика пространства; транссубъектность.

*E.Y. Moiseeva (Moscow)***PERFORMATIVE FEATURES OF J. BRODSKY'S LYRICS.
THE HOUSE AS AN IMAGE OF SPACE****Abstract**

The article examines the issue of performativity as a key characteristic of lyrics that differ in their structure, content and purpose of utterance from narrative and other texts. The importance of studying lyrics according to their specifics, which excludes the possibility of mechanical application of narrative characteristics for the interpretation and understanding of poetic works. The nature of the lyrical text as a performative is considered in the light of the theory of J. Austin talks about performative statements that not only communicate, but by the fact of their utterance do something (promise, curse, oblige) that makes them related to lyrical discourse, which, from the point of historical poetics view, is rooted in magic and is directly related to the impact of the word. The key performative properties of lyrics, which are highlighted in his works by V.I. Tyupa (value architectonics, mode of self-actualization, ethos of suggestiveness) are considered on the example of J. Brodsky poems, particularly the images of space, one of which is the image of a house. Brodsky's poetics of space has a few properties that are designed to change, reformat the reader's attitude not only to the poem, but to the world, involve him in some new perspective in relation to familiar things and objects, literally affect his perception of space. It is concluded that a lyrical work can rid us of the automatism of perception and awakening, in the words of G. Bachelard's "unconscious poetic power", which once again proves performative nature.

Key words

J. Brodsky; performative lyrics; suggestion; poetic image; value architectonics; poetics of space; transubjectivity.

Время и пространство традиционно считаются основополагающими категориями поэтики И. Бродского. Их анализу, интерпретации и толкованию посвящено большое число работ, многие из которых уже стали своего рода классикой исследований творчества поэта и представляют значительную ценность для всех, кто интересуется изучением его наследия. Будучи во многом создателем и конструктором собственной поэтики, Бродский подтверждал целесообразность таких поисков, замечая: «Вообще, считается, что литература, как бы сказать – о жизни, что писатель пишет о других людях, о том, что человек делает с другим человеком и т.д. В действительности это совсем не правильно, потому что на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь – не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени» [Бродский 2011, 147].

Однако если говорить о подходах к изучению этих категорий, то нередко можно встретить так называемый «хронотопический» взгляд на лирику, где пространство и время рассматриваются как обязательные составляющие хронотопа, согласно тем характеристикам, которыми в своих работах наделяет его М.М. Бахтин: «В настоящей работе мы идем в обратном направлении: от концепта, слова "дом", которое более чем широко и в необозримых его коннотациях обнаруживается в стихах Бродского – к Дому-парадигме. На этом пути обнаруживаются новые пространственно-временные структуры в творчестве поэта, имеющие свою символику ее содержания, и которые в целом подпада-

ют, используя термин М. Бахтина, под понятие хронотопа Бродского» [Авербух, Прозорова 2022].

При всей многообещающей содержательности такого подхода он не всегда оказывается релевантен: поскольку в хронотопе важно наличие обеих категорий – времени и пространства, одно не может существовать без другого, чтобы воспроизвести «венцианский хронотоп Бродского» или «петербургский хронотоп», или любой другой, исследователь «восполняет» недостаточную выраженность того или иного аспекта в стихах поэта, заботясь о целостности концепции. Разумеется, речь идет не обо всех исследованиях пространства и времени в лирике И. Бродского, но лишь о некоторой тенденции, которая имеет место в работах, уравнивающих стихи, эссеистику и даже письма, чтобы рассмотреть их как некий единый текст, где стихи – это часть сложного большого над-нарративного целого, возможно самая вычурная, но принципиально не отличающаяся от других.

Однако, по мысли В.И. Тюпы, «на конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. Данный аспект художественности был выявлен Бахтиным на материале нарративных высказываний <...> анарративное лирическое откровение <...> нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации» [Тюпа 2013, 117]. Попытка рассмотрения лирического текста по аналогии с нарративным лишает исследователя возможности проникнуть в суть поэтического высказывания, совершаемого с иной целью и по своим законам, отличающимся от рассказа не только двойной сегментацией речи, превращающий его в стихотворение, но самой своей природой.

«С позиций исторической поэтики, – пишет В.И. Тюпа, – представляется несомненным, что лирический дискурс формируется на базе дискурса магического, вырастает из заклинаний» [Тюпа 2013, 112]. Магическое же слово не стремится нас научить, развлечь или рассказать нам историю: оно возникает, чтобы оказать на нас какое-то воздействие, сделать с нами что-то, что возможно совершить исключительно и только произнесением некоей формулы, некоего перформатива. Соответственно, рассмотрение лирики в самой ее сути – это рассмотрение перформативных высказываний (шире – перформативных жанров) в том значении, которое изначально предлагает в своих размышлениях Дж. Остин [Остин 2006].

Разумеется, речь не идет о том, что поэтическое слово равно магическому и обладает какой-то волшебной силой, однако нельзя отрицать, что оно *делает* с нами что-то, и это воздействие меняет наше отношение не только к лирическому произведению, но к самой коммуникативной ситуации и в перспективе – к миру в целом. Вопрос в том, как именно действует лирика? И главное – как оно это делает? Какие механизмы лежат в основе поэтического (перформативного) воздействия?

Говоря о перформативных высказываниях, Дж. Остин так объясняет их отличие от остальных: «Было бы абсурдным рассматривать то, что я говорю, в качестве простого сообщения о совершении действия – заключения пари, именования, принесения извинений. Скорее дело здесь обстоит таким образом, что я делаю, я тем самым совершаю это самое действие. Когда я говорю “я называю это судно ‘Королева Елизавета’”, я не описываю церемонию именования, но тем самым, собственно, именуя» [Остин 2006, 264]. Далее он предлагает именовать подобного рода высказывания, перформативными, перечисляет их признаки и условия возникновения. Все эти слова, по Остину, должны про-

износиться в особых обстоятельствах, поскольку «очевидно, что существует некая конвенциональная процедура, осуществление которой посредством произносимых нами высказываний мы имеем своей целью» [Остин 2006, 266].

Если процитировать это утверждение на поэтические высказывания, то придется согласиться с тем, что хотя мы прекрасно помним, что «цель поэзии – поэзия», справедливо также и то, что цель поэзии – воздействие, что конвенциональная процедура, которую стремится осуществить стихотворение – это «выбить» нас из привычного мироощущения, вовлечь в поэтическое звучание речи, околдовать, претворить, оказать влияние на наше бытие-в-себе и бытие-в-мире.

«Перформатив является древнейшим родом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова. “Перформативное ядро культуры” базируется на архаичных представлениях об онтологических возможностях магического дискурса, задающего бытийственные характеристики предметов, существ, отношений», – отмечает В.И. Тюпа [Тюпа 2013, 115]. И поэтическое слово видит эти «онтологические возможности дискурса» в суггестии, в немедленном вовлечении адресата в звучащую поэтическую речь, в диалог, открывающий возможности не только для нашей впечатлительности, но для нашей души.

Какое условие является необходимым для этого диалога – в перспективе – хоровой поддержки лирического произведения? Очевидно, так же как нарративное высказывание обращается к нашему опыту, перформативное стремится задеть некие струны, которые отвечают за наше внутреннее устройство, нашу систему ценностей. И ценности, заложенные где-то в основании нашей личности, некие архетипические структуры, отвечающие за представления о собственном «я» и о других «я», о своем и чужом, о доме и о мире, о времени и пространстве – оказываются во власти стихотворения. Однако почему идея начать поиски с образа дома, когда речь идет о пространстве как таковом, о пространстве вообще, нередко кажется исследователям такой привлекательной идеей?

Г. Башляр в книге «Поэтика пространства» говорит об образе дома как «об инструменте анализа человеческой души», поскольку именно дом «является нашей первоначальной Вселенной» [Башляр 2022, 39]. Сила притяжения, которую мы ощущаем, сосредотачивает образы вокруг дома, в нем взаимосвязаны наши память и воображение. Дом становится собранием образов, дающих человеку обоснованное или иллюзорное чувство надежности, ощущение жизни, равно как покинутый дом является в той или иной степени метафорой оставленности и смерти.

Башляр приводит пространную цитату из Юнга, который сравнивает «структуру человеческой души» с неким строением, зданием, верхний этаж которого был возведен в XIX в., а в погребке можно обнаружить остатки древнеримского фундамента, а под ним – засыпанную пещеру с кремниевыми орудиями и «останками фауны ледникового периода» (цит. по: [Башляр 2022, 33]). При всем несовершенстве метафоры сравнение дома с душой – неслучайно, и действительно, говоря об образе дома мы можем, слой за слоем, исследовать наши собственные образы и глубины памяти и воображения.

Каким же образом поэту удастся сказать нечто новое о предмете столь нам знакомом? Такова сила поэтического образа. К примеру, стихотворение И. Бродского «Все чуждо в доме новому жильцу» (1962) вовлекает нас в ситуацию некоего столкновения, противостояния оставленного жилища, наделенно-

го собственной волей, и «нового жильца», который не подходит дому, которого «не узнает замок» и даже «тени», которые у Бродского всегда выполняют важную субъектную функцию:

Все чуждо в доме новому жильцу.
Поспешный взгляд скользит по всем предметам,
чьи тени так пришельцу не к лицу,
что сами слишком мучаются этим.
Но дом не хочет больше пустовать.
И, как бы за нехваткой той отваги,
замок, не в состоянии узнавать,
один сопротивляется во мраке
[Бродский 2001–2003, I, 184].

И это противостояние оказывается не только столкновением дома и человека, но человека и человека, нового хозяина и прежнего, новой жизни – и свершившейся смерти. Дом оказывается участником и центром противостояния, в котором уже ничего нельзя поделать, слишком взаимоисключающими статусы обоих его хозяев, но при этом – единственным, что их когда-либо связывало:

Да, сходства нет меж нынешним и тем,
кто внес сюда шкафы и стол, и думал,
что больше не покинет этих стен;
но должен был уйти, ушел и умер.
Ничем уж их нельзя соединить:
чертой лица, характером, надломом.
Но между ними существует нить,
обычно именуемая домом
[Бродский 2001–2003, I, 184].

Если задаться вопросом, когда именно происходит с нами перформативное вовлечение в диалог и изменение всей коммуникативной ситуации в целом, то можно с уверенностью указать на финал стихотворения. В обыденной жизни, в обыденной речи слово «нить» будет далеко не первым, которое придет нам в голову, чтобы, пускай метафорически, определить «дом». В обыденной речи мы связаны более линейными представлениями и сравнениями, которые могут привести нашу мысль к таким эпитетам как «убежище», «защита», «крыша над головой» – к чему-то, что связано с образом дома логически. Но поэтический образ мгновенно устраняет существующие преграды. Явление образа, согласно Г. Башляру, имеет «непосредственную антологию» [Башляр 2022, 9]. Сила его – не в причинности, а в воздействии новизной. «В этом воздействии поэтический образ обретает бытийную звучность. Поэт высказывается на пороге бытия» [Башляр 2022, 9].

Спонтанная динамика образа «растормаживает» нашу собственную творческую активность. Хоровая принадлежность в лирике – это не просто согласие с образом, это желание вступить в диалог со стихотворением, поведать ему о себе – такова трансубъективная сила воздействия.

Настоящий поэт всегда интуитивно представляет себе эту возможность, он интуитивно выбирает темы, одновременно уникальные и всеобщие, по-

скольку только в поэзии нечто – скажем, слово «дом», может быть произнесено с такой убежденностью, что становится центром стихотворения.

Г. Башляр, говоря о силе воздействия поэзии, различает два, казалось бы, синонимических понятия, имеющих большое значение для суждений о перформативности лирики – отзвук и отклик. «В отзвуке, – говорит он, – мы слышим стихотворение, а в отклике мы даем ему наш голос, оно становится нашим. Отклик подменяет одно бытие другим. Кажется, что бытие поэта стало нашим бытием» [Башляр 2022, 15]. По мнению философа, «отклик на единичный поэтический образ пробуждает в душе читателя способность к поэтическому творчеству. Своей новизной поэтический образ растормаживает лингвистическую активность человека. Поэтический образ возвращает нас к моменту, когда люди только учились говорить» [Башляр 2022, 15].

Рискнем предположить, что сила, качество и продолжительность этой «поэтической мощи», глубоко индивидуальны и разнятся не только от читателя к читателю, но и от поэта к поэту. Есть поэты и произведения, которые ошеломляют, интригуют, завораживают, вызывают восторг или ужас – в случае Бродского, это чаще всего – некое новое видение, новое созерцание пространства, принципиально пустующего, оставленного, по отношению к которому он занимает позицию созерцателя, «свидетеля и судии», и на которое он приглашает взглянуть читателя.

Это всегда новый и практически лишенный эмоций взгляд. Бродский принципиально не сентиментален, его увлечение англо-американской поэзии – это во многом желание добиться другого голоса, гипнотического, монотонного, не мешающего времени и пространству звучать сквозь него.

Дом для него – не только «нить», но и собрание вещей, которые всегда окружают человека, но никогда не дают проникнуть в свою суть. По Бродскому, мы не понимаем вещи, мы можем только констатировать их наличие, бесконечно перечислять их, и он вовлекает нас в это перечисление:

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.
Повсюду ночь: в углах, в глазах, в белье,
среди бумаг, в столе, в готовой речи,
в ее словах, в дровах, в щипцах, в угле
остывшего камина, в каждой вещи
[Бродский 2001–2003, I, 231].

От этого перечисления в читателе, попавшего под гипноз монотонной поэтической речи, рождается некий новый взгляд на окружающие его предметы. Они вдруг начинают выглядеть незнакомо и странно, они больше не принадлежат нам, мы словно смотрим на них глазами «нового жильца» – и автоматизм восприятия перестает действовать на нас, мы оказываемся в новом измерении реальности – новом пространстве, которое может показаться лишенным иллюзий, равнодушным, пугающим, но определенно сообщающим некий абсо-

лютно новый, вполне возможно, не совсем человеческий (ястребиный? ангельский?), взгляд на вещи.

Эту черту Бродского – заставляя читателя смотреть на все под новым углом, из какой-то новой, не свойственной человеку перспективы, подмечает у поэта И.В. Фоменко в работе «Три статьи о поэтике. Пушкин. Тютчев. Бродский»: «Бродского, как видно из его зрелых стихов, постоянно преследует мысль о многомерности бытия и не оставляет желание постичь его единую таинственную тайну. Он знает об ограниченности любой точки зрения и одновременно хочет ее преодолеть, вероятно, потому что одно дело – декларировать ограниченность человека, а другое – внутренне согласиться с ней» [Фоменко 2002, 35].

И мы ощущаем это перформативное требование о новом взгляде на привычное (а что может быть привычней дома?) в этой перевернутости перспективы: не дом принадлежит нам, и не мы ему, есть лишь некие пересечения в пространстве, где все равно в перспективе – оставленность и отрешенность:

Взгляни на деревянный дом.
Помножь его на жизнь. Помножь
на то, что предстоит потом.
Полученное бросит в дрожь
иль поразит параличом,
оцепенением стропил,
бревенчатостью, кирпичом –
всем тем, что дымоход скопил <...>

Он – твой не потому, что в нем
все кажется тебе чужим,
но тем, что, поглощен огнем,
он не проговорит: бежим.
В нем твой архитектурный вкус.
Рассчитанный на прочный быт,
он из безадресности, плюс
необитаемости сбит
[Бродский 2001–2003, IV, 54].

И эта необитаемость, чужеродность считывается буквально во всех стихах, так или иначе посвященных дому, от хрестоматийного «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку» до прямолинейного «Всегда остается возможность выйти из дому на...»:

Всегда остается возможность выйти из дому на
улицу, чья коричневая длина
успокоит твой взгляд подъездами, худобою
голых деревьев, бликами луж, ходьбою <...>
Улица. Некоторые дома
лучше других: больше вещей в витринах;
и хотя бы уж тем, что если сойдешь с ума,
то, во всяком случае, не внутри них
[Бродский 2001–2003, IV, 140].

Если задать себе вопрос, что меняется в восприятии читателя, то можно с уверенностью сказать, что в нем не только появляется «отзвук и отклик», по Башляру, у него, говоря языком платоновской метафоры, поворачиваются «глаза души» он видит дом, улицу, привычное пространство из какой-то новой отчуждающей перспективы – и вовлекаясь в эту перспективу не только занимает какую-то новую позицию и открывает новую, более расширенную, версию самого себя, но оказывается готов к восприятию пространства и времени в поэзии Бродского не с точки зрения обывателя, но с абсолютно любой точки зрения:

С точки зрения воздуха, край земли
всюду. Что, скашивая облака,
совпадает – чем бы не замели
следы – с ощущением каблука.
Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля;
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.
И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст
[Бродский 2001–2003, IV, 138].

Разумеется, само направление исследования велит углубить и расширить представления об образе дома на материале большего количества произведений И. Бродского, а затем – рассмотреть другие формы пространства, отражающие некую подвижную архитектурно-художественную систему воззрений поэта на мир, которую он готов разделить с читателем. Проследить особенности перформативности лирики Бродского на материале изучения основных категорий его поэтики с целью уловить и описать особенности суггестивности и преобразующей трансубъектной силы его поэзии – перспективная задача, далеко выходящая, впрочем, за рамки одной статьи. Следует также заметить, что в хорошую поддержку Бродский не верил и отзывался о ней скептически, но верил в преобразующую, перформатирующую силу и мощь поэтического голоса, что особенно отчетливо слышно, когда он говорит не о себе, а о других, к примеру, об Осипе Манделштаме в эссе «Сын цивилизации»: «англоязычному миру только предстоит услышать этот нервный, высокий, чистый голос, исполненный любовью, ужасом, памятью, культурой, верой, – голос, дрожащий, быть может, подобно спичке, горящей на промозгом ветру, но совершенно неугашиваемый» [Бродский 2001–2003, V, 106]. Возможно, схожая работа в отношении самого поэта все еще предстоит и нам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авербух Э., Прозорова Н. Дом Бродского: путь возвращения // Семь искусств. 2022. № 1. URL: <https://litbook.ru/article/16368/?ysclid=m2vfsbugh397425573> (дата обращения: 20.10.2024).
2. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 320 с.
3. Бродский И. Сегодня – это вчера // Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2011. 784 с.

4. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003.
5. Остин Дж. Три способа пролить чернила: философские работы. СПб.: Алетейя, 2006. 335 с.
6. Тюпа В.И. Дискурс/жанр. М.: Intrada, 2013. 212 с.
7. Фоменко И.В. Три статьи о поэтике. Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: ТвГУ, 2002. 40 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Averbukh E., Prozorova N. Dom Brodskogo: put' vozvrashcheniya [Brotsky's House: the Way of Return]. *Sem' iskusstv*, 2022, no. 1. Available at: <https://litbook.ru/article/16368/?ysclid=m2vfsbugh397425573> (accessed 20.10.2024). (In Russian).

(Monographs)

2. Austin J.L. *Tri sposoba prolit' chernila: filosofskiye raboty* [Three Ways of Spilling Ink: Philosophical Review]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2006. 334 p. (In Russian).
3. Bachelard G. *Poetika prostranstva* [The Poetics of Space]. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. 320 p. (In Russian).
4. Fomenko I.V. *Tri stat'i o poetike. Pushkin. Tyutchev. Brodskiy* [Three Articles on Poetics. Pushkin. Tyutchev. Brodsky]. Tver, Tver State University Publ., 2002. 40 p. (Literary Text: Problems and Research Methods: Appendix (Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya: prilozheniye [Literary Text: Problems and Research Methods: Supplement]). (In Russian).
5. Tyupa V.I. *Diskurs/zhanr* [Discourse/Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 212 p. (In Russian).

Моисеева Екатерина Юрьевна,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории литературы ИМЛИ РАН.
Научные интересы: теория литературы, нарратология, эстетика, метаповествование, современная литература, перформативность лирики.
E-mail: sokruta@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

Ekaterina Yu. Moiseeva,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department of Literary Theory.
Research interests: literary theory, narratology, aesthetics, metanarrative, contemporary literature, performative lyrics.
E-mail: sokruta@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

Я.О. Гудзова (Москва)

СИСТЕМА АНТРОПОНИМОВ РОМАНА В.С. МАКАНИНА «АСАН»

Аннотация

Статья посвящена анализу антропонимов романа В.С. Маканина «Асан». Объектом исследования является система имен собственных главного героя произведения. Цель предпринятого анализа состоит в выявлении роли антропонимов в пространстве художественного текста, особенно в связи со способностью выражать авторские интенции. На фоне большого количества романых номинаций наиболее интересным является имя главного героя произведения, Александра Сергеевича Жилина, один из вариантов которого выполняет роль заглавия и смыслового центра. Антропонимикон персонажа представляет самостоятельную подсистему, компоненты которой концептуально антитетичны и полярно распределены между майором Жилиным и Асаном. Фамилия героя в связке с указанием на офицерское звание является формой самопредставления героя и знаком авторского отношения. Псевдомифологическое имя Асан обнажает связь крови и денег, обесценивая семантику защиты и отражая трагическую многоликость персонажа. Этому способствует и сложный повествовательный дискурс, где нарративные полномочия обретают имена героя, взаимодействующие с именами других персонажей. Помимо майора Жилина, Александром зовут майора Хворостинина и генерала Базанова. Именной уровень романа подключен к кавказскому тексту русской литературы и нацелен на полемическое или новаторское прочтение традиции. Важным семантико-стилистическим приемом Маканина являются фонетические трансформации имени, которые подчеркивают рассогласованность обозначаемого и обозначающего, становясь важным оценочно-смысловым инструментом повествования.

Ключевые слова

В.С. Маканин; «Асан»; антропоним; система; семантика; интертекстуальность; образ; идиостиль.

Ya.O. Gudzova (Moscow)

ANTHROPONYMIC SYSTEM OF V.S. MAKANIN'S NOVEL "ASAN"

Abstract

The article focuses on the analysis of anthroponyms of Makanin's novel "Asan". The study is concerned with the system of proper names in Makanin's literary work. The purpose of the undertaken analysis is to identify the role of anthroponyms in the space of a literary text, especially in connection with the ability to express the author's intentions. The study resulted in several characters of the novel and Alexander Sergeevich Zhilin, the main character, the most interesting of them, a variation of which is in the title and in the semantic center. The character's anthroponymicon represents an independent subsystem, the components of which are conceptually opposite and diametrically divided between Major Zhilin and Asan. The character's name, along with the officer's rank, self-identifies the literary personality and expresses the author's attitude. The pseudo-mythological name of Asan reveals the connection between blood and money, reducing the protective semantics and reflecting the tragic richness of the character's personality. The concrete and complex narrative personifies the character's name and interacts with others in synchrony and diachrony. In addition to Major Zhilin, Major Khvorostinin and General Bazanov are also called Aleksandr. The names used in the novel are associated with the Caucasian texts of Russian literature and are aimed at a polemical or innovative reading of the tradition. The phonetic transformation of names becomes Makanin's important evaluative and semantic tool, which emphasizes the discrepancy between the nominated person and the nominee.

Key words

Makanin; "Asan"; anthroponym; system; semantics; intertextuality; literary figure; individual style.

Сложность повествовательной манеры, притчевая форма, установка на новаторски-полемическое прочтение традиций русской классической литературы являются отличительными особенностями романа «Асан», едва ли не самого дискуссионного в творчестве В.С. Маканина. Одним из путей постижения идейного и образно-мотивного потенциала произведения является изучение системы его антропонимов.

Исследование имен собственных романа «Асан», с одной стороны, послужит постижению художественно значимого аспекта поэтики позднего Маканина, с другой – продемонстрирует возможности антропонимов как системы, реализующейся не только на уровне взаимодействия образов и в процессе их формирования, но и в проекции на сюжетно-композиционную организацию произведения, интерпретацию характеров и идейное содержание художественного целого.

Большой интерес вызывает имя главного героя произведения, Александра Сергеевича Жилина, тем более что один из его вариантов (Асан) выполняет роль заглавия и смыслового центра. Немаловажным является и то обстоятельство, что именованная персонажа составляют целый набор антропонимов и их модификаций, что дает основание рассматривать антропонимикон героя в качестве самостоятельной подсистемы с художественно значимым набором функций. Еще одним поводом для подобного подхода является принципиальная повторяемость имени Александр в романе.

Система имен главного героя, выходя далеко за пределы языковой трехчленной формулы (фамилия, имя, отчество), включает окказиональное имя, претендующее на главенство в системной организации на правах заглавия, а также имена нарицательные, указывающие на социальный статус персонажа и отношение к нему говорящих. Антропонимы главного героя концептуально антитетичны: отдельные компоненты и вся трехчленная формула противопоставлены имени окказиональному. Указанный художественный прием акцентирует внимание на доминантной характеристике образа, существенной в контексте идейного содержания романа.

Показательно, что в произведении представлены не все модели именования. По количеству употреблений внимание автора распределяется следующим образом: имя и отчество (25 словоупотреблений), фамилия (83), полное имя (2), уменьшительная форма имени с учетом различных фонетических вариантов (109), окказиональное имя, употребленное с фамилией или самостоятельно, а также его варианты (17), наконец, нарицательные существительные в роли имен собственных (34). Принципиально важно, что ни одно из именований не является самодостаточным и исчерпывающим, не соответствует в полной мере характеру и ситуации, а это, как известно, «сигналы крайнего неблагополучия» [Никонов 1974, 40].

Обращает на себя внимание отсутствие в ряду многочисленных имен Жилина традиционной трехчленной формулы. Без учета логики развития авторской мысли этот факт выглядит несущественным и едва ли не случайным, но при внимательном к нему отношении именно он оказывается важным звеном в создании многослойного, по-маканински неоднозначного и в полной мере многоликого образа.

Одним из первых эту особенность творчества современного классика отметил Л.А. Аннинский, который констатировал отсутствие в художественном мире писателя традиционных «личностей», «полновесных героев» или пресловутой «галереи типов»: «<...> Невозможность выработать к герою однозначное отношение есть неотъемлемая черта Маканина: его тема и его вопрос» [Аннинский 1989, 242]. Именно этот вопрос манифестирует, в том числе, сложная система имен главного действующего лица «Асана», не столько развода лики героя по полюсам добра и зла, сколько оттеняя сложный синтез противоречивых начал в структуре его личности, где «объективное» и «субъективное», «внешнее» и «внутреннее», «интуитивное» и «рациональное», «духовное» и «материальное» составляют неотъемлемые части романной судьбы героя, очередного «образа-эмблемы», во многом предопределенно-го семантикой его имени.

В этой связи уместно вспомнить выводы П. Флоренского, убежденного, что образы в художественном произведении «суть не иное что, как имена в развернутом виде» и что имя выражает определенный тип личности, «духовное строение» которой проявляется как реализация потенциала имени в пространстве художественного произведения через «отношение духовной сущности – к другому» [Флоренский 2000, 181–182].

Выводы философа органично приложимы к поврежденной войной, но живой душе главного героя «Асана», чья природа обнаруживается как на уровне взаимодействия с другими персонажами, так и на уровне антропонимикона произведения, а также в процессе реализации интертекстуальных возможностей имени-цитаты. Спектр ассоциаций, вызываемых именованиями главного героя тем более многосложен, что имена протонимов не только не зашифро-

ваны, но открыто манифестированы и в их выборе можно усмотреть сразу несколько вариантов авторской мотивации.

С одной стороны, по данным за 1961 г., а именно этот или один из ближайших годов должен быть годом рождения маканинского героя, сорокалетие которого совпало со временем второй чеченской войны, Александр – одно из самых часто используемых имен [Никонов 1974, 72]. С другой, в «Словаре личных имен» А.В. Суперанской имя Александр возведено к двум греческим основам, которые переводятся как «защищать» и «мужчин» [Суперанская 2005, 28].

Семантика защиты и самозащиты как вынужденной меры, связанной с противостоянием опасным для жизни обстоятельствам, – главное, что сближает имена Александр и Асан на уровне этимологического значения основ. Так, в словаре Н.М. Тупикова представлена фамилия «Асанчук», связанная с именованиями «Гасань, Осань, Газань» [Тупиков 1903, 32, 103]; в книге «Ономастикон» С.Б. Веселовского «Асан» – собственное имя татарского происхождения, служившее именем, прозвищем или фамилией в Северо-Восточной Руси XV–XVII вв. [Веселовский 1974, 16].

Как уже упоминалось, имя Александр в романе целенаправленно повторяется. Помимо майора Жилина, так зовут капитана, а затем майора Хворостинина и «читающего генерала» Базанова. Базанову принадлежит «открытие» древнего идола Асана, а также и его протагониста в лице Александра Великого, от имени которого берут начало многие горские имена: «Аслан у чеченцев... Сандро у абхазов... и просто Александр у грузин... Искандер... Скандерберг... это все Александры!» [Маканин 2018, 146]. Базанову принадлежит первенство в установлении связи двурукого божества с Александром Жилиным и с другими носителями имени: «Мы тоже от того самого Александра ведем свои имена... Майор Жилин – Асан. Я – уже старый, но Асан... Кстати, и ваш славный захваченный капитан Хворь – тоже Саша. Значит, тоже Асан» [Маканин 2018, 152].

Псевдоисторические изыскания Базанова «объясняют» трансформацию Александра в Асана на звуковом уровне, давая имени идола «правдоподобную» фонетическую мотивацию, тем более что изначально именования связаны посредством анафоры. Все происходит, когда скороговорка и кавказский темперамент «сжирают буквы»: «Сначала, хрустя на каждом слоге, Але-ксы-кса-н-дыр... Затем Аксандр Сергеич... <...> И вот уже по-простому – Аксан Сергеич... <...> Но кончается все Асаном» [Маканин 2018, 144]. Проведенная параллель тем более впечатляет, что фонетическая близость имен позволяет генералу предположить обратный процесс, когда имя идола получает вторую жизнь в ономастиконе разных народов: «Разумеется, Асана в нашем времени тоже нет. <...> Осталось имя Ану, перешедшее (предположительно) в имена людей. В имена богов – Асс (у лакцев), Аснца (у абазин), Ансва (у абхазов)... Осталось Ассиновское ущелье в Чечне <...>» [Маканин 2018, 142].

Имя Асан актуализирует не только значение, приписываемое ему Базановым. Будучи смысловым ядром образов и одним из опознавательных сигналов идейно-тематической структуры текста [Михайлов 1988, 19], Асан обнажает коммерческую сторону «абсурдной» войны, связь крови и денег, обесценивая семантику защиты и самозащиты. Имя главного героя, прочитанное в псевдофилологическом ключе, отражает трагическую многоликость персонажа, заключенную, в том числе, в системе антропонимов. Если воспользоваться формулой генерала Базанова, то можно сказать, что «против Александра был выставлен свой Александр» [Маканин 2018, 149].

Различные имена и их формы, распределенные по голосам персонажей, выражают отношения дружбы, уважения, отчужденности, откровенной неприязни, которые в совокупности служат характеристике образа и раскрытию авторского замысла. В ситуации с Маканиным сложность заключается в принципиальной невозможности четкого распределения высказываний по нарраторам. По наблюдениям Т.Г. Кучиной, «неопределенность субъекта наррации» – основа маканинского письма» [Кучина 2011, 85].

В «Асане» различные «точки зрения» уживаются в пределах одного образа. Это утверждение, в первую очередь, касается образа майора Жилина, в решении которого изменчивость повествовательных планов создает многоуровневый синтетический характер, а нарративные полномочия обретают имена героя. Выразительна сцена разговора майора Жилина с чеченскими стариками, просившими «сдать Хворостинина»: «Комедию я должен был играть. Мое имя обязывало, и я сейчас был не я, а Сашик. А Сашик не мог выгнать их пинками и криком... Сашик человек достойный, и Сашик должен был говорить о жутковатом деле – как о деле. <...> Иначе бы уже завтра старики перестали Сашика уважать» [Маканин 2018, 179]. Показательны также размышления о головокружительной «военной карьере», доверенные сразу нескольким нарраторам: «Был здесь и майором, и просто Александр Сергеевичем, и Сашиком был, а вот уже Асан. На вершине, можно сказать, кавказской славы, а?.. – подумалось майору. Пустячок, разумеется, однако о пустячке майору Жилину думалось приятно. (Не скрою, мне было приятно)» [Маканин 2018, 464].

Подобная повествовательная стратегия имеет глубокие корни в традициях русской литературы. Как показывают современные исследования, уже «в пушкинском тексте нарратор незаметно переступает границу между гетеронарративным рассказыванием о герое как “другом” среди “других” <...> и автонарративным переживанием самого героя» [Тюпа 2019, 19].

Внутренний мир персонажа по-своему организует многосложный набор имен, каждое из которых отражает какую-то ипостась личности. Концептуальные для героя ценности тоже маркированы именами. В рамках рассматриваемой антропонимической подсистемы особенно значима оппозиция, связанная с долгом офицера и денежными интересами. Набор качеств русского воина закрепляется за «майором Жилиным», не случайно свое «я» герой связывает с этим именованьем. Именно так он представляется в романе: «Майор Жилин – это я» [Маканин 2018, 14]. Местоимение «я», как и многочисленные имена персонажа, оттеняет противоречивость его представлений о себе и отсутствие единогласия в оценке окружающих.

Коммерческие мотивы заданы другими именами героя. Это обстоятельство не единожды декларируется текстуально: «Майор торговался холодно. Майору не нужна их жалкая рублевая мелочовка, но она нужна Асану» [Маканин 2018, 467]. В сцене сна на разморенного усталостью и коньяком героя «птица-божество» Асан обрушивает «сладчайшую печаль», притупляя чувство долга и «усыпляя» качества, издревле свойственные русскому воинству: «Засни, храбрый воин... Засни, засни, майор Жилин...» [Маканин 2018, 62]. Но проблема героя в том и состоит, что усыпить совесть у него не получается. Отсюда уничижительно-презрительное отношение к собственному торговашескому умению («талантишко») и желание рассказать отцу, как «неожиданно и, пожалуй, даже невольно» превратился в человека, умеющего делать деньги, чего потомственные строители никогда не умели: «Со временем я объясню моему старику, что у меня, у майора Жилина, работающего (и воюющего!) в

Чечне, вовсе НЕ шальные и НЕ легкие деньги. Не в казино и не на скачках...» [Маканин 2018, 127].

Пара антропонимов Сашик-Асан, очевидно связанная семантикой защиты, неявно актуализирует значение не так денег, как смерти. Не случайно забытого идола вспоминают чеченские старики перед кончиной, а в качестве модного позывного звучит угрожающее «Асан хочет крови» [Маканин 2018, 381]. Многосложность образа майора Жилина связана с текучестью, неустойчивостью именованных, актуализирующей конфликт между тем, кем герой хотел бы видеть себя, каким он является в действительности и как его воспринимают друзья и недруги. Именования героя, одновременно ориентированные на прославленных в истории полководцев и двуликий мифологический образ, создают ситуацию семантического конфликта, предопределяя романную участь персонажа.

Имена Сашика и Асана актуализируют также мотивы игры и торга, которые не только характеризуют образ, но и реализуют тему странной войны, где все продается и все имеет цену, и где «товар – люди» [Маканин 2018, 25].

В условиях военного противостояния герой играет роль бензинового короля, делая все, чтобы «покупатели с победителями сторговались». И хотя майору очевидна абсурдность происходящего («комедия», «балаган», «цирковой номер»), ради хрупкого «равновесия войны» он готов быть «в образе»: «<...> Я это я, но внутри их тысячелетнего торга. Внутри тысячелетней горской реальности. На чужом базаре. <...> Быть и оставаться Сашиком мне было важно не из игры, не из тщеславия... Из необходимости» [Маканин 2018, 180].

Модуляции имен Сашик-Асан способствуют многочисленные фонетические варианты уменьшительной формы имени, по большей части вложенные в уста чеченских стариков: Са-аша, Са-ааша, Са-шик, Са-ашик, Са-аашик, Са-аа-ашик, Са-аааашик. И еще более определенно: Саша Асан, Сашик Асан. Похожую трансформацию переживает имя и отчество героя: Аксандр Сергеевич, Аксан Сергеевич, Асан Сергеевич. Подобные изменения подчеркивают концептуальную рассогласованность обозначаемого и обозначающего, становясь важным оценочно-смысловым инструментом повествования.

В именовании майора Жилина родными и друзьями мало разнообразия и совершенно отсутствуют модуляции. Это ситуация, когда сущность Жилина и его имя совпадают или почти совпадают. Он Сашик для жены и отца, сослуживцев Гусарцева, Хворостинина и Василька, так по-отчески называет его генерал Базанов. Неверному другу Костыеву принадлежит ласково-фамильярное Саня, никем в романе больше не употребляемое.

Сразу несколько имен из антропонимикона главного героя пребывают в поле русской культуры. Исследователи уже обращали внимание на связь рассказа Маканина «Кавказский пленный» с кавказским востком русской литературы [Вершинина 2009; Семенова 2013; Шаройко 2017 и др.]. Художественная генеалогия главного героя романа «Асан» тоже вписана в указанный контекст. При этом «паспортное» имя персонажа апеллирует сразу к нескольким литературным образцам. Имя и отчество майора Жилина через ассоциации с Пушкиным связано с традициями романтической поэмы «Кавказский пленный» и одноименного произведения Лермонтова. Прием весьма остроумный, учитывая тот факт, что герой поэмы Пушкина, как и Лермонтова, безымянный. Фамилия Жилин, особенно в связке с фамилией его друга Костыева, актуализирует толстовскую литературную традицию. Эту же преемственность демонстрирует упоминание майором имени другого известного толстовского персонажа,

приобретающего в его речи максимально обобщенный характер: «Не люблю и этот обязательный нынче телевизионный кадр, когда очередной застреленный Хаджи Мурат растерзан, валяется на земле <...> но лицо непременно на самом виду» [Маканин 2018, 87].

Погруженность именованый главного героя в гущу русской классики и сведение в одном антропониме имен нескольких литературных предшественников является одновременно знаком сопричастности с потенциалом известных художественных типов и обозначением тенденции к сущностным изменениям в прочтении образов. Так, противоречивость маканинского персонажа, а также тема свободы восходят к романтическим традициям Пушкина и Лермонтова, тогда как толстовская линия обнаруживается в трактовке темы дружбы и предательства, мужества и силы духа, уместности жалости и милосердия на войне, плена и коммерческих интересов. Отсутствие психологического анализа как одна из доминантных особенностей поэтики тоже преемственно связана с произведением Толстого. Именной уровень служит реализации темы войны через подключение к кавказскому тексту русской литературы в самом широком его понимании. В целом создается характерная для произведений постмодернизма установка на литературную игру, нацеленную на полемическое или новаторское прочтение традиции.

Фамилия героя в связке с указанием на офицерское звание, майор Жилин, – центральный элемент в системе антропонимов романа и подсистеме имен главного действующего лица. Как уже упоминалось, это форма самопредставления героя, так он чаще всего определяет собственное «я», и, что очень важно, эта формула – знак авторского отношения. Автохарактеристика важна как форма самопрезентации, включающей в себя помимо стремления произвести на других впечатление, демонстрацию мыслей и характера [Майерс 1997, 123–124], и как особый уровень прочтения образа и романной ситуации: герой расценивается как преемник исторически доказанного мужества и благородства русского воинства. Образ Жилина не может быть исчерпан указанными свойствами, но сложно, многопланово и контрастно перекликается с традицией. Антитетически организованная подсистема имен героя полярно распределена между майором Жилиным и Асаном, к которым тяготеют другие элементы повествовательной структуры. Каждое из его имен получает значимость лишь при соотношении с концептуальными центрами подсистемы.

Семантически неоднородные комплексы образуют варианты формулы «майор Жилин». Одна из таких редакций, «майоришка Жилин» (5 словоупотреблений), возникает как результат появления в нарицательном существительном суффикса субъективной оценки со значением пренебрежительности и уничижительности и принадлежит самому герою. Представленная в несобственно-прямой речи как потенциальная или реальная оценка окружающих (генерал Базанов, полковники Фирсов, Федоров, Дубравкин, Джохар Дудаев), имя служит сигналом внутреннего неблагополучия персонажа и несовпадения с идеальными представлениями о русском офицере.

Жилин в целом – герой несовпадающий. Не совпадает его собственное и размноженное в сознании окружающих «я», бесконфликтно герой не совпадает с правилами игры под названием «война», не совпадает ни с одним из своих литературных предшественников, не совпадает с собственным представлением об облике русского офицера. Своеобычность ни на кого не похожего, уникального в своей неповторимости-несовпадении героя подтверждает разветвленная система его имен.

Комбинациями имени, указывающими на звание, являются «товарищ майор» (21 словоупотребление) и «майор» (29 словоупотреблений). Первое звучит из уст контуженных солдат и помощника по складу Крамаренко, второе распределяется между разными, в том числе, эпизодическими персонажами, среди которых солдатские матери, безымянные «штабисты» и «фээсовские проверяльщики». Есть в романе и разговорно-обиходное «дянька майор» (2 словоупотребления), принадлежащее малолетнему сыну погибшего полевого командира.

Именованное героя по фамилии не так многочисленно, как другие антропонимы, зато семантически декларативны, особенно в сочетании с оценочными существительными: «деляга Жилин», «барыга Жилин». Интертекстуальная составляющая фамилии в связке с этимологией слова «жила» рождает сложный семантический комплекс, расширяющий идейно-художественное пространство произведения за счет смысловых доминант имени, где меркантильные интересы и стяжательство сочетаются со значениями жизненной силы и крепости.

Согласно данным этимологических словарей «жила» – «общеславянское слово, восходящее к той же основе, что и глагол жити (giti) в значении “двигаться”. Исходное значение этого существительного – “расположенное под землей русло, по которому течет родник”, затем произошло переосмысление – “кровеносный сосуд”, а впоследствии – “сухожилие, нерв”. Родственные слова: жить, жидкий» [Этимологический словарь 2005, 134]. В русском языке XI–XVII вв. слово имело значение «жила; сила, бодрость, крепость», а в обиходно-просторечном словоупотреблении – «скупой, прижимистый человек, скряга» [Этимологический словарь 2010, 272]. Не случайно майор Жилин в романе также «складарь» и «шеф». Различные смысловые оттенки имени реализуются в зависимости от того, какие обертоны значения актуализируются во взаимосвязи с другими элементами и уровнями художественного произведения.

Таким образом, антропонимы романа Маканина «Асан» как значимый элемент художественного целого способствуют пониманию сюжетно-композиционного и образного уровня произведения, имплицитному выражению идейного содержания и авторской позиции. Сложно и многообразно взаимодействуя в пространстве текста, имена персонажей образуют стройную систему, соотносимую с уникальной картиной мира писателя и особенностями его идиостиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л.А. Структура лабиринта. Владимир Маканин и литература «серединного» человека // Локти и крылья: литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М.: Советский писатель, 1989. С. 238–258.
2. Вершинина М.А. Классика и современность в рассказе В.С. Маканина «Кавказский пленный» // Актуальные проблемы литературоведения. 2009. № 5(39). С. 174–177.
3. Веселовский С.Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии / под ред. В.И. Буганова и Б.В. Лепшина. М.: Наука, 1974. 382 с.
4. Кучина Т.Г. «Я» и «не я» в повествовательной структуре романа В. Маканина «Асан» // Филологический класс. 2011. № 1(25). С. 83–85.
5. Майерс Д. Социальная психология. СПб.: Питер, 1997. 252 с.
6. Маканин В.С. Асан. М.: Издательство «Э», 2018. 480 с.
7. Михайлов В.Н. О специфике литературной ономастики // Вопросы стилистики: Стилистика художественной речи. Вып. 22. Саратов: Саратовский государственный университет, 1988. С. 3–19.

8. Никонов В.А. Имя и общество. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. 278 с.
9. Семенова А.Д. М.Ю. Лермонтов и В.С. Маканин: трансформация кавказского сюжета и реализация мифологемы горы в творчестве писателей // Уральский филологический вестник. 2013. № 1. С. 152–158.
10. Суперанская А.В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. 384 с.
11. Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб.: типография И.Н. Скороходова, 1903. 857 с.
12. Тюпа В.И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 10–18.
13. Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. Т. 3(2) / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. 624 с.
14. Шаройко М.В. Рассказ В. Маканина «Кавказский пленный»: трансформация литературных доминант традиционного мотива // Наследие веков. 2017. № 1(9). С. 46–49.
15. Этимологический словарь русского языка / сост. Г.А. Крылов. СПб.: Полиграфслужба, 2005. 432 с.
16. Этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1 / сост. А.К. Шапошников. М.: Флинта: Наука, 2010. 584 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kuchina T.G. «Ya» i «ne ya» v povestvovatel'noy strukture romana V. Makanina «Asan» [“I” and “not me” in the Narrative Structure of V. Makanin’s Novel “Asan”]. *Filologicheskij klass*, 2011, no. 1(25), pp. 83–85. (In Russian).
2. Semenova A.D. M.Yu. Lermontov i V.S. Makanin: transformatsiya kavkazskogo syuzheta i realizatsiya mifologemy gory v tvorchestve pisateley [M.Yu. Lermontov and V.S. Makanin: Transformation of the Caucasian Plot and Realization of the Mountain Mythologeme in the Works of Writers]. *Ural'skiy filologicheskij vestnik*, 2013, no. 1, pp. 152–158. (In Russian).
3. Sharoyko M.V. Rasskaz V. Makanina «Kavkazskiy plennyj»: transformatsiya literaturnyx dominant traditsionnogo motiva [The story of V. Makanin “Prisoner of the Caucasus”: The Transformation of Literary Dominants of the Traditional Motif]. *Naslediye vekov*, 2017, no. 1(9), pp. 46–49. (In Russian).
4. Tyupa V.I. Pogranichnyye sostoyaniya v literaturnom narrativе [Borderline States in Literary Narrative]. *Vestnik RGGU. Seriya Literaturovedeniye. Yazykoznanije. Kul'turologiya*, 2019, no. 2, pp. 10–19. (In Russian).
5. Verzhinina M.A. Klassika i sovremennost' v rasskaze V.S. Makanina «Kavkazskiy plennyj» [Classics and Modernity in the Story of V.S. Makanin “Prisoner of the Caucasus”]. *Aktual'nye problemy literaturovedeniya*, 2009, no. 5(39), pp. 174–177. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Anninskiy L.A. Struktura labirinta. Vladimir Makanin i literatura «seredinnogo» cheloveka [The Structure of the Maze. Vladimir Makanin and the Literature of the “Average” Man]. *Lokti i kryl'ya: literatura 80-kh: nadezhdy, real'nost', paradoksy* [Elbows and Wings: Literature of the 80s: Hopes, Reality, Paradoxes]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989, pp. 238–258. (In Russian).
7. Mikhailov V.N. O spetsifike literaturnoy onomastiki [On the Specifics of Literary Onomastics]. *Voprosy stilistiki: Stilistika khudozhestvennoy rechi* [Questions of Stylistics: Stylistics of Artistic Speech]. Saratov, Saratov State University Publ., 1988, vol. 22, pp. 3–19. (In Russian).

(Monographs)

8. Florenskiy P.A. (author), igumen Andronik (Trubachev A.S.) (Ed.). *Sochineniya* [Compositions]: in 4 vols. Vol. 3(2). Moscow, Mysl' Publ., 2000. 624 p. (In Russian).
9. Mayyers D. *Sotsial'naya psikhologiya* [Social Psychology]. St. Petersburg, Piter Publ., 1997. 252 p. (In Russian).
10. Nikonov V.A. *Imya i obshchestvo* [Name and Society]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 278 p. (In Russian).

Гудзова Ярослава Олеговна,

Московский международный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры гуманитарных наук.

Научные интересы: традиции в литературном процессе; литература русского зарубежья; современная русская литература.

E-mail: disava@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6441-8156

Yaroslava O. Gudzova,

Moscow International University.

Doctor of Philology, docent; Professor at Department of Humanities.

Research interests: Russian traditions in the literary process; literature of the Russian diaspora; modern Russian literature.

E-mail: disava@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6441-8156

ЗАРУБЕЖНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫForeign
Literatures

DOI 10.54770/20729316-2024-3-211

*Л.А. Симонова (Москва)***ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ МЕСТА И ВРЕМЕНИ
В КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ
«СОФОНИСБА» Ж. МЕРЭ****Аннотация**

Цель данной статьи – показать особенности трактовки Жаном Мерэ драматических законов «Поэтики» Аристотеля, рассмотреть характер функционирования категорий времени и пространства в трагедийном действии «Софонисба» и их роль в построении драматической структуры. Доказывается, что место и время в трагедиях Мерэ являются не только формальными признаками «правильной» драмы, но активно функционируют на содержательном уровне, то есть играют организационно-смысловую роль (подчеркивают логику разворачивания действия, участвуют в композиционной связи, раскрытии характеров и эмоциональных состояний персонажей, определяют зрительское восприятие). Большое значение играет эффект акцентуемого в авторских ремарках и высказываниях героев замкнутого (интимного, вторжение в которое получает значение угрозы, насилия) пространства, которое к развязке может изменять свое значение: от убежища, места любви и уединения – до тюрьмы, места суда и расправы («Софонисба»). Показывается, как Мерэ создает эффект стягивания времени, что усиливает трагедийную напряженность – внешнюю (обстоятельства и поступка) и внутреннюю (характера и страсти), обеспечивает ощущение катастрофичности происходящего, неотвратимости гибели. Выводы позволили показать, как экспериментирование Мерэ с местом и временем в драматическом действии способствовало обновлению французской трагедии в первой половине XVII в. и предопределило специфику построения пьес Корнея и Расина.

Ключевые слова

Трагедия; классицизм; пространство; время; поэтика; композиция; драматическое действие.

L.A. Simonova (Moscow)

THE FUNCTIONAL ROLE OF PLACE AND TIME IN CLASSIC TRAGEDY (“SOPHONISBE” BY J. MAIRET)

Abstract

Purpose of this article is to show the peculiarities of Jean Mairet's interpretation of the dramatic laws of Aristotle's "Poetics", to consider the nature of the functioning of the categories of time and space in the tragic action of "Sophonisbe" and their role in the construction of the dramatic structure. It is proved that the place and time in the tragedies of Mairet are not only formal signs of the "correct" drama, but actively function at the content level, that is, they play an organizational and semantic role (highlight the logic of the unfolding of the action, participate in the compositional connection, the disclosure of the characters and emotional states of the characters, determine the spectator's perception). The big role plays the effect which accentuated in the author's remarks and statements of the heroes of a closed (intimate, invasion into which receives the meaning of threat, violence) space, which can change its meaning by the denouement: from a refuge, a place of love and solitude – to prison, a place of trial and punishment ("Sophonisbe"). It is shown how Mairet creates the effect of tightness of time, which increases the tragic tension – external (circumstances and actions) and internal (character and passion), provides a sense of the catastrophism of what is happening, the inevitability of death. Mairet's experimentation with place and time in dramatic action, that is contributed to the renewal of French tragedy in the first half of the 17th century and predetermined the specifics of the construction of Corneille and Racine's plays.

Key words

Tragedy; classicism; space; time; poetics; composition; dramatic action.

Жану Мерэ, чье творчество во многом предопределило развитие французской классицистической трагедии первой половины XVII в. и повлияло на становление драматургической манеры П. Корнеля и Ж. Расина (этой точки зрения придерживаются, в частности, Ш. Дедеян и Дж. Дотולי [Dedeyan 1969; Dotoli 2008]), принадлежат три пьесы, написанные в трагедийном жанре: «Софонисба» (1634), «Марк Антоний, или Клеопатра» (1635) и «Последний и великий Сулейман, или Смерть Мустафы» (1637). Однако Мерэ не сразу приходит к трагедии – жанру, который с 40-х гг. XVII в. займет в театре господствующее положение: как и многие драматурги его поколения (Ж. де Ротру, Ж. де Сюдери, П. дю Рие, Ф. Тристан Лермит, А. Марешаль, П. Корнель), он отдал дань трагикомедии, в первые десятилетия XVII в. значительно потеснившей трагедию на парижской сцене. Только в середине 30-х гг. трагедия с постановкой «Софонисбы» Мерэ, «Смерти Цезаря» Сюдери, «Умирающего Геракла» Ротру и «Медеи» Корнеля возвращается на французскую сцену. В творчестве названных драматургов жанр трагедии будет значительно обновлен, что и обеспечит его жизнеспособность. Поиск возможных путей обновления жанра во многом предопределен идейно-теоретическим спором, в который будут втянуты практически все драматические авторы. В конце 20-х – начале 30-х гг. XVII в. развернулась серьезная эстетическая полемика, большинство участников которой старались дискредитировать трагедию как жанр «устаревший» и защитить трагикомедию как жанр «современный», «прогрессивный» (об этом свидетельствуют многочисленные предисловия, среди которых пре-

дисловие Ф. Ожье к трагикомедии «Тир и Сидон» (1628) Ж. де Шеландра, предисловие к «Лигдамону и Лидиасу» (1631) Ж. де Скудери, предисловие к «Благородной немке» (1631) А. Марешаля). По наблюдению Ж. Форестье, к трагедии начали относиться как жанру «назидательному», «скучному», что усугублялось «требованием единства времени, а также ярко выраженным дискурсивным, нравоучительным и моральным характером», и старались распространить трагикомедию, которая погружала зрителя в романтические приключения и развлекала разнообразием времен, мест и событий [Forestier 1998, 64]. Несколько иную мысль высказывает Э. Баби в статье «Парадоксальная легитимизация: трагикомедия времени Ришелье»: усилия теоретизирования трагикомедии как современного (то есть не опирающегося на античный пример) жанра инициировали активизацию рефлексии над поэтологическими нормами и таким образом способствовали укреплению этих норм, именно в ситуации спора, отрицания правила фиксировались и закреплялись, распространяясь на саму трагикомедию, которая стала осмысляться как «правильная» и в которой правила начинали соблюдаться («Клитандр» и «Сид» Корнеля, «Сильванира» Мерэ и др.) [Baby 2004, 295]. О полемике вокруг аристотелевских правил и характере их распространения на театральную практику подробно говорят А.Е. Махов [Махов 2020], Е. Занен [Zanin 2018; Zanin 2020], Б. Лува-Молозе [Louvat-Molozay 2001], В. Лошер [Lochert 2018], А. Делерис [Délérés 2016] и С. Беррегар [Berrégard 2018]. В этой полемике Мерэ занял двойственную позицию, что можно видеть в написанном им в 1631 г. предисловии к пасторали «Сильванира», которое парадоксальным образом является апологией «неправильной» драмы и одновременно убедительным выражением эстетической программы классицистического театра (логика движения мысли классицизма никогда не однозначна, прямолинейна, в ней почти всегда заложено потенциальное опровержение установленного, в частности, Э. Бури высказалось об этом так: «Нет ни одного признака классицистической доктрины, который мог бы быть понят без контраргумента, который его выделяет» [Bury 1998, 227]). В этом предисловии Мерэ, сосредоточивая внимание на драматическом роде, следуя примеру Б. Гарини, издание 1602 г. пасторали «Верный пастух» которого предварялось теоретическим текстом, впервые на французской почве подробно и в системной взаимосвязи определяет концепцию подражания античности и ориентации на аристотелевскую «Поэтику», идею «образцовости», жанрового канона, стилистической нормы, единства времени, места и действия (что в дальнейшем будет определено как правило «трех единств»). Через три года, осуществляя на практике ту теоретическую программу, которая была им представлена в предисловии к «Сильванире», Мерэ создает образцовый пример трагедии – «Софонисбу» (эта пьеса считается первой во Франции «правильной» трагедией, то есть написанной с учетом жанровых законов «Поэтики» Аристотеля, в первую очередь «трех единств»). В последующих трагедиях – «Марк Антоний», «Смерть Мустафы» – Мерэ совсем не следует найденному в «Софонисбе» принципу построения драматургического текста, даже при беглом знакомстве с тремя пьесами обнаруживается их принципиальное структурно-поэтологическое различие, Мерэ практически ни в чем – проблематика, интрига, композиционные приемы, характеры и т.д. – не повторяется. Драматург выступает настоящим экспериментатором в трагедийном жанре: он ищет пути его обновления, с каждой новой трагедией нащупывая пределы его трансформации, определяя возможность изменений при сохранении определяющих признаков (изменяющуюся с каждой последующей трагедией

технику драматического письма Мерэ рассматривает Б. Лува-Молозе в статье «Границы трагедии: “Сильванира”, “Софонисба”, “Сидония”» [Louvat-Molozay 2008]). Подчеркнем, что *определяющими признаками трагедии для Мерэ являются единство времени и единство места*, доказательством чему служит тот факт, что во всех трех трагедиях он старается их соблюдать, делая на этом акцент в авторских ремарках.

Однако необходимо задаться не утратившим свою актуальность вопросом, абсолютны ли для драматургов, представителей классицистической трагедии, жанровые правила, в частности правило «трех единств», в какой мере они соблюдались, с какими отступлениями, поправками интерпретировались. Не стоит выпускать из внимания, что функционирование эстетической системы есть продолжительный процесс, а следовательно, можно выделить этапы оформления поэтологических норм с учетом дискуссионной плюралистичности и гибкости их трактовок авторами и литературной критикой. Об этом, в частности, говорит П. Паскье в статье «Тень времени: размышление о месте драматического времени в эстетическом дискурсе XVII века» [Pasquier 2001]. Рассматривая правило двадцати четырех часов, исследователь выделяет три периода: первые десятилетия XVII века (до 1628 г.), когда правило единства времени не было проблематизировано, о нем упоминали как о чем-то безусловном, существующем безотносительно драматургического процесса в его связи с запросами современности; период с 1628 г. (публикация предисловия Ф. Ожье к «Тиру и Сидону») по 1663 г., когда авторы и теоретики литературы размышляли о целесообразности его соблюдения и способах его применения; после 1663 г. на правило единства времени указывали как на неопровержимое, принятое всеми, окончательно установленное и, следовательно, не заслуживающее объяснений [Pasquier 2001]. Мерэ, как и его современники, писал в условиях проблемного, неустойчивого, неустановленного эстетического поля, что открывало перед ним возможность неоднозначных трактовок жанровых правил, более или менее заметных отступлений от них (что было инициировано как их различными объяснениями теоретиками, так и задачами реализации конкретного драматургического замысла). Схожую мысль о классицистических правилах находим у Дж. Дотולי в книге «Литература и общество во Франции XVII века»: «Они никогда не являлись доктринальным императивом, но, наоборот, гибкими линиями, чтобы определить связи между поэтикой, гением и замыслом» [Dotoli 1987, 178].

Для примера обратимся к тексту «Смерти Мустафы». Драматическое действие предваряет авторское замечание о соблюдении формальных законов жанра: «сцена представляет собой сирийский город Халеб, пьеса соответствует всем правилам трагедии» [Mairet 1639, 107]. Здесь важен сам акцент драматурга на том, что «Смерть Мустафы» является «правильной» трагедией, при последовательном рассмотрении текста пьесы в утверждении Мерэ можно заметить некоторую натяжку, которая обнаруживает одну из примечательных особенностей эстетического мышления времени, неоднозначный, часто петляющий процесс рефлексии над формальными и содержательными признаками жанров, а также разную степень «пригонки» практики драматического письма к не во всем последовательно закрепляемому в теории образцу. Из теоретизирования и самих пьес Мерэ (как и Корнеля) следует, что среди «трех единств» первостепенное значение имеет единство времени, не случайно относительно него наиболее часто прямо ссылаются на Аристотеля и Горация (заметим также, что именно правилу двадцати четырех часов посвящен теоретический

трактат Шаплена «Письмо о правиле двадцати четырех часов» (1630) Ж. Шаплена, ему уделяют самое большое внимание в предисловиях и именно его широко обсуждают в разных кругах парижского общества – Д’Обиньяк в 7-й главе «Практики театра» (трактат создавался в 40-е гг. XVII в.) так свидетельствует о полемике вокруг правила единства времени: «В настоящее время нет более оживленно обсуждаемого вопроса <...> поэты часто о нем говорят, актеры, как и те, кто часто бывает в театре, обсуждают его при каждой встрече, нет ни одного салона, в котором женщины не разбирали бы его» [Aubignac 1657, 318]. Из других формальных правил единства времени выделяется как строго обязательное (в предисловии к «Сильванире» Мерэ определяет его как «самое строгое» правило, «один из самых основных законов театра» [Mairet 2012, 24], в «Рассуждениях о драме» Корнель убедительно настаивает на нем как на имеющем «разумное основание» [Corneille 1987, III, 178]; чаще всего единство времени неотступно, в первую очередь соблюдается (это можно видеть во всех трагедиях Мерэ, как и Корнеля, примечательно, что в разборе «Сида» (1660) тот подчеркивает, что действие, хотя и с большим трудом, но все же уложено им в двадцать четыре часа). Относительно правила единства места такой однозначности нет. В том числе и по причине того, что за этим правилом не стоит авторитет Аристотеля и Горация, оно допускает некоторую вариативность в трактовке. Так, в разборе «Сида» Корнель указывает, что в этой пьесе соблюдает «в некотором роде единство места в целом» (поскольку все происходит в Севилье), изменяя только «отдельное место» [Corneille 1987, I, 224]. Такое отступление от требования представляется Корнелю оправданным, объяснение чему встречаем в его «Рассуждении о драме», где утверждается, что соблюдение единства места «часто затруднительно, если не сказать невозможно», так что «необходимо найти некоторое расширительное толкование места» [Corneille 1987, III, 199]. Из дальнейшего размышления Корнеля становится ясно, что им имеется в виду под широким пониманием единства места, – действие должно происходить в одном городе: «...так как единство места соответствует не всем сюжетам, я охотно согласился бы, чтобы единство места составляло то, что происходит в одном городе <...> в двух-трех отдельных закрытых местах в пределах его стен» [Corneille 1987, III, 201]. Можно говорить о том, что Мерэ понимает единство места сходным образом: как было отмечено, в предварающей действие «Смерти Мустафы» ремарке он указывает на то, что все происходит в Халебе, однако конкретные места событий меняются от сцены к сцене – это залы царского дворца, городская улица, площадь перед дворцом. Близость подхода двух драматургов к вопросу единства места находит подтверждение в предисловии Мерэ к «Сильванире», где он оговаривается о нарушении правдоподобия, если действие переносится из одного города в другой. Как авторы трагедий в осуществлении драматургического замысла Мерэ и Корнель уделяют большое внимание сценическому пространству, которое, по их мнению, должно быть обозначено таким образом, чтобы зритель понимал, что не покидает пределов одного города. В «Смерти Мустафы» Мерэ экспериментирует с пространством, пренебрегая точным соблюдением правила единства места, понимая его как разные места одного города.

Следующий вопрос – принципы функционирования места и времени в общей поэтологической системе трагедии, их роль в построении композиции, раскрытии характеров персонажей, программировании зрительского восприятия. В отличие от Корнеля, структурные признаки построения действия, такие как единство времени и места, Мерэ удается укоренить на содержательном

уровне, иначе говоря, заставить знаково-семантически функционировать. Напомним, что одним из первых на организационно-смысловую роль в классицистической трагедии пространства и времени обратил внимание Р. Барт: в книге «О Расине» он прослеживает, как действующий герой оказывается включен в знаково-семантическую систему координат – пространственных (пространство маркирует экзистенциальное состояние, оно может быть замкнутым или открытым, то есть несвободным или свободным) или временных (время проявляет себя в законах рода, определяемых давлением авторитета – прошлого как традиции).

В «Софонисбе» по мере разворачивания событий драматическое пространство может приобретать разное значение: оно может быть местом душевных излияний или горестных сетований (о чем чаще всего сигнализирует ремарка «остается один / одна»), местом совещания царя (Сифакса) или царицы (Софонисбы) с приближенными, местом официального приема (первая встреча Софонисбы с Массиниссой), местом уединения и интимной беседы молодых супругов, местом насильственного вмешательства римских властей (в лице Сципиона и Лелия) и их суда над Массиниссой и Софонисбой, наконец, местом самоубийства главных героев. Одной из особенностей драматического письма Мерз является стремление к ограничению, замыканию пространства. Неизменно пребывая во дворце, Софонисба хочет укрыться от опасности (физически, как и психологически), защититься не только от вторжения врага, но самой угрозы ее независимости. Именно это отчетливо наблюдаемое в авторских ремарках и дискурсе героев стремление Мерз к неизменности, определенности, ограниченности пространства, образно говоря, его стягиванию вокруг напряженности бытия главных действующих лиц, судьба которых, как бы они ни старались ее избежать, решается «здесь» и «сейчас» (стремительное времени значимо стянуто к «здесь»), заставляет видеть в «Софонисбе» единство места, чего в строгом смысле нет.

Время в «Софонисбе» настойчиво проявляет себя в сценическом действии, оно навязывает себя героям, довлеет над ними. На протяжении всей трагедии оно присутствует слишком ощутимо: во многих высказываниях действующих лиц есть прямое указание на время, которое загоняет в границы необходимости – разворачивающихся событий или поступка. Сжатие времени в трагедии Мерз имеет своим основанием и оправданием характеры героев (они способны вынести такую стремительную быстроту развития событий и сами способствуют их ускорению, стараясь перегнать настигающее их наказание). Кроме того, периодически возникающие в репликах персонажей фразы указывают на то, что время в драматическом действии не замедляется, произвольно растягиваясь, но, напротив, убыстряется, стягивается, укладываясь в строго отведенные законом жанра пределы – двадцать четыре часа. Отчетливее всего эти сигнальные выражения просматриваются в пятом акте: внимание зрителей обращается автором на то, что, несмотря на множественность произошедших событий, а также резкие изменения в положении героев, все происходящее в пьесе ограничивается одними сутками. Согласно рассеянному в тексте упоминаниям, действие в трагедии начинается днем с ссоры Софонисбы и Сифакса, за которой сразу же следует сражение войск нумидийского царя с атакующими их силами Массиниссы, который, разгромив своего врага, вечером того же дня захватывает царский дворец и, влюбившись в Софонисбу и добившись у нее согласия на их брак, женится на ней; после совершения обряда супруги проводят брачную ночь, на утро следующего дня в Цирту пребывает Сципион и

добивается убийства царицы, после смерти которой, не медля, убивает себя Массинисса. Такая спрессованность событий, не выходящих за границы суток, подчеркивается высказываниями героев. Например, в начале пятого акта Массинисса говорит, что еще вчера на закате солнца, беря в жены Софонисбу, был счастливейшим из людей, а сегодня встречает восход самым несчастливым. Те же временные рамки обозначены в монологе Софонисбы, которая, ожидая результата встречи Массиниссы и Сципиона, в беседе с кормилицей говорит об «этом утре» и «вчерашнем вечере», когда происходил их с Массиниссой свадебный обряд [Mairet 2018, 41]. И в следующей же сцене, приняв яд и уже слабея от его действия, Софонисба просит слуг уложить ее на кровать и удолетворенно замечает, что вчера вечером на ней свершалось брачное таинство, связавшее ее с Массиниссой. Подтверждением тому, что Мерэ сумел вместить все действие в сутки, служат заключительные высказывания главного героя: имея в виду его самоубийство (которым и заканчивается трагедия), Массинисса говорит, что обманет своих преследователей «еще до конца дня» [Mairet 2018, 44]. Сверхшагущее событие как бы теснит предыдущее, накладывается на него, рождается впечатление их катастрофической тесноты: в третьем акте Софонисба говорит служанке, что еще не похоронен Сифакс, а она вступает во второй брак (и призрак Сифакса приходит к ней в ее брачную ночь); Массинисса в его последнем монологе говорит, что «почти в один и тот же день» он стал супругом и вдовцом, то есть его брак, вдовство и собственная смерть почти совпадают во времени. Таким образом, быстрота действия, иначе говоря, стягивание времени, усиливает трагедийную напряженность – внешнюю (обстоятельства и поступка) и внутреннюю (характера и страсти).

Заданные аристотелевской «Поэтикой» и закрепляемые классицистической эстетикой правила ограничения места и времени в драме спровоцировали Мерэ на поиск усиления их эффективности в трагедийном действии – при дание им дополнительной смысловой и катарсической (программированное зрительского восприятия) нагрузки. То, насколько у Мерэ правило единства времени и места работает на усиление генеральной идеи (человек как жертва превосходящих его законов несправедливого, враждебного, античеловеческого миропорядка) и трагедийного пафоса (выражение предельной напряженности страдания), упрочение структурно-смыслового единства текста (композиция, скрепляющие мотивы, повторяющиеся, акцентно выделяемые образы пространства и времени), обеспечение эффекта соприсутствия «герой – зритель», общности переживания бытийного момента (ситуация «здесь» и «сейчас»), – свидетельствует о том, что для драматических авторов XVII в. поэтологические законы не были ограничением, принуждением, закрепощением (как это стала понимать уже романтическая эпоха), но фактором, активизирующим подвижность, изменчивость драматического письма, которое в поисках новых средств выразительности утверждало жизнеспособность классицистического театра как эпохального явления. Экспериментирование Мерэ с категориями времени и места во многом определило обновление жанра трагедии в XVII в., повлияло на становление драматической манеры Корнеля и Расина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Махов А.Е. Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 2. С. 10–23.
2. Aubignac, François Hédelin, abbé d'. La pratique du théâtre: œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la compositions des poèmes dramatiques, qui font pro-

fession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations. Paris: Éditeur Sommaville, 1657. 514 p.

3. Baby H. De la légitimation paradoxale: la tragic-comédie au temps de Richelieu // *Littératures classiques*. 2004. № 51. P. 287–303.

4. Berrégard S. L'Argument de théâtre comme un lieu de réflexions théoriques // *L'invention du théâtre moderne. Actes des journées d'étude (CESR, 4–5 novembre 2016)*. Tours: Université François Rabelais, 2018. P. 8–19.

5. Bury E. Frontières du classicisme // *Littératures classiques*. 1998. № 34. P. 217–236.

6. Corneille P. Œuvres complètes. Vol. 1–3. Paris: Gallimard, 1987.

7. Dedeyan Ch. Introduction // Mairet L. *La Sophonisbe*. Paris: Nizet, 1969. P. XXXIII–XLIV.

8. Délérís A. Le modèle tragic-comique guarinien en France et en Angleterre au début du XVII^e siècle. Importations appropriations et tentatives de légitimation d'un genre "bâtard" // *Les théâtres anglais et français (XVI–XVIII^e siècles)*. Contacts, circulations, influences. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 157–171.

9. Dotoli G. Jean Mairet aujourd'hui // *Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques*. 2008. № 65. P. 167–174.

10. Dotoli G. *Littérature et société en France au XVII^e siècle*. Paris: Nizet, 1987. 391 p.

11. Forestier G. Politique et tragédie chez Corneille, ou de la "broderie" // *Littératures classiques*. 1998. № 32. P. 63–74.

12. Lochert V. *Règles // Le théâtre au miroir des langues: France, Italie, Espagne XVI–XVII^e siècles*. Genève: Droz, 2018. P. 117–125.

13. Louvat-Molozay B. Frontières de la tragédie: La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonni // *Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques*. 2008. № 65. P. 129–144.

14. Louvat-Molozay B. Le traitement du temps dans la tragic-comédie et dans la pastorale (1628–1632): les enjeux dramaturgiques du débat autour de la règle des vingt-quatre heures // *Littératures classiques*. 2001. № 43. P. 127–145.

15. Mairet J. *La Sophonisbe*. Paris: Hachette Livre – BNF, 2018. 114 p.

16. Mairet J. *Le grand et dernier Solyman, ou La mort de Mustapha*. Paris: Éditeur A. Coubé, 1639. 159 p.

17. Mairet J. Préface // Mairet J. *La Silvanire, ou La morte-vive*. Paris: Hachette Livre – BNF, 2012. 186 p.

18. Pasquier P. L'ombre du temps: réflexion sur le statut du temps dramatique dans le discours esthétique du XVII^e siècle // *Littératures classiques*. 2001. № 43. P. 89–116.

19. Zanin E. L'invention des règles: théâtre et politique culturelle en Europe (1550–1650) // *L'invention du théâtre moderne. Actes des journées d'étude (CESR, 4–5 novembre 2016)*. Tours: Université François Rabelais, 2018. P. 47–65.

20. Zanin E. Répondre au lieu de défendre: la lettre de Jean Chapelain sur la règle des vingt-quatre heures // *Correspondance et critique littéraire. XV–XX^e siècles*. Paris: Garnier, 2020. P. 71–81.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Makhov A.E. Kategoriya pravdopodobiya v literaturnoy teorii frantsuzskogo klas-si-tsizma [The Category of Verisimilitude in the Literary Theory of French Classicism]. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no. 2, pp. 10–23. (In Russian).

2. Baby H. De la légitimation paradoxale: la tragic-comédie au temps de Richelieu. *Littératures classiques*, 2004, no. 51, pp. 287–303. (In French).

3. Bury E. Frontières du classicisme. *Littératures classiques*, 1998, no. 34, pp. 217–236. (In French).

4. Dotoli G. Jean Mairet aujourd'hui. *Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques*, 2008, no. 65, pp. 167–174. (In French).

5. Forestier G. Politique et tragédie chez Corneille, ou de la "broderie". *Littératures classiques*, 1998, no. 32, pp. 63–74. (In French).

6. Louvat-Molozay B. Frontières de la tragédie: La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie. *Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques*, 2008, no. 65, pp. 129–144. (In French).

7. Louvat-Molozay B. Le traitement du temps dans la tragi-comédie et dans la pastorale (1628–1632): les enjeux dramaturgiques du débat autour de la règle des vingt-quatre heures. *Littératures classiques*, 2001, no. 43, pp. 127–145. (In French).

8. Pasquier P. L'ombre du temps: réflexion sur le statut du temps dramatique dans le discours esthétique du XVII-e siècle. *Littératures classiques*, 2001, no. 43, pp. 89–116. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Berrégard S. L'Argument de théâtre comme un lieu de réflexions théoriques. *L'invention du théâtre moderne. Actes des journées d'étude (CESR, 4–5 novembre 2016)*. Tours, Université François Rabelais Publ., 2018, pp. 8–19. (In French).

10. Dedeyan Ch. Introduction. Mairet L. *La Sophonisbe*. Paris, Nizet Publ., 1969, pp. XXXIII–XLIV. (In French).

11. Délérès A. Le modèle tragic-comique guarinien en France et en Angleterre au début du XVII siècle. Importations appropriations et tentatives de légitimation d'un genre "bâtard". *Les théâtres anglais et français (XVI-XVIII siècles). Contacts, circulations, influences*. Rennes, Presses universitaires de Rennes Publ., 2016, pp. 157–171. (In French).

12. Lochert V. Règles. *Le théâtre au miroir des langues: France, Italie, Espagne XVI–XVII siècles*. Genève, Droz Publ., 2018, pp. 117–125. (In French).

13. Zanin E. L'invention des règles: théâtre et politique culturelle en Europe (1550–1650). *L'invention du théâtre moderne. Actes des journées d'étude (CESR, 4–5 novembre 2016)*. Tours, Université François Rabelais Publ., 2018, pp. 47–65. (In French).

14. Zanin E. Répondre au lieu de défendre: la lettre de Jean Chapelain sur la règle des vingt-quatre heures. *Correspondance et critique littéraire. XV–XX-e siècles*. Paris, Garnier Publ., 2020, pp. 71–81. (In French).

(Monographs)

15. Dotoli G. *Littérature et société en France au XVII-e siècle*. Paris, Nizet Publ., 1987. 391 p. (In French).

Симонова Лариса Алексеевна,
Библиотека-читальня им. А.С. Пушкина.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник.
Научные интересы: французская литература.
E-mail: mouette37@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7019-0215

Larisa A. Simonova,
Library named after A.S. Pushkin,
Candidate of Philology, Senior Researcher.
Research interests: French literature.
E-mail: mouette37@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7019-0215

А.А. Косарева (Екатеринбург)

ГИБРИДЫ В РАССКАЗАХ Ф. КАФКИ КАК РЕЛИГИОЗНЫЕ АЛЛЕГОРИИ

Аннотация

Статья посвящена исследованию «гибридов», выполняющих функции религиозных аллегорий, в рассказах Ф. Кафки. Посредством анализа образной системы раскрывается идея рассказа «Гибрид»: природа и судьба христианства, являющегося, по мысли писателя, своего рода «гибридом» Ветхого и Нового Заветов. Рассказчик здесь – Сын Божий, отец – Господь Бог, а четырёхликий зверёк (кошечка-ягнёнок-собака-человек) – пародия на евангельского тетраморфа (лев-телец-орёл-человек) и христианство в целом. В контексте нового толкования проясняется ряд особенностей зверька: подслащенное молоко, которым его кормит рассказчик, – символ евхаристии и христианской мудрости; шёпот – молитвы, обращённые к Иисусу; встречи с детьми по воскресеньям – отсылка к воскресным школам и посещению церкви; изменения в облике – вечно меняющееся лицо христианства по Шлейермахеру. Название рассказа – “Eine Kreuzung” – представляет собой языковую игру: “Kreuz” – это и «христианский крест», и часть слова «гибрид, скрещивание». Автор статьи также рассматривает различные толкования ещё одного рассказа о зверьке-гибриде, «В нашей синагоге», и объясняет, почему из всех существующих на сегодняшний день толкований, наибольшей достоверностью обладает религиозное: то, согласно которому загадочное существо – не что иное, как воплощение духовного пути пророчицы Хульды. Кроме того, предпринимается попытка воссоздать религиозный поиск Кафки с опорой на религиозные allegории в других его рассказах («Содружество», «Заботы главы семейства», «Экзамен») и определить место «Гибрида» в этом ряду.

Ключевые слова

Кафка; религиозная аллегория; Гибрид; рассказы; В нашей синагоге; Библия; христианство; иудаизм; Ветхий Завет; Новый Завет; Заботы главы семейства; Одрадек; Содружество; Экзамен; Звезда Давида; Печать Соломона; Книга Иова; религиозная символика.

A.A. Kosareva (Ekaterinburg)

HYBRIDS IN F. KAFKA'S STORIES AS RELIGIOUS ALLEGORIES

Abstract

The article is devoted to the study of “hybrids” that perform the functions of religious allegories in F. Kafka’s stories. Through the analysis of the images, the idea of the story “Eine Kreuzung” (“Hybrid”) is revealed: the nature and fate of Christianity, which, according to the writer, is a kind of “hybrid” of the Old and New Testaments. The narrator here is the Son of God, the father is the Lord God, and the four-faced animal (cat-lamb-dog-man) is a parody of the gospel tetramorph (lion-taurus-eagle-man) and Christianity in general. In the context of the new interpretation, a number of features of the animal are clarified: the sweetened milk that the narrator feeds it is a symbol of the Eucharist and Christian wisdom; whispers are prayers addressed to Jesus; meeting children on Sundays is a reference to Sunday schools and church attendance; changes in appearance are the ever-changing face of Christianity according to Schleiermacher. The title of the story, “Eine Kreuzung”, is a language play: “Kreuz” is both a “Christian cross” and part of the word “hybrid, crossing”. The author of the article also examines various interpretations of another story about a hybrid animal, “In Our Synagogue”, and explains why, of all the interpretations existing today, the religious one has the greatest reliability: the one according to which the mysterious creature is nothing more than an incarnation of the spiritual path of the prophetess Hulda. In addition, an attempt is made to recreate Kafka’s religious search based on religious allegories in his other stories (“Gemeinschaft”, “Die Sorge des Hausvaters”, “Die Prüfung”) and to determine the place of “Eine Kreuzung” in this series.

Key words

Kafka; religious allegory; “Eine Kreuzung”; stories; “In our synagogue”; Bible; Christianity; Judaism; Old Testament; New Testament; “Die Sorge des Hausvaters”; Odradek; “Gemeinschaft”; “Die Prüfung”; Star of David; Seal of Solomon; Book of Job; religious symbolism.

Франц Кафка вошёл в историю мировой литературы не только как гениальный провидец, символ своей эпохи, мастер трагикомедии и гротеска, но и как писатель, умевший создавать невероятные аллегории – настолько загадочные, что и по сей день литературоведы предлагают различные варианты толкования его наиболее таинственных произведений. В частности, к ним относятся рассказы «Eine Kreuzung» («Гибрид», 1917) и «In unserer Synagoge» («В нашей синагоге», 1922). В кругу литературоведов, специализирующихся на творчестве Кафки, «Гибрид» принято интерпретировать с позиций биографического подхода. С.Л. Гилман видит в странном зверьке попытку Кафки изобразить самого себя, писателя с чешско-немецко-еврейскими корнями, который не верит в то, что когда-либо сможет стать «нормальным» [Gilman 1995, 20], а В. Хамахер дополняет эту версию предположением о том, что толчком для создания хищно-травоядного «гибрида» стали фамилии родителей писателя: Кафка – «галка» (птица, и, следовательно, потенциальная жертва хищника), Леви – «лев» (хищник) [Namacher 1999, 310–312]. Х.Н. Кригсберг поддерживает вышеупомянутых исследователей, уточняя, что, возможно, финал рассказа – о том, что жизнь Кафки «унаследованная им от родителей, жизнь, лишённая

безопасности» не обрывалась насильственно лишь потому, что был высок его профессиональный статус [Kriegsberg 2010, 38]. С. Спектор также соглашается со сторонниками биографической гипотезы и добавляет, что произведение Кафки – пример «проблемного современного дискурса», доведённого до «эстетической крайности» и превращённого в «инструмент чистой эстетики» [Spector 2016, 111]. Цель данной статьи – предложить новую интерпретацию «Гибрида», в центре которой не смешанное происхождение писателя, а его религиозный поиск, а также определить место этого произведения в плеяде других рассказов Кафки, созданных в первые два десятилетия XX в. и богатых на религиозные аллюзии.

Кафка, воспитанный в традициях иудаизма, относился к христианству с интересом и иронией одновременно. Началом освоения христианства для него стал 1912 г.: летом он отдыхал в горах Гарца, где посещал христианскую церковь. Один из представителей общины даже призывал Кафку обратиться в христианство, но писатель ответил, что к этому не готов. В тот же период Кафка согласился позировать скульптору для статуи христианского мученика, Святого Себастьяна, и читал Библию каждый день [Whitlark 1991, 92]. Уитларк отмечает, что в жизни Кафки два года были посвящены размышлениям о христианстве – 1912 и 1917 [Whitlark 1991, 92]. В 1917 Кафка дал христианству не слишком лестную характеристику: христианство – «нечто, тянущее вниз, как рука тонущего пловца» [Whitlark 1991, 90], «погружение в бездну» [Whitlark 1991, 91–92]. Кафка не мог «принять Христа как Бога Воплощённого, Начало и Конец» [Whitlark 1991, 94] и в тот же период пришёл к ироничному восприятию христианской догматики: пародия на христианство (особенно на веру в то, что «Слово стало плотью») стала частью его метафизики [Whitlark 1991, 89].

Именно в 1917 г. и был написан рассказ «Гибрид», в котором рассказчик описывает своего питомца – доставшееся ему из «владений отца» животное, наделённое чертами ягнёнка, кошки, собаки и человека. Если допустить, что отец в данном сюжете – это Отец Небесный, а сын – Иисус, то тайна редкого зверька перестаёт быть тайной: это «необыкновенное» существо с четырьмя ликами – христианство, олицетворением которого был новозаветный тетраморф, гибрид Тельца (Лука), Льва (Марк), Человека (Матфей) и Орла (Иоанн). Кафка, пародирующий убеждённость христиан в том, что Слово может обрести плоть, в своём рассказе превращает Новый Завет в живое существо – забавное, милое и вызывающее жалость.

Слова о том, что странное существо (христианство) досталось рассказчику (Иисусу) от отца (Бога) «в числе прочего наследства» [Кафка 2000, 272] – указание не только на генетическую связь Ветхого и Нового Заветов, но и на видения ветхозаветных пророков: Иезекииля, который узрел существо с четырьмя лицами (человека, льва, быка и орла), а также Иоанна, который в своём Откровении описывает четырёх апокалиптических созданий (ангела, льва, быка и орла), стерегущих Трон Господень и пределы рая. Кафкианский тетраморф, конечно, отличается как от ветхозаветного, так и новозаветного: вместо Льва, символизирующего власть и царственность Христа, у него «кошечка», которая резгует мышами; вместо Орла, символа Святого Духа и Вознесения, – преданная собака, которая «вьётся вокруг ног» и «боишься хоть на миг расстаться» с Сыном Божиим; вместо Тельца, искупительной жертвы Христа, – агнец с «мягкой и совсем гладкой» шерсткой. Христианство в восприятии Кафки – не мощная и полная величия религия, а немного неказистый и совершенно безобидный домашний зверёк.

О том, что, в понимании Кафки, христианство началось с жертвенности и бесчисленных мучеников, умиравших за новую религию, свидетельствует начало рассказа: рассказчик (Иисус) поясняет, что необыкновенный зверёк «окончательно развился» у него, а «раньше» был «больше ягнёнком, чем кошечкой» [Кафка 2000, 273]. От кошечки у христианства – «морда и когти»: речь идёт о претензии христианства на господство в прошлых столетиях и его агрессию в виде войн и крестовых походов, которые к началу XX в. из кровожадного льва выродились в «неумную природу кошки» [Кафка 2000, 273]. От ягнёнка – «размер и строение тела»: здесь Кафка намекает на идею жертвенности, лежащую в основе христианства и определяющую композицию Нового Завета. Рассказчик (Иисус) кормит зверька (христианство) «подслащённым молоком»: это отсылка и к молоку как христианскому символу божественной мудрости, Логоса и духовности, так и к мёду, который в сочетании с молоком использовался ранними христианами в евхаристии [Apostolos-Cappadona 2020, 101]. За словами «Жадно сосёт он молочко сквозь клыки хищного зверя» – ироничная улыбка и рассказчика, Сына Божьего, и самого Кафки, которого не столько раздражали, сколько забавляли кроющиеся в христианстве противоречия (будь смиренным, добродетельным и кротким, но при этом отвоёвывай своё силой, «огнём и мечом»). На кафкианского зверька (христианство) дети смотрят именно по воскресеньям потому, что это традиционный день посещения церкви и день занятий в воскресной школе: «Понятно, какая это забава для детишек. В воскресное утро у нас приёмные часы» [Кафка 2000, 273]. Тот факт, что, глядя друг на друга, настоящие котятя и ягнята и новозаветный тетраморф не только не испытывают друг к другу «родственных чувств», но и испытывают антипатию («каждый мирится с существованием другого, как с волей провидения» [Кафка 2000, 273], тоже вполне объясним: «христианская религия всегда относилась к животным со смесью враждебности и равнодушия, утверждая, что животные лишены бессмертной души, не испытывают боли, и люди могут использовать их так, как пожелают» [Linzey 2016, 1–2]. Животные вынуждены мириться с христианством, которое их обижает, а христианство – с существованием «бездушных» животных. То, что в качестве материальной оболочки для христианства Кафка выбрал именно животное – опять же проявление его юмора. Современное Кафке христианство настигла та же участь, что и бедных животных: людям оно кажется лишённым души (Карл Юнг называл христианство «страшно выхолощенным»).

В середине рассказа появляется загадочное местоимение «мы»: рассказчик отмечает, что зверёк «по-семейному привязан к тем, кто его вырастил» и добавляет: «...это вовсе не какая-то особенная преданность, а попросту верное чутье животного, у которого по белу свету рассеяно бесчисленное множество свойственников, но настоящей кровной родни, должно быть, нет вовсе, и потому мы для него – священный оплот» [Кафка 2000, 273]. Кто такие «мы»? Очевидно, что в данной интерпретации – это Отец, Сын и Святой Дух, которые, безусловно, являются священным оплотом христианства. «Бесчисленное множество свойственников» – это и направления христианства (протестантизм, католицизм, православие), и многочисленные секты. Разумеется, «кровным родством» может считаться лишь связь христианства с Отцом, Сыном и Святым Духом, а не с множественными модификациями этого учения.

Слёзы Иисуса и слёзы христианства (страдания Иисуса, описанные в Новом Завете) связаны неразрывно: «я невзначай опустил глаза и увидел, что с его косматой мордочки капаят слёзы – мои или его?» Шёпот зверька – это хри-

стианские молитвы, обращённые к Иисусу. Предположение о том, доходят молитвы до Иисуса, или нет, Кафка выдвигает ближе к концу рассказа: «Кажется, будто он что-то шепчет мне; и в самом деле, он тут же нагнётся и заглянет мне в лицо, словно хочет проверить, как на меня подействовало его сообщение. Ему в угоду я киваю с понимающим видом» [Кафка 2000, 274]. Кафкианский Иисус слышит шёпот, но не различает слов, и потому только делает вид, что внемлет молитвам.

«Возможно, что нож мясника был бы для такого существа избавлением. Но он – моя наследная доля, и я на эту жертву не пойду. Пусть дожидается, пока сам не испустит дух, хотя порой он и смотрит на меня разумным человеческим взглядом, призывающим поступить так, как велит мне разум» [Кафка 2000, 274]: в этом заключительном фрагменте Кафка саркастично обрисовывает предполагаемое отношение Иисуса к христианству. С одной стороны, христианство, неказистый гибрид Ветхого и Нового Заветов, созданный несовершенными людьми, – это наследная доля Иисуса и даже своего рода предмет гордости («немного я унаследовал от отца, но этот зверёк дорогого стоит» [Кафка 2000, 273]). С другой стороны, христианство ущербно и не отражает истины, а потому разум (Логос, который лежал в начале Творения, согласно книге Бытия) требует от Бога-Сына положить конец «жизни» нелепого учения. Выбор, который Иисус, в итоге делает, соответствует его миролюбивое натуре: он прощает несовершенное учение и предоставляет ему возможность «умирать» в эпоху Ницше естественным образом. О том, что в рассказе речь идёт именно о христианстве, свидетельствует и название произведения – «Eine Kreuzung». «Kreuzung» в немецком – это не только «гибрид», но и «перекрещивание» и «крестовина», а «Kreuz» – «крест», в том числе, христианский («das Kreuz schlagen», «ein Kreuz machen» значит «креститься»). Таким образом, Кафка здесь со свойственным им юмором наслаждается языковой игрой: описанный в рассказе «зверёк» – результат Крещения. Проясняется в контексте «христианской» интерпретации и способность «зверька» в разное время демонстрировать рассказчику разные лики; в «Речах о религии» немецкий философ Ф.Д. Шлейермахер отмечал, что весь объем христианской религии «бесконечен и не может быть вмещён в одну определённую форму, а лишь в совокупность всех её форм», а «лицо» христианства «находится в беспрестанном движении» [Шлейермахер 1994, 90].

Использование образа зверька-гибрида в качестве религиозной аллегории представлено и в другом рассказе Кафки – «В нашей синагоге» (1922). Главное действующее лицо здесь – маленький шустрый зверёк, пугливый, напоминающий одновременно и ласку, и крысу, наделённый бессмертием и испытывающий привязанность к зданию синагоги. Мужчины и дети не обращают на него внимания, а женщины боятся, при этом проявляя к существу интерес. Сам зверёк тянется к женской половине синагоги, хотя на пространственном уровне занимает промежуточное положение между мужской и женской половинами. Рассказчик отмечает, что в прошлом некоторые служители синагоги считали присутствие зверька в синагоге настолько неуместным, что даже пытались его поймать и выдворить с помощью верёвки, пращи и посоха. Тем не менее, выгнать зверька не удалось, и его бытие всё так же связано с синагогой.

По мнению А. Брюс и Р. Марча, своим рождением зверёк обязан росписи на стенах синагоги, где бывал Кафка, а символизирует он память о прошлом еврейского народа: «...животное, чьи глаза без век всегда открыты... представляет собой память о прошлом» [Bruce, March 2007, 164]. Г. Барцель выдвигает

версию, согласно которой в рассказе отражено мироощущение Кафки: «бытие без конкретных онтологических обязательств, потребность в уединении и в то же время желание быть частью чего-то» [Barzel 1996, 98]. Использование образов животных исследователь объясняет своеобразной иронией писателя: «Представление главных героев в виде животных символизирует человеческое смирение и невежество. <...> При помощи юмора Кафка показывает, насколько неадекватна исходная точка поиска человеком истины» [Barzel 1996, 100]. Д. Мирон считает, что рассказ Кафки – «квинтэссенция еврейского высказывания, в котором испуганный маленький грызун представляет собой сущность «еврейского бытия» в отличие от еврейской религии, ритуала, цивилизации» [Miron 2010, 350].

Трактовка, которая раскрывает все присутствующие в тексте рассказа символы и отличается глубоким историзмом и аналитичностью, принадлежит Мартину Вассерману, который, отметив, что на иврите «ласка / куница» – это “huldah”, проводит сюжетные и образные параллели с жизнью ветхозаветной пророчицы Хульды, жившей при царе Иосии и предсказавшей уничтожение Израильского Царства и гибель всего еврейского народа. Сине-зелёный цвет шерстки зверька – отсылка к цвету специальной краски, украшавшей одежду древних евреев; страх женщин перед зверьком – грозный характер Хульды, наставлявшей еврейских женщин на путь истинный и регулярно делавшей им выговоры. Промежуточное положение между мужской и женской частями синагоги – «неопределённость» положения Хульды, которая, с одной стороны, занималась воспитанием женщин, но при этом, не будучи священником (кознами и левитами могли быть только мужчины), пользовалась привилегиями мужчины-пророка и находилась под покровительством царя. Тяга зверька к Ковчегу Завета, где хранится Тора, – аллюзия на деятельность Хульды, обучавшей израильских мудрецов тайнам устной Торы. Желание некоторых служителей синагоги избавиться от зверька – отражение конфликта Хульды с некоторыми современными ей завистливыми священнослужителями, а также графическое изображение постулата иудаизма, согласно которому евреи, борющиеся с религией внутри синагоги, в этой борьбе становятся лишь сильнее для сражения с внешними врагами иудаизма. Символы такой силы – ветхозаветные праща (аллюзия на подвиг царя Давида) и посох (имеется в виду волшебный посох Моисея).

Таким образом, рассказ Кафки, освоившего в совершенстве иврит в 1920-е гг. и хранившего в своей личной библиотеке более 60 книг об иудаизме, Вассерман называет «особенным воспоминанием» о библейской пророчице Хульде, которое Кафка оживил в образе животного-гибрида [Wasserman 1997, 63–71]. С Вассерманом соглашается С. Бернхардт, добавляя, что гибридный облик зверька из рассказа (помесь крысы и ласки), очевидно, связан с тем, что в иврите “huldah” – это ещё и «крыса» [Bernhardt 2017, 168]. Толкования, предложенные Вассерманом и Бернхардт, укладываются в общую картину религиозных исканий Кафки в первые десятилетия XX в.: в тот же период он создал рассказы «Заботы главы семейства» (1917), «Гибрид» (1917), «Содружество» (1920) и «Экзамен» (1920), наполненные религиозными аллегориями родом из Каббалы и Ветхого Завета – «ожившими» Звездой Давида и Печатью Соломона, смеющейся звездообразной катушкой ниток (Одрадеком), символизирующим каббалистическое учение, и слугой, который оказывается праведником, проходящим путь Иова.

Примечательно, что в рассказах, написанных в 1917 г., Кафка в юмористическом ключе поднимает тему удивления и даже печали Бога, взирающего на созданную людьми религию: в «Die Sorge des Hausvaters» – это недоумение, вызванное Каббалой, а в «Eine Kreuzung» – грустная улыбка в адрес христианства. Одрадек, «полукошечка-полуягнёнок», Хульда в образе куницы-крысы и Печать Соломона, не желающая превращаться в Звезду Давида, – причудливые гибриды, символизирующие в художественном мире Кафки четыре религиозные традиции – каббалистическую, ветхозаветную, новозаветную и иудейскую. Писатель с юмором указывает на сложный и подчас противоречивый характер этих традиций, одновременно расставляя своего рода приоритеты в истории своего религиозного поиска. Звезда Давида, Одрадек и Хульда, согласно сюжетам рассказов о них, имеют надежду на будущее, в то время как «полукошечка-полуягнёнок» обречена медленно умирать, чудом избегая Божьего Гнева. Так Кафка провёл границу между исконно еврейским (ветхозаветным, каббалистическим, иудейским) – тем, в сторону чего он, в итоге, сделал выбор – и модифицировавшим еврейское, то есть христианством, которое он не принял.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести. М.: Фолио, 2000. 543 с.
2. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. 432 с.
3. Apostolos-Cappadona D. A Guide to Christian Art. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 304 p.
4. Barzel H. Kafka's Jewish Identity: A Contemplative World-view // Schrader H.-J. (Ed.) et al. The Jewish Self-Portrait in European and American Literature. Tübingen: Niemeyer, 1996. P. 95–108.
5. Bernhardt S. Chapter 7 // Simms N. Jews in an Illusion of Paradise: Dust and Ashes. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 81–171.
6. Bruce I., March R. Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. 262 p.
7. Gilman S.L. Franz Kafka, the Jewish Patient. New York and London: Routledge, 1995. 328 p.
8. Hamacher W. The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka // Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 294–336.
9. Kriegsberg H. N. “Czechs, Jews and Dogs Not Allowed”: Identity, Boundary, and Moral Stance in Kafka's “A Crossbreed” and “Jackals and Arabs” // Yarri D., Lucht M. Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings. Plymouth: Lexington Books, 2010. P. 33–52.
10. Linzey A. Christianity and the Rights of Animals. Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2016. 220 p.
11. Miron D. From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking. Stanford, California: Stanford University Press, 2010. 560 p.
12. Spector S. Elsewhere in Central Europe: Jewish Literature in the Austro-Hungarian Monarchy between «Habsburg Myth» and «Central Europe Effect» // Eley G., Jenkins J., Matysik T. German Modernities from Wilhelm to Weimar: A Contest of Futures. London, New York: Bloomsbury Publishing, 2016. С. 105–117.
13. Wasserman M. Kafka's «The Animal in the Synagogue»: His Marten as a Special Biblical Memory // Wasserman M. Kafka Kaleidoscope. Delhi, New York: Birch Book Press, 1999. P. 63–71.
14. Whitlark J. Behind the Great Wall: A Post-Jungian Approach to Kafkaesque. London, Toronto: Associated University Press, 1991. 285 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bernhardt S. Chapter 7. Simms N. *Jews in an Illusion of Paradise: Dust and Ashes*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 81–171. (In English).
2. Barzel H. Kafka's Jewish Identity: A Contemplative World-view. Schrader H.-J. (Ed.) et al. *The Jewish Self-Portrait in European and American Literature*. Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 95–108. (In English).
3. Hamacher W. The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka. *Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*. Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 294–336. (In English).
4. Kriegsberg H.N. "Czechs, Jews and Dogs Not Allowed": Identity, Boundary, and Moral Stance in Kafka's "A Crossbreed" and "Jackals and Arabs". Yarri D., Lucht M. *Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Plymouth, Lexington Books, 2010, pp. 33–52. (In English).
5. Spector S. Elsewhere in Central Europe: Jewish Literature in the Austro-Hungarian Monarchy between "Habsburg Myth" and "Central Europe Effect". Eley G., Jenkins J., Matsik T. *German Modernities from Wilhelm to Weimar: A Contest of Futures*. London, New York, Bloomsbury Publishing, 2016, pp. 105–117. (In English).
6. Wasserman M. Kafka's "The Animal in the Synagogue": His Marten as a Special Biblical Memory. Wasserman M. *Kafka Kaleidoscope*. Delhi, New York, Birch Book Press, 1999, pp. 63–71. (In English).

(Monographs)

7. Apostolos-Cappadona D. *A Guide to Christian Art*. London, Bloomsbury Publishing, 2020. 304 p. (In English).
8. Bruce I., March R. *Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine*. Madison, University of Wisconsin Press, 2007. 262 p. (In English).
9. Gilman S.L. *Franz Kafka, the Jewish Patient*. New York and London, Routledge, 1995. 328 p. (In English).
10. Linzey A. *Christianity and the Rights of Animals*. Oregon, Wipf and Stock Publishers, 2016. 220 p. (In English).
11. Miron D. *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford, California: Stanford University Press, 2010. 560 p. (In English).
12. Schleiermacher F. *Rechy o religii. Monologi* [Speeches on Religion. Monologues]. St. Peterburg, Aletya Publ., 1994. 432 p. (In Russian).
13. Whitlark J. *Behind the Great Wall: A Post-Jungian Approach to Kafkaesque*. London, Toronto, Associated University Press, 1991. 285 p. (In English).

Косарева Анна Александровна,

Уральский федеральный университет им. первого Президента России
Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках Уральского Гуманитарного Института.

Научные интересы: история европейской и американской литературы XIX–XX вв., комедия дель арте, религиозная символика.

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

Anna A. Kosareva,

Ural Federal University.

Candidate of Philology, Associate professor of the department of linguistics and professional communication in foreign languages, Ural Institute of Humanities.

Research interests: history of European and American literature of the 19th–20th centuries, commedia dell'arte, religious symbolism.

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

М.В. Герасименко (Москва)

ТРЕМЕНДИЗМ КАК СЕМИОТИЧЕСКОЕ ОКНО. ВЛАСТЬ ЦЕНЗУРЫ И СИЛА (НЕ)СООТВЕТСТВИЙ

Аннотация

В статье анализируются особенности сюжетостроения тременидистского романа: их связь с тем значением, какое приписывается тременидизму в истории испанской литературы. Отмечено, что основную часть романа составляет ретроспективный рассказ героя о виденном или совершенном им преступлении. В финале романа от третьего лица сообщается, что фоном и / или предпосылкой преступления был социальный катаклизм, гражданская война (о которых протагонист не упоминал). Две версии называют один итог, но разные причины. Этим обусловлено специфическое соотношение онтологического и исторического планов в романе, двойная мотивировка действий героя, присутствие в повествовании элементов «фантастического» (логика трансгрессии, двойная оптика в изображении места и времени действия). Но также – эффект «обманутого ожидания», в основе которого – синтаксическая метафора. В рассматриваемых романах разные сюжеты и герои, но сходная и узнаваемая «синтаксическая» конструкция (один из элементов неизменен, второй – совмещается с новыми референциальными и выразительными средствами). Это роднит их с эзоповыми иносказаниями и иными семантическими комбинациями, отличительные черты которых – способность привлекать внимание, творческий потенциал означивания. Особенность сюжетостроения сделала тременидистские романы объектом вторичной фольклоризации и постоянных переложений: «семиотическим окном», инструментом вербализации новых смыслов, обнаружения культурных и литературных связей в эпоху цензурных ограничений.

Ключевые слова

Тременидизм; фантастическое; сон; очуждение; цензура; синтаксис; творческий потенциал языка.

M.V. Gerasimenko (Moscow)

TREMENDISM AS A SEMIOTIC WINDOW. THE AUTHORITY OF CENSORSHIP AND THE POWER OF (UN)CORRESPONDENCES

Abstract

The article analyzes the peculiarity of plot construction in three novels of tremendism, its connection with the significance attributed to tremendism in the history of Spanish literature. The main part of the novel is the hero's retrospective story about a crime he has seen or committed. At the end of the novel by a third person point of view it is reported that the background and / or prerequisite for the crime was a social cataclysm, a civil war (the protagonist did not mention it). Two versions indicate the same outcome, but different reasons. This determines the specific combination of ontological and historical dimensions in the novel, the double motivation for the hero's actions, the presence of "fantastic" elements in the narrative (transgressive logic of action; dual optics of the place and time qualities descriptions). The co-inherence of different versions of event produce also some effect of "defeated expectancy", which is based on a syntactic metaphor. Three studied novels of tremendism have different plots and characters, but a similar "syntactic" construction (one of the elements of syntactic structure stay intact, while the second is modified, mixed with other referential and expressive resources). This brings the structure closer to Aesopian allegories and other semantic combinations, characterized by creative potential of signification. The peculiarity of plot construction made tremendist novels an object of secondary folklorization and constant adaptations: a "semiotic window", a tool for verbalizing new meanings, discovering cultural and literary connections in the era of censorship.

Key words

Tremendism; fantastic; sueño; ostranenie (alienation); censorship; syntax; creative aspect of language.

Тремэндизм часто называют течением, преодолевшим цензурные ограничения и возродившим испанскую литературу в эпоху, когда из-за произвола цензуры еще не оправившаяся от ужасов недавней гражданской войны Испания оказалась отрезанной от европейской литературной традиции и даже собственного недавнего литературного прошлого. Его называли и версией экзистенциализма, и возвращением к натурализму; течением и новаторским, возродившим национальную литературу, – и реакционным, быстро выродившимся в «штамп». Однако, несмотря на противоречивость определений, тремэндизм стал знаковым литературным явлением в послевоенной испанской литературе, исследовательский интерес к нему не утихает по сей день (в то время как другие течения того периода – мисерабилизм, гарсиласизм, синестеризм, триумфализм – практически забыты).

Как связаны столь долгая слава тремэндизма, споры вокруг него, внимание к нему исследователей и значение, приписываемое ему в истории испанской литературы, – со свойствами самих текстов? Попытаемся ответить этот вопрос, исследовав три романа: наиболее часто причисляемые к тремэндистским «Семью Паскуаля Дуарте» К.Х. Селы и «Ничто» К. Лафорет, а также «Со смертью на плече» Х.Л. Кастильо-Пуче, в эпилоге которого упомянут (пусть мельком и в негативном ключе) «тремэндистский роман» как явление [Castillo-Puche 1972, 316], что можно счесть свидетельством писательской рефлексии.

Одна из особенностей повествования в тременистском романе – его «регрессивная» организация: лишь финал вносит ясность в суть описанных событий, притом проливая не на факты, а на природу случившегося. В конце романа (большую часть которого составлял рассказ героя о преступлении, которое он видел или совершил) в рамке, в комментарии, реплике второстепенного персонажа появляется намек, что фоном случившегося были исторические или социальные обстоятельства, о которых он не упомянул.

В романе «Семья Паскуаля Дуарте» рукопись заглавного героя, которую он пишет, сидя в тюрьме в ожидании исполнения смертного приговора и предаваясь воспоминаниям о роковых обстоятельствах своей личной жизни, дана в рамке из примечаний переписчика. Предупредив, что вырезал из рукописи некоторые не информативные, но скабрзные фрагменты, переписчик оговаривается, что ничего не смог выяснить о том, чем занимался этот убийца и насильник, ненадолго освободясь из тюрьмы вовремя кровавой Пятнадцатидневной революции, случившейся в 1936 г. в Бадахосе, близ которого разворачивается действие романа.

Почти буквально воспроизводится эта схема в романе «Со смертью на плече». В финале, в примечании от лица адресата записок протагониста (Хулио) сказано: погиб Хулио в результате нападения «макис», а выкинув его семью туберкулезом, ожидание смерти от которого было лейтмотивом его рассказа и побудило его покуситься на жизнь врача, необъяснимо равнодушного к его смертельной болезни, – вовсе не страдал. Ипохондрия и преступление Хулио – плоды приобретенного на войне невроза [Castillo-Puche 1972, 314].

Предмет размышлений Андреи («Ничто»), ломающей голову над загадками характеров и судеб своих родных, – символическое противостояние между ней и ее дядей Романом, циничным манипулятором, ломающим судьбы близких. Его внезапный суицид, в рассказе Андреи выглядящий как развязка этого противостояния, в финале получает косвенное обоснование в признании его невестки Глории о том, что она донесла на него [Герасименко 2023, 86–95].

Герои погружаются в рефлексии и самообвинении, но в глазах общества их «преступления» не так уж и страшны (из комментариев третьих лиц следует, что Паскуаль преступал закон не (только) по своему произволу, а во время войны; врач Хулио остался жив; Роман погиб не в результате противостояния с Андреей). «Покаяния» героев не услышаны. Их «преступление» из нарушения наложенного обществом вето превращается в примету метафизической вины.

В романе – два измерения: онтологическое и историческое.

Версия произошедшего, озвученная в финале, с версией героя совпадает в описании итогов, но расходится в описании причин. Этим определяются особенности смыслообразования, рецепции тременистского романа.

Потенциальное несоответствие свободы воли индивида и потребности целого, истории не доводится до противоположности: появляется двойная мотивировка (какая просматривалась в романе-эпопее XIX в. [Гачев 1968, 126–127]); изображается не индивидуальная судьба, а со-бытие, бытие во всем объеме (как то происходит в эпосе [Гачев 1968, 126–127]).

Граница меж личным и историческим измерениями (имманентным и трансцендентным, «я» и «другим») иллюзорна. В сюжете и повествовании появляются черты, которые разными исследователями бывали названы как приметы «фантастического»: восполняющее нарушенную казуальность появление inferнальных персонажей [Тодоров 1999, 93], обладающих неограниченной властью над героем (брат Паскуаля подобен Антихристу [Села 1980,

42, 46–47]; Романа Андрея сравнивает с «восточным магом», отмечает его способность завладевать умами людей [Лафорет 2021, 76, 252]; недифференцированность «я» героя [Jackson 1981, 72]; двойная оптика в описании места-времени действия: персонаж существует одновременно и в «этом», и в «ином» мире [Харитоновна 2012, 322] (гюрьяма Паскуаля Чинчилиья, улицы Арибау и Гран-Виа, на которых стоят дома Андреи и Хулио, – реальные локации; однако в рассказах героев это ирреальные, пограничные между мирами живых и мертвых пространства [Лафорет 2021, 35–36, 112; Castillo Puche 1972, 71–72]); логика трансгрессии [Campra 2001, 180–182] (слово героя приобретает силу в преодолении своей первичной направленности); небольшой объем произведения и строгая функциональность его компонентов [Campra 2001, 185].

Точечное соответствие двух версий располагает читателя искать их возможного единства, работает как символ.

Когда в финале романа ранее известные события вдруг представляются в ином свете, перестают быть объяснимы, возникают эффекты «обманутого ожидания», «затрудненного восприятия». Инструмент их создания – синтаксическая метафора: «привнесение <...> [в синтаксическую цепь] логики и последовательности, приемлемых в иных цепях» [Миловидов 2015, 306]. Ключевые вопросы о том, возможно ли объяснение частного через общее, может ли субъективный опыт стать подступом к глобальной закономерности, иероглифически запечатлены в наложении синтаксических структур.

В масштабе и конкретного романа, и «тремандистского романа» как серии текстов, однообразных по структуре, имеет место синтаксическая членимость компонентного состава: есть *постоянный «шаблон»* и частные *произвольные содержания*, которые нанизываются на него. Коль две приводимых в романе версии произошедшего указывают один и тот же итог и расходятся в описании причин, встает необходимость *нового осмысления того же самого* событийного ряда. Аналогично, действующие лица и событийный ряд *уникальны* в каждом из романов, – но во всех них прослеживается *единая* схема сюжетостроения.

Такая «двусоставность», использование «синтаксической метафоры» характерны для разных типов передающихся из уст в уста семантических комбинаций, отличительными чертами которых можно назвать способность привлекать внимание и творческий потенциал означения (сопряженный, вероятно, с заменой одного означаемого на другое).

Первая по очевидности аналогия – содержащие «маркер» и «ширму», отвлекающую цензора от «маркера» [Loseff 1984, 51], эзоповы иносказания. Появившиеся в эпоху становления франкистской диктатуры и цензуры произведения тремандизма часто интерпретировали как искусно завуалированные высказывания на злободневные темы (однако такие интерпретации бывали безосновательны; возможно, популярность их связана с амбивалентной писательской стратегией первого автора-тремандиста, К.Х. Селы, который был цензором в министерстве цензуры).

Двусоставностью характерны и эвфемизмы: в большинстве своем они содержат «инвариант», помогающий разгадать их смысл, и случайную сему, которая к инварианту добавляется и, хотя распознаванию смысла не препятствует, все же частично деформирует его [Кипрская 2002, 55–57].

В «мемах» один из составных элементов (носитель, *vehicle*) неизменен, второй – совмещается с новыми референциальными и выразительными средствами [Knobel, Lankshear 2007, 208–209, 215].

Говоря о категории «интересного» (альтернативе познания истины и поиску согласия) как о важнейшей категории современной культуры, – в частности, литературы и дискуссии о ней, – М.Н. Эпштейн описывает «интересные» высказывания (афоризмы и др.) как отношение двух переменных: «менее очевидной» (тезис) к «более очевидной» (аргумент) [Эпштейн 2016, 88–89].

Мы полагаем, критерий, описывающий «интересное» высказывание как двусоставное, применим также к «эзоповым иносказаниям», «мемам», афоризмам, в которых есть «менее очевидная» часть, каждым новым автором подбираемая произвольно, – и «очевидный» «маркер», *vehicle*, уже замеченный в иных контекстах и опознаваемый как «что-то» «где-то» уже значивший: как «знак вообще», «знак в чистом виде».

Высказывание понято (в качестве эзопова иносказания, афоризма, мема и др.), если адресат опознает «знак» (и, соответственно, само высказывание как содержащее след переложений – и доступное для них). Автор, прибегая к «эзопову языку», ориентируется не только на требования цензора, чьего внимания избегает, но и на «цензуру» читателя (его готовность опознать «знак»).

Написанный с ориентацией на «предварительную цензуру коллектива» текст ввергается культурой в фольклорную стихию воспроизведения, варьирования и подражания, становится объектом вторичной фольклоризации [Богатырев 1971, 375–376]. Подражание такому тексту оборачивается созданием побочных линий повествования, версий одних и тех же событий построению гипотез «что было раньше», «что случилось потом» [Зенкин 2012, 134].

Г. Мараньон, друг Селы, пролог к «Семье ...» написал в форме диалога двух читателей, один из которых Паскуаль оправдывает, другой – осуждает [Marañón 1966, 694–700]. Этот пролог – прообраз будущих споров вокруг романа: Паскуаль – преступник или жертва эпохи? Его исповедь – самооправдание или признание и вызов? Его история – история о предопределенности и социальном детерминизме или о личной ответственности, выборе? В некоторых статьях по «Ничто» конструируются версии событий, по сути своей альтернативные тем, что были прямо описаны в рассказе Андреи: в таблицах сопоставляются высказывания разных героев о том или ином происшествии, их «реальная» хронология сверяется с хронологией их упоминаний в тексте и т.д. [Anderson 2011, 548–550].

Содержание тременистского романа несколько раз в процессе чтения подвергается переоценке. Окончательные значения «объектов» представляются неизвестными: характеры – условными, роли – случайными и взаимозаменяемыми.

Этот принцип проявляется в популярных в тременизме мотивах (имеющем место в «Ничто» мотиве каинизма – противостояния братьев, любой исход которого трагичен: «победитель» сам оказывается жертвой, смерть одного брата обрекает на смерть, безумие и т.д. другого). А также в отдельных сценах.

Так, например, в сцене убийства матери Паскуаль и его жертва меняются местами. Кровь матери попадает ему на лицо, борьба завершается словами «я продохнул»: сцена убийства читается как изображение «рождения». Мать зубами вырвала Паскуалью сосок (припала к его груди, подобно новорожденному). Она оказывается «жертвой», какой представлялся Паскуаль (кровь матери сравнивается с «овечьей» (агнца) при том, что имя Паскуаль, *Pascual* от исп. *Pascua*, – «Пасхальный»). Расправляясь с ней, видя в ней воплощение зла, – он, прежде будто сам занимая ее место, утверждает «воплощение зла» в виде устойчивой переменной.

При вариативности «объектов», в тремедистском романе константны «отношения» между этими объектами: при подвижности буквального смысла, «синтаксическая» форма остается постоянной. Синтаксис, по Н. Хомскому, обеспечивает творческий потенциал языка (способность к рекурсии, к бесконечному использованию конечных средств) [Хомский 1972, 13; 126; 131].

При этом, раз значения «объектов» подвижны, то проявление того или иного рода отношений не гарантируется присутствием какого-либо объекта: любой набор «объектов» воспринимается как недостаточный, изображение – как «искаженное».

Искажение (ускользание означаемого от означающего) Ж. Лакан называл исходной предпосылкой в механизме работы подсознания. Задача его – обойти «цензуру сознания», «преодолеть недостаток материала для представления таких категорий, как причинность, противоречие, предположение, и т.д.», – отношений, составляющих содержание сознания [Лакан 2004, 136–138].

Механизмы работы подсознания Лакан рассматривает на примере «сна», отмечая, что сон является «скорее системой письма, чем пантомимы»: «формирующую роль» в нем играет означающее, сон в целом «следует законам знака» [Лакан 2004, 136–138]. Как «знак в чистом виде» сон характеризовал и Ю.М. Лотман. Сон – «знак неизвестно чего»: «пространство, подобное реальному, но одновременно реальностью не являющееся», имеющее значение, но неизвестно, какое [Лотман 1992, 221]. Поэтому культурная функция сна – быть «семиотическим окном»: язык сна, характерный своей огромной неопределенностью, «неудобен для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособлен к изобретению новой информации». Сон может становиться «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» [Лотман 1992, 226].

«Сон» – «семиотическое окно», пространство скольжения и подмены означающих, переосмысления узнаваемых значений и форм, – может быть, вероятно, назван одной из доминант в испанском сознании. Веками оно было подавляемо чуждой, извне навязываемой нормой, и сделалось склонно очевидную реальность осознавать как неподлинную, «настоящее» и «подлинное» воображая принадлежащим иному, «недоступному захватчикам» миру [Хорева 2019, 196–197], как бесконечно ускользающее. «Темнота» стиля тремедистского романа – отражение не только настроений эпохи, но и национального духа вообще.

Став предметом споров, бесконечных реинтерпретаций тремедистский роман проблематизировал вопрос о связи явлений до- и послевоенного времени, зарубежной и национальной литератур, стал точкой интерференции, «носителем» самых противоречивых определений: разжег литературную дискуссию в новых реалиях. В этом, видится нам, и есть его культурное значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества // Вопросы народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
2. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
3. Зенкин С.Н. От текста к культуре // Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 127–137.

4. Кипрская Е.В. Некоторые проблемы исследования эвфемизмов // Психолингвистические исследования: слово и текст / сб. научн. статей. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. С. 53–58.
5. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 134–156.
6. Лафорет К. Ничто. М.: Центр книги Рудомино, 2021. 320 с.
7. Лотман Ю.М. Сон – семиотическое окно // Культура и взрыв. М.: Гнозис, Издательская группа «Прогресс». С. 219–226.
8. Миловидов В.А. Феномен «остранения» и синтактика художественного текста (вопросы переводческого анализа) // Вестник Тверского государственного университета. 2015. № 2. С. 205–310.
9. Села К.Х. Семья Паскуаля Дуарте. М.: Прогресс, 1980. 112 с.
10. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
11. Харитонова Н.Ю. «Потустороннее в наши дни». Категория страха в поэтике неофантастического испанского рассказа // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 313–337.
12. Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса / пер. с англ. Под ред. и с предисл. В.А. Звегинцева. М.: Издательство Московского университета, 1972. 258 с.
13. Хорева Л.Г. Новейшая испанская проза: в поисках идентичности // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Коллективная монография. Нижний Новгород: Издательство ННГУ имени Н.И. Лобачевского, 2019. С. 193–198.
14. Эпштейн М.Н. От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 480 с.
15. Anderson A. Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's *Nada* // *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. 2011. № 4. Vol. 88. P. 541–561.
16. Campra R. Lo fantástico: una isotopía de la transgression // *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. P. 153–192.
17. Castillo Puche J.L. Con la muerte al hombro. Barcelona: Destino, 1972. P. 9–316.
18. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981. 211 p.
19. Knobel M., Lankshear C. Online Memes, Affinities, and Cultural Production // *A New Literacies Sampler*. 2007. № 29. P. 199–227
20. Loseff L. On the Beneficence of Censorship. *Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Sagner, 1984. 277 p.
21. Marañón G. *Sobre La familia de Pascual Duarte* // *Obras completas. Recapitulación de textos y notas por Pedro Laín Entralgo*. T. 1. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1966. P. 694–700.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Anderson A. Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's *Nada*. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 2011, no. 4, vol. 88, pp. 541–561. (In English).
2. Kharitonova N.Yu. “Potustoronneye v nashi dni”. *Kategoriya strakha v poetike neofantasticheskogo ispanskogo rasskaza* [“The Otherworld in Our Time”. The Category of Fear in the Poetics of the Neo-Fantastic Spanish Short Story]. *Voprosy literatury*, 2012, no. 4, pp. 313–337. (In Russian).
3. Knobel M., Lankshear C. Online Memes, Affinities, and Cultural Production. *A New Literacies Sampler*, 2007, vol. 29, pp. 199–227. (In English).
4. Milovidov V.A. Fenomen “ostraneniya” i sintaktika khudozhestvennogo teksta (voprosy perevodcheskogo analiza) [“Defamiliarization” and Syntactics of Literary Text (on

the Procedures of Pre-Translation Analysis)]. *Vestnik Tverskogo gosudartsvennogo universiteta*, 2015, no. 2, pp. 205–310. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bogatyrev P.G. Fol'klor kak osobaya forma tvorchestva [Folklore as a Special Form of Creation]. *Voprosy narodnogo iskusstva* [Issues of Folk Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 369–383. (In Russian).

6. Campra R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión [The Fantastic: an Isotopy of Transgression]. *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros Publ., 2001, pp. 153–192. (In Spanish).

7. Khoreva L.G. Noveyshaya ispanskaya proza: v poiskakh identichnosti [The New Spanish Prose: In Search of Identity]. *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XX vv. Kollektivnaya monografiya*. [Paradigms of Transitivity and Images of the Fantastic World in the Artistic Space of the 19th–20th Centuries. Collective monograph]. Nizhniy Novgorod, NNGU imeni N.I. Lobachevskogo Publ., 2019, pp. 193–198. (In Russian).

8. Kiprskaya E.V. Nekotoryye problemy issledovaniya evfemizmov [Some Research Issues of Euphemisms]. *Psikholingvisticheskiye issledovaniya: slovo i tekst. Sb. nauchnykh statey* [Psycholinguistic Researches: Word and Text. The Scientific Articles Collection]. Tver', Tverskoy gosudarstvennyy universitet Publ., 2002, pp. 53–58. (In Russian).

9. Lakan Zh. Instantsiya bukvy v bessoznatel'nom [The Instance of the Letter in the Unconscious]. Kabanova I.V. (Ed.). *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern Literary Theory. Anthology]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2004, pp. 134–156. (In Russian).

10. Lotman Yu.M. Son – semioticheskoye okno [The Dream – a Semiotic Window]. *Kultura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Gnozis, Izdatel'skaya gruppa "Progress" Publ., 1992, pp. 219–226 (In Russian).

11. Zenkin S.N. Ot teksta k kul'tu [From text to Cult]. *Raboty o teorii* [Works about Theory]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012, pp. 127–137. (In Russian).

(Monographs)

12. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost khudozhestvennykh form. (Epos. Lirika. Teatr)* [The Content of Art Forms. (Epos. Lyrics. Theater)]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1968. 302 p. (In Russian).

13. Epshteyn M.N. *Ot znaniya k tvorchestvu. Kak gumanitarnyye nauki mogut izmenyat' mir*. [From Knowledge to Creativity: How the Humanities Can Change the World]. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 480 p. (In Russian).

15. Khomskiy N. *Aspekty teorii sintaksisa* [Aspects of the Theory of Syntax]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1972. 258 p. (In Russian).

16. Loseff L. *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München, Sagner Publ., 1984. 277 p. (In English).

17. Todorov Tz. *Vvedeniye v fantasticheskuyu literaturu* [The Fantastic]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russian).

Герасименко Мария Владимировна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии Наук.

Младший научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН.

Научные интересы: история испанской литературы, эзопов язык, рецептивная эстетика.

E-mail: masha.ge@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-3602-2706

Maria V. Gerasimenko,

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

Junior Researcher, The Department of History of Literatures of Europe and Americas of Modern times, IWL RAS.

Research interests: history of Spanish literature, Aesopian Language, receptive aesthetics.

E-mail: masha.ge@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-3602-2706

DOI 10.54770/20729316-2024-4-238

*Н.М. Булашова (Москва)***ТРАВЕЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВО («ДЕВЯНОСТО ДВА ДНЯ»)****Аннотация**

В статье рассматривается малоизученная сторона творческого наследия английского писателя-сатирика XX в. Ивлина Во, прошедшего много времени в путешествиях, – травелоги (на примере произведения «Девяносто два дня», посвященного путешествию англичанина в Британскую Гвиану, одну из самых отдаленных точек на карте Британской империи, сегодня страну в Южной Америке, обретшую независимость в 1966 г.). Жанр путешествия традиционно весьма популярен в английской литературе. И. Во, всегда оставаясь писателем, по самым разным причинам испытывал необходимость фиксировать на бумаге свои путевые впечатления. Часто материал в дальнейшем использовался им для написания художественных текстов. Среди отличительных черт творческой манеры англичанина можно выделить следующие: ироничная интонация, подробнейшая фиксация происходящего вокруг, многочисленные описания, внимание к людям, а не к достопримечательностям, интерес к истории, стремление передать атмосферу места. В статье анализируется структура книги, содержательный аспект ее глав. Одной из важных тем становится тема писательства. Лейтмотив путешествия – постоянные сборы. Другой повторяющийся мотив – несовпадение ожидания и реальности. Немало строчек в книге И. Во, прославившемуся психологизмом своей прозы, посвящено анализу человеческой природы. Книга «Девяносто два дня» – пример раннего творчества И. Во в жанре травелога – сочетает в себе как ключевые черты этого жанра, так и индивидуальные черты творческой манеры писателя, который выступает в этой книге представителем огромной Британской империи, доживавшей последние десятилетия своего существования.

Ключевые слова

Травелог; И. Во; путешествия; английская литература.

N.M. Bulashova (Moscow)

TRAVELOGUE IN E. WAUGH'S WORKS ("NINETY-TWO DAYS")

Abstract

The article deals with little-studied side of the creative heritage of the 20th century English satirist Evelyn Waugh, who spent a lot of time travelling – travelogues (on the example of the work *Ninety-Two Days*, dedicated to the Englishman's journey to British Guiana, one of the most remote points on the map of the British Empire, today a country in South America that gained independence in 1966). Travelogue is traditionally very popular in English literature. E. Waugh, always remaining a writer, for a variety of reasons felt the need to record his travel impressions on paper. Often, he used the material later in writing literary texts. Among the distinctive features of the Englishman's creative style are the following: ironic intonation, detailed recording of what is happening around, numerous descriptions, attention to people rather than sights, interest in history, and the desire to convey the atmosphere of a place. The article analyzes the structure of the book and the substantive aspects of its chapters. One of the main themes is the theme of writing. The leitmotif of travel is constant gatherings. Another repetitive motive is a discrepancy between expectations and reality. Much space in the book of E. Waugh, who became popular for the psychologism of his prose, is devoted to the analysis of human nature. The book *Ninety-Two Days* is an example of E. Waugh's early work in the genre of travelogue – combining both the key features of this genre and the individual features of the creative style of the writer, who in this book acts as a representative of the vast British Empire, that was leaving out the last decades of its existence.

Kew words

Travelogue; E. Waugh; travel; English literature.

Ивлин Во (Arthur Evelyn St. John Waugh, 1903–1966) – один из самых известных английских писателей XX в., прежде всего прославившийся своими сатирическими романами («Пригоршня праха» (*A Handful of Dust*, 1934), «Незабвенная» (*The Loved One*, 1947) и пр.).

Отдельная страница биографии И. Во, как жизненной, так и творческой, – путешествия, он часто бывал за пределами островной Англии, в том числе в разных экзотических для европейца и неочевидных для рядового туриста местах планеты (Африка и Ближний Восток, Европа и Южная Америка). Англичанин побывал и в самых отдаленных частях тогдашней Британской империи (Британская Восточная Африка и Британская Гвиана). Результатом его многочисленных путешествий становились книги. Как правило, у И. Во каждая длительная поездка находила отражение сначала в дневниках, письмах, газетных статьях (документальная проза), затем в книгах путешествий (произведениях на стыке художественной литературы и литературы нон-фикшн) и, наконец, в переработанном виде в художественных текстах – романах и рассказах.

Причины, по которым путешествовал И. Во, многочисленны: это и искренняя любовь к перемене мест, и интерес к новому, и профессиональная необходимость (военная журналистика), и желание чему-то научиться, а также стремление заработать (для И. Во как для профессионального писателя это было немаловажно). Он отмечал: «Меня <...> влекут далекие, первозданные края, и в первую очередь пограничные территории, где сталкиваются культуры

и этапы цивилизации <...> Именно в таких местах я черпаю яркие впечатления, достойные преобразования в литературную форму» [Во 2022, 269]. Однако сказать, что он ездил для того, чтобы собирать материал для книг, нельзя, наоборот, И. Во отмечал, что «мы путешествуем, как и влюбляемся не для того, чтобы собирать материал. Это просто часть нашей жизни» [Во 2022, 269]; «уважающие себя писатели не «собирают материал» для своих книг, или, скорее, они делают это всю свою жизнь на ежедневной основе» [Waugh 1985, 10] (перевод мой – Н.Б.).

Складывается впечатление, что И. Во был легким на подъем путешественником, достаточно гибко подстраивавшимся под меняющиеся планы (которые и не всегда у него были) и обстоятельства, а также постоянно возникающие мелкие и крупные неприятности.

И. Во написал следующие произведения, относящиеся к путевой прозе: «Наклейки на чемодане» (*Labels*, 1930), Далекый народ (*Remote People*, 1931), «Девяносто два дня» (*Ninety-Two Days*, 1934), «Во в Абиссинии» (*Waugh In Abyssinia*, 1936), «Ограбление по закону» (*Robbery Under Law*, 1939), «Турист в Африке» (*A Tourist In Africa*, 1960). Эти произведения не так часто становились объектом анализа литературоведов, как его художественные произведения. Однако это важная составляющая его творческого наследия. Исследователь Richard J. Voorhes отмечает их ценность, выделяя развлекательный характер; важность с точки зрения того, что они дают информацию касательно принципов и убеждений И. Во, а также имеют значимые связи с художественным творчеством автора. Он отмечает, что «путевые заметки Во представляют собой отчеты не только о его путешествиях, но также о его темпераменте и вкусах, его набожности и предрассудках» [Voorhes 1978, 248].

В 2022 г. в издательстве «Колибри» впервые на русском языке вышел перевод книги «Когда шаталось нам легко» (*When The Going Was Good*, 1946) – антологии из пяти частей, составленной самим И. Во после Второй мировой войны и содержащей отрывки из четырех книг путешествий: «Наклейки на чемодане», «Далекый народ», «Девяносто два дня» и «Во в Абиссинии». Появление этой книги – свидетельство неослабевающего интереса как к личности и творчеству самого писателя, так и к жанру путешествия в целом.

А.А. Майга в своей статье «Литературный тревелог: специфика жанра» отмечает, что «тревелог – это литературный жанр, который развивался и преобразовывался на протяжении многих веков» [Майга 2014, 254], он трудно поддается однозначному определению и может соединять в себе разные виды повествования. Исследователь отмечает чередование описания и повествования как один из важнейших признаков жанра, среди родственных ему жанров находятся письмо, дневник и эпистолярный роман.

Жанр путешествия весьма популярен в английской литературе. Сам феномен путешествия существует в английской традиции с древнейших времен. В разные временные периоды цели путешественников разительно отличались от сугубо утилитарных (дипломатических и торговых, религиозных) до развлекательных (зарождение феномена туризма, т.е. путешествия без особой причины – в полной мере явление эпохи романтизма). В своей диссертационной работе А.А. Белякова говорит о трех подконцептах динамического, развивающегося во времени, концепта «путешествие» в зависимости от цели поездки – travel (дословно «путешествие»), tourism («туризм») и exploration («исследовании»). Она отмечает: «...tourism абсолютно противопоставлен travel и exploration, которые имеют схожие импликации, но различаются по одному

существенному признаку: цели. <...> Exploration предпринимается с определенными целями (например, научными), в то время как travel в сознании носителя совершается <...> по велению “some impulse of non-utilitarian pleasure” («некий импульс бесполезного удовольствия», перевод мой – *Н.Б.*) [Белякова 2005, 16]. Так в древние времена и средневековые путешествия предпринимались в основном с прикладными целями. Путешествие как инструмент самопознания – открытие эпохи Ренессанса. А.А. Белякова пишет, что рыцарское путешествие становится важной вехой в формировании современного понимания концепта «путешествие». В XVII–XVIII вв. в период так называемого Grand Tour путешествие по Европе становится необходимым этапом в образовании молодого человека. В XVIII в. в Британии литература о путешествиях приобретает по-настоящему большую популярность. Многие известные писатели обращались к этой теме в своих художественных текстах и произведениях, существовавших на стыке художественной литературы и литературы нон-фикшн. XIX в. – время развития туризма и масштабирования путешествий. Именно в этот период появляется огромное количество путевых записок и все большее стремление к субъективной передаче увиденного.

Среди ключевых англоязычных авторов, формировавших традицию литературы о путешествиях в рамках художественных текстов, можно упомянуть, например, Д. Свифта (1667–1745) и его «Путешествия Гулливера» (1726) или Л. Стерна (1713–1768) с его незавершенным «Сентиментальным путешествием по Франции и Италии» (1768).

Начиная с рубежа XIX–XX вв. и далее традицию развития путевой прозы связывают с именами таких англоязычных писателей первой величины, как Л. Даррелл, Г. Грин, Р. Киплинг, Дж. Конрад, Д.Г. Лоуренс, У.С. Моэм, Р.С. Стивенсон, Э.М. Форстер и другие. Все перечисленные авторы – создатели как всемирно известных художественных текстов, так и книг путешествий, становившихся итогом поездки в самые разные уголки планеты. Нередко пережитый в поездках опыт, а также материал книг путешествий находил свое отражение в художественном творчестве писателей. Среди мотивов, которые преследовали в путешествиях многие англоязычные авторы, А.Г. Савельева выделяет, например, «стремление найти заповедную землю, уйти от пороков цивилизации» [Савельева 2016, 1018]. И. Во – еще один подобный яркий пример в этой галерее авторов.

В целом для творчества английского писателя характерны сочетание сатирической (здесь он выступает наследником таких авторов, как Д. Свифт, Т. Смоллет, У. Теккерей, Г. Филдинг), лирической (особенно в более поздних текстах) и развлекательной линий повествования. Его проза психологична. Для этого автора также всегда была свойственна особая наблюдательность, внимание к деталям окружающей действительности. Это же характерно и для его путевой прозы, ярким примером которой и является травелог «Девяносто два дня».

Зимой 1932–1933 гг. И. Во предпринял путешествие в Британскую Гвиану. Это была чуть ли не единственная длительная поездка англичанина без специального журналистского задания и, по-видимому, за свой счет. Сегодня эта страна в Южной Америке, обретшая независимость от Великобритании в 1966 г., известна как Гайана (официальное название – Кооперативная Республика Гайана). Писатель начал свое путешествие из столицы Джорджтауна в глубь страны (что изрядно удивляло местных: «одни рассматривали мой поход как пресный и весьма утомительный пикник, другие – как безотлагательный

и мучительный способ самоубийства» [Во 2022, 276]) и добрался до границ с Бразилией. Не достигнув конечной точки назначения, он отправился в обратный путь, проведя в дороге чуть более трех месяцев. В книге издательства «Pinguin» 1985 г. приложена карта с маршрутом писателя. Результатом поездки в литературном плане стали травелог «Девяносто два дня», роман «Пригоршня праха», а также рассказ «Человек, который любил Диккенса» (*The Man Who Liked Dickens*, 1933). В травелоге, написанном по итогам этой поездки, И. Во отвечает на вопрос, почему он выбрал для своего путешествия столь отдаленную точку на карте. Точного ответа на этот вопрос у него нет, однако он отмечает, что эта точка, о которой он знал так мало, годами привлекала его внимание. Английский писатель плохо учился по географии в школе и во взрослом возрасте занимался своеобразным восполнением пробелов в образовании. Британская Гвиана была одной из самых отдаленных частей Британской империи, о которой мало что было известно, в некоторых ее частях, казалось, никогда не ступала нога европейского колонизатора. По итогам путешествия писатель понял, что существующие карты этих мест неточны, содержат фактические ошибки. Добравшись до границ Британской Гвианы с Бразилией, И. Во понимает, насколько зыбки в этих местах границы: «С моей точки зрения, жизнь на граничащих с Бразилией местах – это уникальный опыт для подданных Британской империи <...> Индейцы, скорее всего, даже не берут в толк, на территории какой страны находятся: они бродят туда-сюда через границу Бразилии и Великобритании так же спокойно, как до эпохи Уолтера Рэли» [Во 2022, 323]. Упомянутый в цитате Уолтер Рэли (англ. Sir Walter Raleigh, 1554–1618) был английским государственным деятелем, писателем, путешественником, одним из первых колонизаторов. Удивительным следствием подобной зыбкости границ становится, например, магазин португальца, сеньора Фигейреду, который на одной своей половине торгует бразильскими товарами, на другой – товарами из Джорджтауна.

Ранее уже упоминалось, что опыт этой поездки нашел свое отражение как в вышеупомянутой книге путешествий «Девяносто два дня», так и в одном из лучших романов писателя – «Пригоршня праха». Исследователь Е.Е. Рябчикова отмечает, что «пятая и шестая главы романа «Пригоршня праха» и путевая проза «Девяносто два дня» содержат много общих мест, местами почти полностью совпадающих эпизодов, которые передают путевой опыт и автора, и героя романа Тони Ластва, направляющихся из центра в периферию» [Рябчикова 2017, 136].

Ключевыми темами данного травелога становятся тема писательства (это можно назвать одной из отличительных черт английского травелога в целом, созданного большими писателями, у таких авторов, как Д.Г. Лоуренс или У.С. Моэм подобные книги также становятся своеобразной лабораторией писательского мастерства); тема путешествия как такового; в меньшей степени тема Я и Другой, сходство и различия европейца и жителя колонии (что характерно уже именно для жанра травелога).

Среди отличительных черт творческой манеры писателя, представленных в травелоге «Девяносто два дня»: ироничная интонация, пронизывающая все повествование (в этом прослеживается как национальная английская традиция, так и персональная авторская); подробная, порой очень скрупулезная фиксация того, что происходит вокруг с указанием точных дат, локаций и мельчайших событий (принцип «что вижу, то пишу»); описание бесконечных перемещений (на поездах, лодках, лошадях, пешком); внимание в первую очередь к людям и

«разыгрываемым» между ними сценкам, а не к достопримечательностям (что принципиальным образом отличает его книги от путеводителей, как отмечает в своей работе James D. Summer [Summer 2013]); интерес к истории того или иного места; подробное описание жилищ; повышенное внимание к еде (как правило, невкусной); и в целом, стремление передать атмосферу. По прочтении травелога у читателя может сложиться впечатление, что самому И. Во в этих местах не очень понравилось, европейцу там не уютно по разным причинам: «Впечатления от той поездки хранились у меня в памяти, но имели совершенно неудобоваримый вид на протяжении кипучего, бурлящего минувшего лета и всплывали по частям в самые неподходящие моменты» [Во 2022, 270].

Структурно книга поделена на 9 глав, в начале каждой из которых дается краткое описание ее содержания. Так, например, описание 1-й главы выглядит следующим образом: «Причины посетить Гвиану – и написать об этом – семейные связи с Тринидадом – Джорджтаун – история Рупунуни – Мистер Браун – отправление» [Waugh 1985, 7] (перевод мой – Н.Б.). Исследователь Г. Мороз отмечает, что «Во не поделил ее <книгу>» на 92 маленькие части, хотя это бы больше соответствовало названию. Возможно, он чувствовал, что это еще больше замедлило бы ритм книги. Однако он не пытался скрыть свою тоску, отсутствие энтузиазма и усталость» (перевод мой – Н.Б.) [Moroz 2016, 60].

Как уже было отмечено выше, одной из важных тем для И. Во становится тема писательства. Вводная глава среди прочего погружает читателя в творческую лабораторию автора, он подробно объясняет, почему писатели не могут не писать. Первые абзацы книги – описание прокрастинации, с которой столкнулся И. Во. Ему не хочется садиться за написание книги (англичане, по его мнению, вообще не любят работать), он делает все, чтобы этого не делать, что в свою очередь портит ему настроение. И. Во не из тех писателей, которые пишут под вдохновению. Он отмечает, что читателям нравятся легенды о писателях-романтиках, писавших в порыве того самого вдохновения, и они не могут поверить, что кто-то, живущий такой же жизнью, как они, может написать что-то стоящее прочтения.

И. Во задается вопросом, кому может в здравом уме прийти в голову мысль читать и покупать книгу о месте, в котором он, скорее всего, никогда не окажется. И приходит к выводу, что раз человеку как виду это интересно, значит человек – это коммуникативное животное, поэтому «подобно плотнику <...> писатель не может успокоиться, пока его впечатления остаются в аморфном, хаотическом состоянии, в каком их преподносит нам жизнь, а для писателя обработка впечатлений сводится к приданию им вида членораздельного сообщения» [Во 2022, 269].

И. Во, путешествуя, не скрывал своей личности и своей профессии писателя, что порой приводило к возникновению забавных ситуаций. Так, он отмечает, что местные «с наивной, но неистребимой в отдаленных краях верой в могущество пера высказывали предположение, что я сумею убедить имперское правительство “хоть как-то содействовать” улучшению местных экономических условий» [Во 2022, 271]. В другом эпизоде он с иронией вспоминает о том, как у него берут интервью два местных журналиста, но не потому, что он известный писатель, а потому что прибыл к ним в качестве пассажира 1-го класса корабля. Эти журналисты говорят ему, что он совсем не похож на типичного гостя Джорджтауна, приезжающего в эти края в поисках золота.

По ходу повествования И. Во вспоминает о своем старшем брате Алексе Во (Alec Waugh, 1898–1981), также ставшем достаточно известным писа-

телем. Братья, оба зарабатывавшие написанием книг о тех местах, в которых они побывали, договорились о «разделении труда» – о том, кто о каких частях света будет писать: «папским жестом он <брат> подарил мне всю Африку и добрую часть Азии в обмен на Полинезийские острова, Северную Америку и Вест-Индию» [Waugh 1985, 16] (перевод мой – *Н.Б.*). И. Во отмечает: «Странно, мы с братом почти никогда не встречаемся в Англии и, кажется, не имеем общих друзей, но я часто натываюсь на его следы за границей» [Waugh 1985, 16] (перевод мой – *Н.Б.*). И. Во вспоминает об одном эпизоде в Тринидаде, когда он остановился объективно в одном из самых приличных отелей, о котором, как оказалось, его брат отзывался весьма нелицеприятно в своей книге. Это не повлияло, однако, на гостеприимство тринидадцев по отношению к самому И. Во. Писатель назвал это «образцовым примером отношения к критике» [Waugh 1985, 17] (перевод мой – *Н.Б.*).

Лейтмотивом всего путешествия И. Во становятся постоянные сборы, буквально сводящие его с ума, постоянное перекаладывание багажа, выкидывание всего «лишнего» (например, консервов с мясом) или, наоборот, поиск каких-то действительно нужных вещей (например, седла). Все это весьма усложняло и так не простое путешествие. Обстоятельства постоянно складываются не в пользу путешественников: лодки опаздывают, насекомые донимают, лошади устают, дорога приводит не туда и пр. Это путешествие определенно научило его терпимости. Несмотря на все сложности И. Во не променял бы такой способ путешествия на более комфортный (на самолете или, как он иронично замечает, на ковче-самолете). Особенности страны, ее географии, характеры людей заметны только при непосредственном погружении в контекст: «Если кто-то путешествует в духе страны... он отождествляет себя с посещаемым местом в той степени, какая невозможна для более смелых легчиков» [Во 2022, 151].

Другой повторяющийся мотив – это несовпадение ожидания и реальности, чаще реальность проигрывает, но бывают и исключения. Так, столица Джорджтаун оказалась благоустроенным городом-садом, что, как это ни удивительно, скорее разочаровало И. Во. А вот многочисленные ранчо, попадавшиеся по пути следования, наоборот, оказались более прозаичными, чем он предполагал: «Я, признаться, ожидал большего. Ранчо представлялось мне – видимо, под влиянием кинематографа – несколько иначе <...> Не сказать, что здесь, в Варанане, я ожидал увидеть именно такую картину, но чувствовал, что слово “ранчо” упало в моих глазах» [Во 2022, 292]. Кульминацией реализации этого мотива можно считать двухнедельное пребывание И. Во в местечке под названием Боа-Виста на границе с Бразилией (сегодня это бразильский город), которое стало для И. Во последней каплей и привело его к решению возвращаться обратно. Степень разочарования этим негостеприимным местом передается писателем иронически с использованием приема амплификации: «За считанные часы пребывания в Боа-Висте все мои иллюзии, связанные с этим городом, потерпели крах. Исчезли; их разметало землетрясение, с корнем вырвал смерч, а ветер унес в небо клочками соломы; их опалило серой, как Гоморру; их смели иерихонские трубы, их перепыхали и засыпали солью, будто Карфаген, а потом разобрали завалы, чтобы за деньг переправить по кирпичику на другой континент, словно они приглянулись мистеру Херсту; они пали, как великая Троя» [Во 2022, 329–330].

Эпизод, описывающий отъезд писателя из этих мест, также пронизан иронической интонацией и в полной мере достоин появления в юмористическом

художественном тексте. И. Во, наконец-то уладивший, как ему казалось, все формальности, вспоминает: «Получив таким образом и оснащение, и благословение, я почувствовал, что наконец-то отправляюсь в путь. Но это было не так просто: силы хаоса все еще грозили моему отступлению и наносили сокрушительные удары. Следующие двое суток обернулись дешевым фарсом, который временами поднимало до высот фантазии долгожданное появление приора» [Во 2022, 350]. В течение следующих нескольких дней И. Во несколько раз со всеми попрощался, но каждый раз возвращался во внеурочное время, опаздывая то на обед, то на ужин, вызывая у нового приора то сомнения в честности англичанина, то в его здравомыслии, то просто чувство отчаяния.

Немало строчек в книге И. Во, прославившемуся психологизмом своей прозы, посвящено анализу человеческой природы. Британская Гвиана – этнически и расово неоднородная территория, на которой проживают коренные народы, выходцы из Африки и Европы, а также люди смешанного происхождения (метисы, креолы). И. Во отмечает, что «чем дальше от Джорджтауна в направлении Нового Амстердама, тем чернее кожа, ярче негроидный тип и жизнерадостнее характер местного населения» [Во 2022, 281]. В другом месте он, наоборот, отмечает, что аборигены-индейцы не вызывают у него особой симпатии: «все они были непривлекательными, приземистыми и грязными, без всякого изящества, которое можно ожидать от дикарей» [Во 2022, 122]. Автор развенчивает стереотип о «сильных и молчаливых» европейских колонизаторах: «Молчаливых нужно искать среди юных завсегдатаев лондонских ресторанов, а на широких открытых просторах, как показывает мой опыт, мужчины неудержимо говорливы и жаждут высказаться на любую тему <...> Причем любимый конек – богословие» [Во 2022, 281]. Наблюдая за окружающими его людьми, он отмечает поразительное сходство между индейцами и англичанами: стремление жить семьей обособленно от соседей, недоверие к чужакам, отсутствие амбиций и желания прогресса, любовь к животным, но и к охоте с рыбалкой, сдержанность в проявлении эмоций, честность и миролюбивость. По всем этим параметрам, кроме пристрастия к выпивке и недалекости, они представляются английскому писателю полной противоположностью чернокожему населению.

Религия не становится основной темой этой книги, как это нередко бывало у И. Во, однако он уделяет внимание верованиям местных индейцев. Так он отмечает, что жизнь каждого местного индейца омрачена присутствием вездесущей «Кенаймы», явления трудно объяснимого для европейца, несущего в себе нечто злое и сверхъестественное. Все попытки антропологов объяснить значение этого понятия (он приводит две трактовки), по мнению, И. Во оказываются неудачными, во многом благодаря ограниченным возможностям языка. Среди других любопытных наблюдений о языке, например, следующее. И. Во замечает, что в большинстве языков первым изучаемым словом, является слово «сэр» и лишь немногие языки индейцев имеют понятия, связанные с подчинением или выражением уважения. Таким образом люди-руководители в этих местах не обладают силой или привилегиями. Е.Е. Рябчикова отмечает, что «обычаи и ритуалы автохтонного населения Южной Америки кажутся представителю западной цивилизации непонятными и нелогичными, поскольку европейцам бывает крайне трудно взаимодействовать с индейцами, у них иная концепция времени и пространства, а также иное отражение этих категорий в языке, что делает взаимопонимание между индейцами и европейцами практически невозможным» [Рябчикова 2019, 17].

Что касается европейцев, которые встречались И. Во в этой поездке, то это англичане, португальцы, немцы. Последние – это, как правило, представители народа, покинувшего родную территорию после поражения Германии в 1918 г. и разбредшиеся по всему свету. Англичан на этих территориях крайне мало, у них нет привычки пожимать друг другу руку (в отличие от других европейцев за рубежом, например, португальцев). Есть места, где по-английски говорит буквально несколько человек, а есть и такие, жители которых никогда не видели ни миссионера, ни полицейского, ни другого белого человека.

И. Во за время своего путешествия посетил несколько христианских миссий и общался с местными проповедниками. Один из них, м-р Крости, сетует на отсутствие успехов в деле обращения местных в христианство: «Я здесь уже тридцать лет, и никто до сих пор не принял веру. Даже моя собственная семья одержима дьяволом» [Во 2022, 317]. Миссия Сент-Игнатиуса похожа на ранчо, без животных в саванне не прожить: «Невзирая на все препоны и провололочное ограждение, за алтарем регулярно неслась чья-то курица» [Во 2022, 321]. Местные миссии разительным образом отличаются от таковых в Африке. И. Во вообще часто сравнивает эти территории с африканскими, отмечая, что они совсем не похожи друг на друга ни пейзажем, ни поселениями.

И. Во в поездке много размышляет. Одна из тем подобных размышлений – что лично ему дают подобные путешествия. Он развенчивает распространенную мысль о том, что «наибольшего физического и душевного благополучия можно достичь только в диких частях света» [Во 2022, 114]. Вещи, которые действительно приносят ему удовольствие в походных условиях и удовольствие от которых исчезает по возвращении в Европу, – это мытье и чтение книг. И. Во, постоянно что-то читающий, отмечает, что за последние десять лет жизни он не читал ничего просто ради удовольствия. Такой книгой становится для него «Жизнь и приключения Николаса Никльби» Ч. Диккенса – одного из самых английских авторов в истории английской литературы. Интересно, что главный герой романа «Пригоршня праха» Тони Ласт, оказавшийся в плену в глуши у полусумасшедшего не умеющего читать англичанина м-ра Тодда, вынужден бесконечно читать тому вслух один за другим романы Диккенса, что превращается в настоящую пытку. Третьим подобным удовольствием становится для И. Во исправление официальной карты, содержащей большое количество неточностей: «эта практика заставляла меня наблюдать за страной так, как я не делал этого ранее, и увеличивало удовольствие от смены обстановки» [Во 2022, 120], таким образом, путешествие обратно было для англичанина приятнее.

Путешествие – способ раздвинуть рамки времени и пространства. За те три месяца, которые И. Во провел в путешествии, в Англии глобально ничего не изменилось. Для себя же он отмечает следующее: «Мне представляется, что основу всех – а также итог всех без исключения – странствий составляет ощущение нереальности происходящего» [Во 2022, 280]. На какое-то время он оказывается как будто бы зачарованным и после путешествия, так, например, задержки продолжают его преследовать даже в цивилизованном мире.

И. Во не претендует на то, что его путешествие – это «духовная одиссея. Какие бы внутренние изменения ни происходили (а всякий опыт привнесит какие-то изменения), они являются собственностью писателя, а не рыночным товаром» [Во 2022, 167].

Книга «Девяносто два дня» – пример раннего творчества И. Во в жанре травелога – сочетает в себе как ключевые черты этого жанра, так и индивиду-

альные черты творческой манеры писателя, который выступает в этой книге представителем огромной Британской империи, доживавшей последние десятилетия своего существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белякова А.А. Восприятие концепта «путешествие» в динамике его становления в англоязычной культуре: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. М., 2004. 26 с.
2. Во И. Когда шагало нам легко. М.: КоЛибри, 2022. 448 с.
3. Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. *Philology and culture*. 2014. № 3(37). С. 254–258.
4. Рябчикова Е.Е. Имагологическая проблематика творчества Ивлины Во: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Калининград, 2019. 23 с.
5. Рябчикова Е.Е. Образ южноамериканской цивилизации в творчестве Ивлины Во (книга путевых очерков «Девяносто два дня» и роман «Пригоршня праха») // Вестник Череповецкого государственного университета. 2017. № 6. С. 133–136.
6. Савельева А.Г. Английская литература путешествий: к вопросу о формировании национальной специфики жанра // Молодой ученый. 2016. № 21 (125). С. 1017–1019.
7. Moroz G. *On the Road from Facts to Fiction: Evelyn Waugh's Travel Books*. Bialystok: Wydawnictwo PRYMAT, 2016. 152 p.
8. Summer J.D. *Travel Writing and Satire: PhD Thesis*. London, 2013. 455 p.
9. Voorhees R.J. *Evelyn Waugh's Travel Books* // *The Dalhousie Review*. 1978. P. 240–248.
10. Waugh E. *Ninety-Two Days. A Journey in Guiana and Brazil*. Harmondsworth: Penguin, 1985.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mayga A.A. *Literaturnyy travelog: spetsifika zhanra [Literature Travelogue: The Specificity of Genre]*. *Filologiya i kul'tura*, 2014, no. 3 (37), pp. 254–258. (In Russian).
2. Ryabchikova E.E. *Obraz yuzhnoamerikanskoj tsivilizatsii v tvorchestve Ivliny Vo (kniga putevykh ocherkov "Devyanosto dva dnya" i roman "Prigorshnya prakha") [Image of South American Civilization in Evelyn Waugh's Works (Travelogue "Ninety-two days" and Novel "A Handful of Dust")]*. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 6, pp. 133–136. (In Russian).
3. Savel'yeva A.G. *Angliyskaya literatura puteshestviy: k voprosy o formirovanii nacional'noy spetsifiky zhanra [English Travel Writing: National Identity and Genre]*. *Molodoy uchenyy*, 2016, no. 21(125), pp. 1017–1019. (In Russian).
4. Voorhees R.J. *Evelyn Waugh's Travel Books*. *The Dalhousie Review*, 1978, pp. 240–248. (In English).

(Monographs)

5. Moroz G. *On the Road from Facts to Fiction: Evelyn Waugh's Travel Books*. Bialystok, Wydawnictwo PRYMAT, 2016. 152 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Belyakova A.A. *Vospriyatiye kontsepta pyteshestviye v dinamike ego stanovleniya v angloyazychnoy kul'ture [Perception of the Concept Travel in the Dynamics of Its Formation in English-Speaking Culture]*. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2004. 26 p. (In Russian).

7. Ryabchikova E.E. *Imagologicheskaya problematika tvorchestva Ivliny Vo* [Imagological Problematic of Evelyn Waugh's Works]. PhD Thesis Abstract. Kaliningrad, 2019. 23 p. (In Russian).

8. Summer J.D. *Travel Writing and Satire*. PhD Thesis. London, 2013. 455 p. (In English).

Булашова Наталья Михайловна,

Московский педагогический государственный университет; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы Института филологии МПГУ; доцент кафедры славянской филологии филологического факультета ПСТГУ.

Научные интересы: зарубежная и русская литература, компаративистика.

E-mail: nbulashova@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-0912-9766

Nataliya M. Bulashova,

Moscow Pedagogical State University; St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities.

Candidate of Philology, associate professor at the department of world literature of Institute of Philology at Moscow Pedagogical State University; associate professor at the department of Slavic philology of Faculty of Philology at St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities.

Research interests: foreign and Russian literature, comparative studies.

E-mail: nbulashova@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-0912-9766

О.Ю. Панова (Москва)

МЕЖДУ РЕАЛЬНЫМ И ФИКЦИОНАЛЬНЫМ: РОМАНЫ Т. ДРАЙЗЕРА В ОЦЕНКЕ СОВЕТСКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ 1930-Х ГГ.¹

Аннотация

Советское книгоиздание всегда было ориентировано на связь с читателями. Kontakтами с читательской публикой с начала 1930-х гг. занимался Массовый сектор ГИХЛ (Государственное издательство художественной литературы, осн. 1930; с 1934 переименовано в Гослитиздат): туда ежедневно приходило огромное количество писем и отзывов о выпущенных издательством книгах. Эта корреспонденция частично сохранилась в архиве издательства. В статье анализируется восприятие советскими читателями 1930-х гг. литературной условности и в особенности представления о жизнеподобии – ключевой категории для понятий «реализм», «классика», которыми оперировала советская литературная критика. Материалом для исследования послужили сохранившиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства отзывы читателей 1931–1936 гг. о романах Т. Драйзера, который к середине 1930-х гг. прочно завоевал в СССР репутацию крупнейшего зарубежного писателя-реалиста и «современного классика». По итогам исследования предлагается классификация и выделяются четыре типа читателей в зависимости от восприятия литературной категории жизнеподобия. Читатели демонстрируют разные реакции – от смешивания реального, фиктивного и воображаемого до попыток создать эго-документы, отталкиваясь от прочитанного в романе. В целом читательские отзывы 1930-х гг. свидетельствуют, что реалистическая литература, в том числе и зарубежная, для многих советских людей стала не только любимым чтением, но и важной частью их жизни, настоящей, реальной ценностью.

Ключевые слова

Теодор Драйзер; ГИХЛ / Гослитиздат; читательская рецепция; реализм; жизнеподобие; литературный вымысел; советско-американские литературные связи; архивные материалы.

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23–18–00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», <https://rscf.ru/project/23-18-00393/>.

O. Yu. Panova (Moscow)

BETWEEN THE REAL AND THE FICTIVE: SOVIET READERS OF THE 1930S ON THEODORE DREISER'S NOVELS¹

Abstract

Soviet publishing industry always paid a lot of attention to their readers and tried to gauge public taste and opinion. The Mass Sector of GIHL / Goslitizdat State Publishing House (founded in 1930) responsible for the feedback from the reading audience was getting a huge daily number of letters in which readers expressed their opinion about the books published by Goslitizdat. The surviving part of this correspondence is now stored in the Russian State Archive of Arts and Literature. The paper analyzes the ideas of fictionality as a distinctive property of a literary text, typical for the Soviet readers in the 1930s, and especially focuses on the category of verisimilitude, a key notion for the concepts of Realism and Classics developed by Soviet literary criticism. The study is based on the readers' letters to Goslitizdat Mass Sector, 1931–1936, about the novels by Theodore Dreiser, who in the mid-1930s had a firm reputation of an outstanding realist and a contemporary classic in the Soviet Union. The classification proposed in the conclusion distinguishes four types of readers depending on their perception of verisimilitude. Readers show different attitudes toward Dreiser's novels, for example, mixing the real, the fictive and the imaginary, or trying to create ego-documents based on what they read in the novel. In general, the readers' letters show that in the 1930s literary realism, including the Western realistic novels, for many Soviet people has become both a favorite reading and a valuable part of their life experience.

Key words

Theodore Dreiser; GIHL / Goslitizdat State Publishing House; readers' reception; realism; verisimilitude; fiction; Soviet-American literary connections; archived materials.

В программе советского культурного строительства 1920–1930-х гг. две задачи – создать новую литературу и писателя и вырастить нового советского читателя – были тесно взаимосвязаны [см. Добренко 1997]. На эти цели уже с первых лет советской власти были направлены беспрецедентные усилия. Помимо школ и вузов, работа с читателями велась при библиотеках, в кружках, клубах, комсомольских и партийных ячейках, в домах-читальнях; выпускались исследования, многочисленные пособия, методические материалы [напр.: Массовый читатель 1925; Бек, Тоом 1927; Гулев 1928; Писатель перед судом, 1928]; постоянно появлялись статьи в периодике – практически во всех библиотечных, библиографических, литературно-критических журналах («Рабочий читатель», «Красный библиотекарь», «Книга и профсоюзы», «На литературном посту», «Литературный критик», «Художественная литература» и мн. др.). Работа с читателем была важным аспектом и советского книгоиздания.

В 1930-е гг. обратная связь с аудиторией в Государственном издательстве художественной литературы (ГИХЛ; создано на базе Госиздата и государственно-акционерного издательства «Земля и фабрика» в 1930 г.; с 1934 г. пере-

¹The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant No. 23–18–00393, “Russia and the West Viewing Each Other: Literature at the Intersection of Culture and Politics, 20th Century”, <https://rscf.ru/en/project/23-18-00393/>.

именовано в Гослитиздат) осуществлялась Массовым сектором. Фонд ГИХЛ в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 1) (далее это начало шифра для архивных материалов не повторяется, указываются единицы хранения и листы, в случаях конкретных отзывов приводится информация о месте написания и авторе – *О.П.*) дает представление о масштабах и видах работы издательства с читателем. Среди сохранившихся документов, например, планы и отчеты о массовой работе с читателями, мероприятия по выявлению запросов читателей (ед. хр. 85–88, 90), анкеты, сводки, отчеты о читательском спросе, полученные от библиотек, клубов, материалы читательских конференций, вечеров рабочей критики, изучение пожеланий и предложений читателей (ед. хр. 160–170) и т.д.

Важнейшим направлением работы был сбор читательских отзывов о выпускаемых издательством книгах. ГИХЛ печатало на своих изданиях просьбы присылать впечатления от прочитанной книги и указывать свои данные: имя, место работы и жительства, возраст, профессию, партийность. Поступившие отзывы обрабатывались Массовым сектором, некоторые отбирались для публикации в журнале «Художественная литература», выходившем при издательстве.

Главной целью обратной связи с читателем был мониторинг хода литературной работы, результатом которой виделась окончательная «смычка» между издателем, критиком и читателем, их полное единство и взаимопонимание. Приходившие в ГИХЛ читательские отзывы нередко воспроизводили идеологические клише из предисловий и статей (такие отклики чаще всего обнародовались в печати); однако обращение ко всему сохранившемуся в РГАЛИ массиву неопубликованных откликов позволяет увидеть сложность и нелинейность читательской рецепции, так что до полной монолитности даже в 1930-е гг. было еще очень далеко.

Советское книгоиздание этого времени, отбирая для публикации произведения зарубежных авторов, руководствовалось рядом критериев. С одной стороны, издательство откликалось на «извечные» читательские ожидания (чтение должно быть увлекательным и познавательным); с другой стороны, оно следовало идеологическим установкам (например: наличие в произведениях критики буржуазного общества, «революционность», прогрессивные взгляды писателя). К числу критериев отбора, отвечавших одновременно и читательским ожиданиям, и идеологическим установкам, относилась категория жизнеподобия. Для советской критики 1930-х гг. это была ключевая характеристика литературного реализма и литературной классики. Советский читатель тоже ценил реализм в литературе, «правдивые», «жизненные», а значит, интересные и «полезные» книги: понятие жизнеподобия часто сближалось с представлением о познавательной («книга – учебник жизни») и утилитарной функции литературы, которая должна помогать ориентироваться в окружающей действительности.

Примечательно, что авторов фантастической и приключенческой литературы, таких, как Жюль Верн или Майн Рид, читатели критиковали исключительно за неправдоподобность и бесполезность их сочинений. Например, семнадцатилетний одессит, токарь по металлу, пишет о романе Майна Рида: «Охотники за растениями»: «...к сожалению, нужно заметить, что эта книга – чушь, фантазия». По его мнению, такая книга бесполезна и неинтересна для взрослых; не годится она и для советских детей: они «нуждаются в книге более реальной, которая ответит на вопросы детей не с точки зрения фантастической, а **именно жизненной**». (15.02.1936 г. Ед. хр. 434. Л. 1.) (Здесь и далее в тексте выделения

принадлежат автору источника, если не указано иное. – *О.Л.*) Напротив, читатели Майна Рида отмечали, что этот роман дает знания о Гималаях, о ботанике, что он не только увлекателен, но и познавателен, а значит, реалистичен.

Следователь Гальперин из Киева сурово отчитал издателей за выпуск романов Жюль Верна:

Очень и очень порицаю издательство за выпуск таких книг. Там написана всевозможнейшая чепуха <...> Разве можно забивать голову всякой чепухой детям и юношам? Тогда, когда они должны быть посвящены в советскую социалистическую литературу, так вы выпускаете такие произведения вранья Жюль Верна. Да? Разве можно? Ведь это недопустимо! (25.03.1932 г. Ед. хр. 246. Л. 1).

Напротив, Женя Фридман, ученик 4 класса из Могилёва, высоко оценивает творчество этого писателя как познавательное и полезное:

...недавно прочел роман Жюль Верна под заглавием «20 000 лье под водой». Этот роман мне понравился по следующей причине: в нем очень ярко описывается жизнь морских глубин. Это не только книга с одними сухими приключениями, а очень полезная для изучения природы морских глубин. Я думаю, что эту книгу с удовольствием прочтут многие ребята. (б.д. [1935 г.]. Ед. хр. 246. Л. 3).

Другой школьник отмечает, что Жюль Верн «хорошо <...> изображает в своих произведениях различные социальные группы людей и изобретения будущего времени» (8.07.1934 г. Ед. хр. 246. Л. 4).

Поставив задачу проанализировать восприятие советскими читателями 1930-х гг. литературной условности и в особенности представления о жизнеподобии – ключевой категории для понятий «реализм», «классика», которыми оперировала советская литературная критика, – мы выбрали в качестве репрезентативного материала для исследования сохранившиеся в фонде ГИХЛ (РГА-ЛИ) многочисленные (всего их более 100) отзывы читателей 1931–1936 гг. о романах Т. Драйзера: этот автор к середине 1930-х гг. прочно завоевал в СССР репутацию крупнейшего современного писателя-реалиста и, более того, «советского зарубежного классика» [Панов, Панова 2021].

Литературная репутация Драйзера претерпела в довоенном СССР значительные изменения. В 1920-е гг., когда начали появляться первые переводы, критика ценила его за внимание к жизни угнетенных, за показ темных сторон капитализма, документальность, точность и масштабность в изображении общества; в качестве недостатков отмечались индивидуализм, натурализм, биологизация общества и человека [Ланн 1930]. Восприятие Драйзера как «мелкобуржуазного радикала» было очень далеко от почтения и восхищения, которым он был окружен с середины 1930-х гг. Отзвуки критики 1920-х гг. еще явственно слышны и в предисловиях С. Динамова к первому советскому собранию сочинений Драйзера (1928–1933):

Да, Теодор Драйзер в своих произведениях ставит те или иные общественные проблемы, в них сверкает его отрицание тех

или иных сторон американского общества, он протестует, борется, кричит, негодует. Но основное – не это, хотя для нас он ценен именно социальным. <...> В общественном смысле Драйзер – гигант, на коленях стоящий перед подавляющим его колоссальным капиталистическим зданием. [Динамов 1928, 7, 12].

«Полевение» Драйзера, начавшееся под влиянием Великой депрессии вскоре после его возвращения из СССР, было отмечено советской литературной критикой: на рубеже 1920-х–1930-х гг. констатируется его сближение с Советским Союзом. Красноречивы сами названия статей о Драйзере этого времени – «Теодор Драйзер идет к нам» [Динамов 1931], «Теодор Драйзер на революционном пути» [Елистратова 1932]. В середине 1930-х гг. он уже аттестуется как один из самых надежных и последовательных друзей СССР [см. напр. Динамов 1934; Немеровская 1936], и за ним окончательно закрепляется репутация «современного классика» и великого реалиста.

Сохранившиеся в фондах РГАЛИ отзывы читателей на романы посвященные двум изданиям «Американской трагедии» (ГИХЛ, 1933 и 1936) и первому советскому многотомному собранию сочинений (1928–1933), подготовленному С. Динамовым. В этом собрании, снабженном солидным критическим аппаратом, половину томов составляли шесть основных романов Драйзера. О них и писали советские читатели, и эти отзывы предоставляют богатый материал для анализа читательских представлений о категории жизнеподобия.

Как известно, особенности восприятия литературной условности определяются, в первую очередь, культурным кругозором и опытом чтения, которые обуславливают большую или меньшую способность ориентироваться в триаде «реальное – фиктивное – имажинарное» [Изер 1997] и заключать «романный пакт» [Lejeune 1975; Lejeune 2005]. В этом отношении читатели Драйзера 1930-х гг. прежде всего делятся на две неравные группы: умеющих отличать реальное от фиктивного и имажинарного (таковых, конечно, большинство) и страдающих «синдромом Дон Кихота».

...дочитав до того места, где у Клайда Гриффитса случилось несчастье с Робертой и в конце концов Клайд был приговорен к смертной казни, то у меня возникли некоторые вопросы:

1. Действительно ли Клайд был осужден судом к смертной казни? И верно ли суд поступил, осудив его за убийство Роберты, с Вашей стороны?
2. В каком году это было?
3. Жива ли сейчас мать Клайда и его любящая Сандра? (24.10.1934 г. Ед. хр. 307. Л. 36).

Эти вопросы задает издателям школьник Иван Бабушкин из поселка Зелёное (Западный Казахстан) по прочтении «Американской трагедии». Однако подобный «синдром» был свойственен и некоторым взрослым читателям:

Случайно наткнувшись на книгу Драйзера «Американская трагедия», я прочел ее за один присест. Какое впечатление осталось у меня от этой книги? Этого я не могу описать. Кружится голова, темнеет в глазах, вся жизнь становится никчемной, как только вспомнишь содержание этой книги.

Этим письмом я хочу добиться только одного – ответов на поставленные мной вопросы.

1. Изложена в этой книге действительность или что-то вымышленное?

2. Если изложена действительность, то прошу точно указать, если это возможно, то к какому времени это относится?

3. Жив или нет кто-нибудь из героев этой трагедии?

4. Жив или нет автор этой книги, если жив, то где он проживает и нельзя ли с ним связаться? <...>

5. Дайте подробную расшифровку (по возможности) конца книги под названием «Воспоминание»: что за люди, фигурирующие там? (В.Т. Егоров, студент I курса физико-математического факультета Свердловского госуниверситета. 1.02.1937 г. Ед. хр. 307. Л. 67.)

Большая часть читателей уверенно демонстрирует способность отличать реальность от литературной условности и знает, что в издательстве ждут суждений о прочитанном произведении. Делясь с издателями плодами своей рефлексии, читатели всегда опираются на понятие жизнеподобия как на главный критерий оценки: чем «правдивее» роман, чем точнее, вернее отражена в нем реальность, тем выше достоинства книги и мастерство писателя.

Драйзер гений. Его мастерство передачи правды изумительно. Десятилетиями ждем мы таких писателей. Лучшая вещь «Дженни Гергард» и «Сестра Керри», все вещи, «Гений», «Финансист», «Титан», да все, все прекрасно. <...> Драйзер всегда в ходу. (Врач. 50 лет, б.д. Ед. хр. 308. Л. 3.)

Писатель Драйзер заслуживает высокого уважения за то, что он написал нам очень хорошую книгу («Гений». – *О.П.*) безо всяких прикрасок, какими пользуются наши современные писатели. (Н.Б. Салтыкова, инженер-конструктор, 29 лет, Москва, б.д. Ед. хр. 308. Л. 5.)

В убеждении, что романы Драйзера «верны и правдивы», все читатели солидарны. Однако в трактовке «верности» и «правдивости» отчетливо выделяются два подхода. Для одних жизнеподобие – это антибуржуазная направленность, критический реализм, характерные для прогрессивного социального романа, что полностью соответствует требованиям советской критики к современному зарубежному классику. Такие читатели отличаются рационалистическим подходом к литературе, а в своих отзывах обычно воспроизводят клише из предисловий, критических статей и рецензий:

«Финансиста» я прочел за три вечера «запоем», несмотря на фундаментальность книги (650 страниц). Она составлена хорошо. Целевая установка книги – дать развернутую картину капиталистического мышления, через глобального героя – Франк[а] Каупервуд[а]. <...> Часто повторяющиеся финансовые и биржевые зазоры, банкротство крупных банков, гибель капиталистов <...> и ряд подобных явлений, характерных лишь для капиталистического общества, кое на что проливают свет. (Ананьян, г. Петропавловск, Казахская ССР, 29.01.1933 г. Ед. хр. 308. Л. 6.)

Советские читатели, никогда не бывавшие в США, тем не менее, утверждают (вслед за авторами предисловий и послесловий), что Драйзер верно изобразил американскую действительность, отразил ее полно и правдиво:

Мы находим, что Драйзер, как никто из американских писателей, известных нам, сумел так правдиво и пронизательно изобразить кусок настоящей жизни, американской «цивилизации», с ее внутренней стороны, вывернув ее наизнанку и показав миру ее действительность в настоящем свете. (М. Харитонович, 22 года и П. Неверовский, 20 лет, кочегар и грузчик, Ленинград. 16.07.1934 г. Ед. хр. 307. Л. 104).

Для других читателей, склонных к эмоциональному восприятию, мерилom правдивости и жизненности является возможность идентифицировать себя с литературными персонажами:

Я, семнадцатилетняя девушка, работаю счетным работником. Прочитавши книгу «Американская трагедия», я была взволнована до глубины сердца, эта книга так сильно действует на нервы, что самый крепкий человек может раскиснуть. Очень ярко подается в этой книге, что может чувствовать и переживать человек под влиянием любви, и как она опасна. Я лично не могу судить очень строго Клайда [в] отношении Роберты, потому что я молода и знаю, как быстро и сильно могут перемениться чувства к человеку, но все же мне жаль Роберту, которая всей пылкой душой отдалась ему <...>. (Без указания имени и местожительства. 26.11.1934 г. Ед. хр. 307. Л. 60).

Вопреки гендерным стереотипам, эмоциональная идентификация себя с персонажами и событиями в равной степени свойственна и читателям-мужчинам.

Драйзер с великим мастерством художника реалистично описывает жизнь. Читая «Гения», сам переживаешь то, что описывает Драйзер, и чувствуешь себя то с кистью в руках, налаживающим тона красок; то рабочим, перегружа[ющим] бревна и доски; то сидящим в рабочем кабинете редакции; то где-то за городом, наслаждаясь видами природы, то возле любящей женщины и т.д., и т.д. (Венедикт Андреевич Майборода, ученик 7 класса, г. Лозовая, Харьковская обл., 15 лет, б.д. Ед. хр. 308. Л. 10).

Во время чтения этой книги, делаешься таким напряженным и забываешь обо всем, только хочется читать дальше и дальше, чтобы знать дальнейшие приключения с Клайдом. Но все-таки мне жалко этого молодого человека, что его казнили на электрическом стуле, ведь мы, молодые люди, в эти годы бываем очень неустойчивыми. Нас влечет к удовлетворению своих физических потребностей. Полюбивши одну девочку, нас это не удовлетворяет, она нам надоедает, и увидев лучшую девочку, нас бросает к ней, а с прежней стараемся порвать связь, но не всегда так бывает благополучно. Как раз такое приключение совершилось с

Клайдом Гриффитс. <...> Если есть здесь мои неправильные взгляды, <...> то вы должны меня разубедить, ведь я тоже молодой человек, как и Клайд Гриффитс. (Никанор Ал. Седов, студент политехникума, г. Горький, б.д. Ед. хр. 307. Л. 43).

Порой читатели смешивают «романный» и «автобиографический» пакты (в терминах Ф. Лежёна), прямо идентифицируя персонажа романа (чаще всего Каупервуда или Юджина Витлу) с автором – Теодором Драйзером:

Читая книгу Т. Драйзера «Гений», я переживала всю жизнь Юджина. Когда Драйзер писал эту книгу, у него, наверное, была какая-нибудь тяжелая драма в жизни, и потому в книге «Гений» так ярко, так реально показаны переживания героя романа Юджина. Эта книга оставляет неизгладимый след в душе человека, это сама жизнь, воплощенная в литературное произведение. Я не знаю, как выразить благодарность поэту за доставленное удовольствие этой книгой, который все это пережил в своей жизни. (Орлова, домохозяйка, г. Воронеж, 21.05.1931 г. Ед. хр. 308. Л. 16).

Прочитанная книга побуждает некоторых читателей рассказывать о себе, делиться своими переживаниями; такое тяготение к исповедальности можно квалифицировать как крайнюю форму эмоциональной идентификации, действительную попытку сближения литературного мира с действительностью (своим личным опытом), имагинарного с реальным. Эти читатели нередко признаются, что хотят описать свою жизнь и потому мечтают стать писателями или уже пробуют себя в литературе, и их тексты вполне могут быть объектом исследований в духе Ф. Лежёна.

Прочитав данную книгу, я сильно потрясен тем происшествием с Клайдом, которое в настоящий момент совпадает с происшествием меня. Конечно, мое происшествие не влек[ло] меня <...> к обществу, к которому стремился именно Клайд. Но я стремился идти в ногу, рука об руку с классом, ведущим к международному Пролетарскому Октябрю. Но в силу своих обстоятельств я этого добиться никак не могу. А не могу лишь потому, что меня клеймят мои родители, которые когда-то жили в лучших условиях. Даже отец моего отца имел торговлю галантереей, хозяйство которого досталось моему отцу. И теперь, когда наш отец помер еще в 1913 году, нам пришлось пережить много трудного... Поэтому я прочитал это произведение, и даже тогда, когда читал, я невольно сравнивал и задавал сам себе вопрос, чем именно отличается моя жизнь от жизни Клайда. Когда я с 14-летнего возраста стал жить сам для себя, и никто мне ничем не помогал. <...> Я член Союза строителей с 1927 г., член Комсомола с 1929 г., член ВКП(б) с 1931 г. Я сейчас остался вне всего этого, и даже вне рядов партии ВКП(б), которую я любил. <...> Книга «Американская трагедия» – замечательная книга, хорошая книга, прекрасно написана. Я сейчас пишу свою книгу «Братья Федюшкины». <...>

Ну что же, как-нибудь, может быть, я переживу все это тяжелое... А пока желаю хорошего успеха всей литературе, но жалко Клайда. (Федор Васильевич Федюшкин, столяр, проходит службу в РККА, 25 лет, г. Рубежное, Донецкая обл., 24.05.1934 г. Ед. хр. 307. Л. 2).

Вероятно, автор отзыва, сетующий на свое социальное происхождение, подвергся партийной чистке, хотя и прилагал все усилия, чтобы соответствовать образу настоящего советского человека. Он ощущает себя отверженным, изгоем, незаслуженно пострадавшим – как и герой «Американской трагедии». Такие читательские отзывы – эго-документы, стирающие грань между реальным и имагинарным. Они демонстрируют, что реалистическая литература, в том числе и зарубежная, для многих советских людей стала не только любимым чтением, но и важной частью их жизни, настоящей, реальной ценностью.

Таким образом, в зависимости от восприятия литературной категории жизнеподобия среди советских читателей 1930-х гг. выделяются четыре типа: 1. наивные читатели, склонные принимать романый мир за повествование о реальных событиях и фактах, поскольку им трудно отличить имагинарное от действительности; 2. «проницательные» или умудренные читатели-рационалисты, выносящие суждение о реализме писателя с опорой на литературную критику; 3. чувствительные или сентиментальные читатели, которым свойственна эмоциональная идентификация с персонажами; 4. читатели-рассказчики, под влиянием чтения создающие эго-нарративы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бек А., Тоом Л. Лицо рабочего читателя. М.; Л.: Госиздат, 1927. 134 с.
2. Гулев Л. Массовая литературная работа в клубе. М.: Долой неграмотность, 1928. 262 с.
3. Динамов С. Предисловие // Драйзер Т. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 2. «Финансист». М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 7–12.
4. Динамов С. Реализм в американской литературе // Правда. 1934. 3 июня. С. 4.
5. Динамов С. Теодор Драйзер идет к нам // Литература мировой революции. 1931. № 10. С. 97–103.
6. Добренко Е.А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с.
7. Елистратова А. Теодор Драйзер на революционном пути // На литературном посту. 1932. № 11. С. 39–41.
8. Изер В. Вымыслообразующие акты / пер. с англ. Г. Дашевского // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 23–40.
9. Ланн Е.Л. Пробег по современной американской литературе // Новый мир. 1930. № 10. С. 198–202.
10. Массовый читатель и книга / под ред. Н.А. Рыбникова. М.: Государственное военное издательство, 1925. 87 с.
11. Немеровская О. Драйзер-романист // Драйзер Т. Американская трагедия: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1936. С. 3–24.
12. Панов С.И., Панова О.Ю. Теодор Драйзер – «советский зарубежный классик» // Филологический класс. 2021. № 4. Т. 26. С. 249–262.
13. Писатель перед судом рабочего читателя. Вечера рабочей критики / сост. Г. Брылов, Н. Вейс, В. Сахаров, под ред. Культотдела ЛСПС. Л.: Издательство ленинградского совета профсоюзов, 1928. 93 с.
14. Lejeune Ph. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 357 p.
15. Lejeune Ph. Signes de vie. Le pacte autobiographique 2. Paris: Éditions du Seuil, 2005. 304 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Iser W. Vymysloobrazuyushchiye akty [Fictionalizing Acts]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1997, no. 27, pp. 23–40. (In Russian).
2. Panov S.I., Panova O.Yu. Teodor Drayzer – “sovietskiy zarubezhnyy klassik” [Theodore Dreiser as a “Soviet Foreign Classic”]. *Filologicheskij Klass*, 2021, no. 4, vol. 26, pp. 249–262. (In Russian).

(Monographs)

3. Dobrenko E.A. *Formovka sovetskogo chitatel'ya. Sotsial'nyye i yesteticheskiye predposylki retseptsii sovetskoy literatury* [The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature]. St. Petersburg, Akademicheskij Proyekt Publ., 1997. 321 p. (In Russian).
4. Lejeune Ph. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975. 357 p. (In French).
5. Lejeune Ph. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Éditions du Seuil, 2005. 304 p. (In French).

Панова Ольга Юрьевна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ; ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ РАН.

Научные интересы: история литературы США, афроамериканская литература, российско / советско-западные литературные связи.

E-mail: olgapanova65@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2520-120X

Olga Yu. Panova,

Lomonosov Moscow State University, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor at the Department of History of Foreign Literatures, Philological Faculty, MSU; Head Researcher at the Department of Modern Literatures of Europe and America, IWL RAS.

Research interests: American literary history, African American literature, Russian / Soviet-Western literary connections.

E-mail: olgapanova65@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2520-120X

М.С. Потёмкина (Калининград)

БЕРЛИН VS. АНТИ-БЕРЛИН В НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ

Аннотация

В статье рассматривается аллегорическое изображение Берлина в современной немецкой литературе, а также систематизируется широкий круг актуальных проблем городского берлинского дискурса (национальная идентичность, культурная, коллективная и коммуникативная память, интерференция культур). Благодаря воздвижению Берлинской стены и её последующему разрушению город получает уникальный статус, позволяющий ему ещё долгое время занимать в литературном ландшафте особое место в ряду безликих современных мегаполисов. Междисциплинарный подход с применением дискурсивно-аналитического аппарата, а также теории «культурного поворота» в репрезентации пространств Дорис Бахманн-Медик и концепции «катастрофической иронии» писателя Райнхарда Йиргля, позволяет по-новому взглянуть на уже известные литературно-культуроведческие методы изучения метрополий (концепцию урбанистического письма Вальтера Беньямина, «гетеротопий» Мишеля Фуко, «социального пространства» Пьера Бурдьё и Анри Лефевра, теорию города как «палимсеста» Алейды Ассман).

В рамках исследования выявлены основные темы в творчестве восточнонемецких писателей: проработка травмы прощания с социалистической (анти)утопией ГДР (М. Марон, К. Вольф, Э. Лёст), проблема интеграции восточных граждан в новые контексты, детерминированные интракультурными расхождениями и взаимными предубеждениями (Й. Шпаршу, И. Шульце, Б. Бурмайстер, К. Хензель), де(кон)струкция собственной идентичности (Я. Хензель, Я. Хайн, К. Руш). Становления нового объединенного немецко-немецкого общества осмысляется авторами через коллективно-биографические нарративные практики. В художественном дискурсе писателей, родившихся в западной Германии прослеживается тенденция перехода от национальной историографии (Г. Грасс, К. Делиус, У.Тимм) к дискурсу локального городского пространства (С. Регенер, П. Шнайдер, Т. Майнеке) и неоекспрессионистскому гротескному изображению «Берлина-Сюрреополиса» (Т. Хеттхе, Т. Беккер, М. Шахт). Представители «восточного модерна» (Р. Йиргль, В. Хильбиг, К. Драверт) указывают на уникальность Берлина как особого топографического и исторического пространства. Внутренние изменения детерминируют внешние

(архитектурные, языковые, коммуникативные, медиальные) трансформации. Отдельную группу Берлинских романов представляют собой произведения немецкоязычных писателей с мигрантским бэкграундом (Э.З. Эздамар, Я. Кара, Ф. Займоглу). Проблема полиидентичности в контексте преодоления многоуровневых языковых, культурных и социальных кодов показана в их произведениях через нарративную репрезентацию как локального интракультурного, так и глобального мультикультурного Берлинского опыта.

В литературе «Поворота 1989/90» создаются новые урбанистические пространства, как поддерживающие «Берлинский миф», так и разрушающие его через конструирование апокалипсического образа «Анти-Берлина».

Ключевые слова

Объединение, Берлинская стена, Берлинский роман, современная немецкая литература, идентичность, метафора, семиотика пространства, модерн.

Marina S. Potyomina (Kaliningrad)

BERLIN VS. ANTI-BERLIN IN GERMAN LITERATURE AFTER REUNIFICATION

Abstract

The article examines the allegorical depiction of Berlin in modern German literature, as well as systematizes a wide range of topical issues of urban Berlin discourse (national identity, cultural, collective and communicative memory, cultural interference). Thanks to the construction of the Berlin Wall and its subsequent destruction, the city receives a unique status that allows it to occupy a special place in the literary landscape among the faceless modern megacities for a long time. An interdisciplinary approach using a discursive and analytical apparatus, as well as the theory of the “cultural turn” in the representation of spaces by Doris Bachmann-Medik and the concept of “catastrophic irony” by writer Reinhard Jirgl, allows us to take a new look at the already well-known literary and cultural methods of studying metropolises (the concept of urban writing by Walter Benjamin, “heterotopias” by Michel Foucault, “social space” by Pierre Bourdieu and Henri Lefebvre, the theory of the city as a “palimpsest” by Aleida Assman).

The research identifies the main themes in the works of East German writers: the study of the trauma of saying goodbye to the socialist (anti)utopia of the GDR (M. Maron, K. Wolf, E. Loest), the problem of the integration of Eastern citizens into new contexts (J. Sparschuh, I. Schulze, B. Burmeister, K. Hensel), de(construction) of one's own identity (J. Hensel, J. Hein, K. Rusch). The formation of a new unified German-German society is understood by the authors through collective biographical narrative practices. In the artistic discourse of writers born in West Germany, there is a tendency to move from national historiography (G. Grass, K. Delius, U. Timm) to the discourse of local urban space (S. Regener, P. Schneider, T. Meinecke) and the neo-expressionist grotesque depiction of “Berlin-Surreapolis” (T. Hettche, T. Becker, M. Schacht). Representatives of the “East modernism” (R. Jirgl, V. Hilbig, K. Drawert) point to the uniqueness of Berlin as a special topographic and historical space. Internal changes determine external (architectural, linguistic, communicative, and medial) transformations. A separate group of Berlin novels are

the works of German-language writers with a migrant background (E.S. Özdamar, J. Kara, F. Zaimoglu). The problem of polyidentity in the context of overcoming multilevel linguistic, cultural and social codes is shown in their works through the narrative representation of both the local intracultural and global multicultural Berlin experience.

New urban spaces are being created in the literature of the “Turn of 1989/90”, both supporting the “Berlin myth” and destroying it through the construction of an apocalyptic image of “Anti-Berlin”. Keywords Unification, Berlin Wall, Berlin novel, modern German literature, identity, metaphor, semiotics of space.

Key words

Reunification of Germany, Berlin Wall, Berlin novel, modern German literature, identity, metaphor, semiotics of space, modernism.

В немецкоязычном романе конца XX – начала XXI века Берлин приобретает неповторимую идентичность. Историко-политические события – падение Берлинской стены и воссоединение Германии – придали некогда разделенному городу особый статус, отличающий его от остальных мегаполисов. Берлин после 1989/90 гг. – это не просто городское пространство со всеми, присущими столичному городу атрибутами (город как центр общественно-политической и культурной жизни, место притяжения туристов, источник новых возможностей, очаг социальных проблем и миграционных вызовов), а «исторический миф», репрезентативное пространство, в котором в начале XXI века все еще реализуется дискурс объединенной Германии.

После присоединения ГДР к ФРГ для бывших восточнонемецких писателей старшего поколения Берлин становится местом памяти, позволяющим не только комплексно реконструировать мета-дискурсивную ситуацию, сложившуюся в культурном и литературном ландшафте Германии до и после Объединения, но и проработать собственную травму прощания с социалистической утопией и идеологическим диктатом. М. Марон, К. Вольф, Э. Лёст, В. Хильбиг и К. Драверт в декорациях фантомного города Берлина, наполненного артефактами исчезнувшей ГДР, пытаются создать для себя новые безопасные пространства и интегрировать в них старую идентичность. Б. Бурмайстер, К. Хензель и И. Либманн на примере частных историй указывают на сложности интеграции восточных граждан в новые контексты, детерминированные интракультурными расхождениями и взаимными предубеждениями.

Представители среднего поколения писателей, родившиеся в ГДР и переехавшие в Западный Берлин после Объединения, видят в воссоединенных частях города не только диффузное пространство «между» востоком и западом, прошлым и будущим, утопией и реальностью (Т. Бруссиг, Й. Шпаршу, И. Шульце), но и потенциальную возможность для конструирования новой идентичности (В. Хильбиг, Й. Шпаршу, И. Шульце, Л. Зайлер).

Молодые восточнонемецкие писатели (Я. Хензель, Я. Хайн и К. Руш) по-новому позиционируют себя в декорациях неповторимого урбанистического пространства. Они считают себя гражданами обеих Германий (бывшей ГДР и новой ФРГ), последними «оссии» и новыми «весси», и фотографически точно фиксируют каждый момент окружающей их действительности. В центре внимания «Поколения 89» оказываются не столько исторические события, связанные с падением Берлинской стены, сколько повседневная жизнь, позволяющая соединить коллективное прошлое и индивидуальное настоящее.

Становления нового объединенного немецко-немецкого общества осмысляется ими через коллективно-биографические нарративные практики.

В художественном дискурсе писателей, родившихся в западной Германии, также прослеживается тенденция перехода от национальной историографии (Г. Грасс «Широкое поле») к дискурсу локального городского пространства (С. Регенер «Берлинский Блюз», П. Шнайдер «Возвращение Эдуарда», Т. Майнеке «Древесина»). Разделенный некогда Берлин становится, с одной стороны, катализатором преобразований городской среды после Поворота 1989 года. С другой, именно в Берлине активизируется процесс многовекторного осмысления истории, включающий в себя как присвоение травматического опыта жизни в ГДР, так и преодоления нацистского прошлого Германии.

Западнонемецкий нарратив отличает экспериментальный неоекспрессионизм (Т. Хеттхе «Нокс», Т. Беккер «Прекрасная Германия», Тания Дюкерс «Зона игры» и «Кафе Бразилия») и поп-диспозитив (Мартин Шахт). Концепция «Берлина-Сюрреополиса» [Ledanff 2009, 17], постмодернистская эстетика, акционизм и перформативность текстов представителей этой группы указывает на смену парадигм в художественном дискурсе Германии после Объединения.

Основной комплекс тем, затрагиваемый восточными и западными авторами в Берлинских текстах, связан с вопросами преодоления прошлого немецко-немецкой истории, поиска идентичности, смены менталитета, потери ориентиров и сложностях, возникающих в Объединенной Германии в условиях выстраивания новой формации интра- (восточный немец – западный немец) и интеркультурного (немец – мигрант) общества.

В противостоянии двух концепций «Берлин – исторический миф» и «Берлин – мегаполис», по мнению Сюзанны Леданфф, победила вторая. Тем не менее, «берлинский роман о мегаполисе как гомогенный урбанистический концепт в полной мере не реализовался» [Ledanff 2009, 17], Франк Ширрмахер также отмечает, что в Германии «уже несколько десятилетий не существует литературы о мегаполисе, описывающей жизнь города мирового масштаба. В кино есть “Нью-йоркские истории”, но нет “Берлинского романа послевоенного времени”» [Schirrmacher 1989, 17]. Эрк Гримм в своем исследовании «Семиополис» соглашается с тезисом Ф. Ширрмахера и отмечает отсутствие авангардной эстетики мегаполиса в берлинских текстах: «Тем не менее, следует отметить, что, несмотря на шквал опубликованных после 1989 года “Берлинских романов”, практически нет попыток упаковать опыт большого города в модернистскую текстовую форму, которая соответствовала бы “роману о мегаполисе”, к созданию которого призывал Ширрмахер» [Grimm 2001, 117]

Несмотря на скептический отклик литературных критиков, сами авторы, особенно писатели – представители так называемого «восточного модерна» (Р. Йиргль, В. Хильбиг, К. Драверт) указывают на уникальность Берлина как особого топографического и исторического пространства. В своем эссе «Город без свойств. Берлин – рондо во времена катастрофической иронии» писатель Райнхард Йиргль отмечает, что Берлин как никакой другой европейский город за последние десятилетия столкнулся с целым рядом грандиозных историко-политических и социокультурных изменений. Внутренние изменения детерминируют внешние (архитектурные, языковые, коммуникативные, медиальные) трансформации. Берлин представляет собой конгломерат архитектурного фрагментирования и имеет все шансы стать первым «смоделированным городом» [Jirgl 2008, 91]. Город как «место

памяти старого типа скидывает с себя старую кожу и превращается в “город без свойств”» [Jirgl 2008, 91]. В виртуальной реальности Берлин сможет как выдумать и присвоить себе любые атрибуты, так и избавиться от них при желании, если они будут мешать ему» [Jirgl 2008, 91]. Двусмысленность социокультурной (гипер)реальности Берлина идеально вписывается в концепцию симулякров Ж. Бодрийяра. Топографическое многообразие и многовариатность транслируемых смыслов позволяет Берлину в век «катастрофической иронии» [Jirgl 2008] выступать в качестве индикатора международной политики и «писать очередную главу собственной истории в стилистике новых метрополий» [Jirgl 2008, 91].

По мнению литературоведа и социолога Дорис Бахманн-Медик именно Падение Берлинской стены и стирание границ стали причиной того, «что категории одновременности и параллельности взяли верх над категориями развития и прогресса», но, при этом, «привели к образованию новых границ, новых пространственных диспаратетов» [Бахманн-Медик 2017, 450]. Стефано Боери также отмечает: «Любое внимательное изучение нашего окружения в самом деле обнаруживает многообразие границ, стен, заборов, порогов, отмеченных знаками территорий, систем безопасности и пропускных пунктов, виртуальных границ, специализированных зон, защищенных территорий и контролируемых областей» [Boeri 2003, 52].

Поскольку случаи смысловой нагруженности пространства, по мнению Бахманн-Медик, нельзя увидеть на карте, возникает потребность в новых методах анализа подобных комплексных воображаемых пространств. Важной тенденций в присвоении новых смыслов наукой Д. Бахманн-Медик называет «перформативный поворот» в гуманитарных дисциплинах. Одной из стратегий изучения современных городских текстов, по мнению культуролога, например, может стать техника «контрапунктного» чтения В. Саида и глобализационный метод «межкультурного перевода» Хоми К. Баба. Дискурсивно-аналитический подход, на наш взгляд, также представляется в этой связи достаточно продуктивным.

Концепция писателя Райнхарда Йиргля и теория «культурного поворота» в репрезентации пространств Дорис Бахманн-Медик [Бахманн-Медик 2017] позволяют по-новому взглянуть на уже известные литературно-культуроведческие подходы: концепцию урбанистического письма Вальтера Беньямина [Беньямин 2012], «социального пространства» Пьера Бурдьё [Бурдьё 2007] и Анри Лефевра [Лефевр 2015], концепцию «гетеротопий» Мишеля Фуко [Фуко 2006], теорию города как «палимсеста» Алейды Ассман [Ассман 2014].

В отличие от миметической повествовательной традиции, центральным элементом творчества Райнхард Йиргля также становится семиозис. Городской ландшафт в его произведениях отличается характерным для мест памяти колоритом: руины, заброшенные или ещё неосвоенные земельные участки, катакомбы, пустыри и кладбища метафорически превращают Берлин в «город мертвых». Интересно, что руины скрыты и находятся под обновленным историческим центром города.

В романе Р. Йиргля «Собаčky Ночи» «Берлин – каменные джунгли», отображает топографию всей истории Германии: «Выйдя из метро, промчавшись по подвальному шахтам станции Фридрихштрассе - в туннельном ветре, несмотря на это другое время, тени униженных пограничных контролеров: меловые униформы и служебные лица с прыщавой кожей лемура - все еще

зафиксированы здесь - и теперь снова на поверхности Берлина: обломки руин и мест: Руины от национал-социализма все еще говорили о горячем возмездии за единого немца = заблуждение и молчание от своих желаний, если не хочешь говорить о себе как об убийце - стены и руины от национал-социализма зывали к фантазии своей силы воли: тянуться к миру, не имея возможности схватить мир, у: никогда не было желаний! для нас - Теперь: расстроенные обанкротившиеся руины столичного безумия, бормочущие в помпезных доспехах десятилетия кошачьего золота: Говори со мной иностранное, чтобы я мог быть вне себя» [Йиргль 2007, 117].

Берлин, по мнению писателя, – место смерти, поскольку именно здесь политика вышла за пределы своих границ и как раковая опухоль распространилась на семиосферу города: «По обе стороны стены расцветали две зависящие друг от друга знаковые системы», которые были переплетены друг с другом. Берлинская стена выполняла своё единственное предназначение: «установление и сохранение двойственности, вторичности реальности собственной системы» [Jirgl 2008: 55]. По этой причине «только в Берлине и только в этом контексте мог состояться такой спектакль как исчезновение Берлинской стены» [Jirgl 2008: 56].

Перцептивная топонимика Берлина основана на сегментации городской жизни, с помощью техники монтажа создается неповторимый, постоянно меняющийся и оттого достаточно непредсказуемый образ города.

Постоянно сменяющиеся эпизоды жизни людей в большом городе сопровождаются многочисленными визуальными и акустическими раздражителями. Технические приспособления, телевизоры, телефоны – все может стать источником опасности: гудок телефона, например, вызывает у героев ассоциацию с выстрелом («пуф-пуф-телефоны» [Jirgl 2010, 506]).

Внедрение различных технических средств в межличностную коммуникацию превращает медиум из средства общения в еще один субъект интеракции. Он оказывает влияние на чувственное восприятие текста читателем и берет на себя функцию управления и структурирования читательским сознанием:

«БЕРЛИН: Чудовище, страдающее от несварения «желудка, чье пуканье – та барабанная дробь, что привлекает к нему провинциалов. И в сетке нервных окончаний, его вспыхивающих сигнальных огней, – уколы пронзительных гудков, в стеклянных венах – пульсирующая электрическая кровь, рекламные & информационные бренды на щитах из бледного бетона; и барабанные звуки неизменно находят для себя проход, и грохот никогда не смолкает [...] кулаки музыки из пронсящихся мимо автомобилей колотят по головам светофоров – а те роняют капли 3хцветной крови, красной желтой зеленой, – неустанно & с невозмутимой педантичностью заколачивают их, словно дрожащие сваи, в зеркальную черноту мокрого от дождя асфальта, как если бы это были дорожные указатели, маркирующие дорогу к сердцу Гадеса» [Йиргль 2007, 192-193].

Похожее описание города как монстра можно увидеть в романе Йенса Шпаршу «Комнатный фонтан». Протагонист обнаруживает себя после Объединения в холодной берлинской новостройке, похожей на казарму: «потом мне представилось [...] будто квартира похожа на зверя. Вот открывается дверь, это пасть, и ты проваливаешься в темноту. Длинный коридор – это пищевод, который заглатывает тебя. Окна- тусклые глаза, редко выпускающие взгляд наружу. Водопроводные трубы – вены, фановая труба – толстая кишка,

сердито бурчащая и булькающая. Под тонким слоем штукатурки – рыхлое мясо, бетонная стена, внутри которой вся нервная система – электрические провода» [Шпаршу 2004, 13-14].

Обнаженные как провода нервы, психическая неустойчивость и растерянность, сменяющаяся приступами ярости – типичная характеристика новоиспеченного Берлинца.

Фрагментарность действительности отражается у Йиргля и на уровне структуры произведения. В романе «Отщепенчество» («Abtrünnig: Roman aus der nervösen Zeit», 2005) [Jirgl 2010a] писатель часто отступает от представления основной сюжетной линии, включает в повествование достаточно объемные эссеистические вставки, а иногда и целые главы, похожие на трактаты, разбавляет рассказ культурно-историческими экскурсами. Текст построен в формате открытого текста, допускающего создание множества возможных подтекстов. Система гиперссылок позволяет читателю самостоятельно выстроить последовательность текстовых отрывков и фрагментирует эпическую структуру романа. Используемые при этом эстетические средства функционируют по ризоморфному принципу Жилья Делеза/Феликса Гваттари согласно которому из любой формы могут развиваться непредсказуемые комбинации образов и смыслов, кодов.

Из всех произведений Р. Йиргля «Отщепенчество. Роман из нервного времени» наиболее близок к концепции литературного постмодернизма благодаря неоднородности материала, приемам самореференции и полифонии, которые позволяют выйти за рамки ограниченной повествовательной перспективы двух протагонистов.

Рассказ в романе ведется от лица двух мужчин: журналиста из Гамбурга, который расстался с женой после 16-летнего брака и переехал в Берлин с целью начать новую жизнь и выходца из восточной Германии, сотрудника федерально-пограничной службы во Франкфурте-на-Одере, который тяжело переживает смерть своей любимой жены от рака. В Берлине оба героя встречают новых спутниц жизни: восточный немец – восточноевропейскую проститутку, а журналист влюбляется в своего психотерапевта – загадочную женщину Софи. Несмотря на трагический конец истории, восточногерманская биография образует квазисказочно-романтический фон для шоковых переживаний западного героя.

Западнонемецкий рассказчик – типичный представитель «нервной эпохи». Читатель не понимает, насколько его отношения с женщиной-терапевтом реальны. Фрагментарная форма изложения, переплетение видений, снов и реальности, многочисленные потенциальные варианты развития событий, не позволяют составить полную картину. Ситуация осложняется тем, что журналист, а теперь еще и писатель, постоянно находится в состоянии отчаяния: как фрилансеру ему сложно найти работу, отношения с Софи складываются драматично. В современном мире герой Йиргля чувствует, что теряет чувство собственного достоинства в безуспешных попытках найти свое место под солнцем. В заключении он полностью отчаивается и превращается в убийцу. Журналист появляется позже в образе актера - маньяка в романе Р. Йиргля «Атлантическая стена» (Die Atlantische Mauer, 2000) [Jirgl 2010b]. И вновь читатель наблюдает за субъективной демонизацией повседневной городской жизни глазами отчаявшегося человека.

Безработный, бездомный, беспокойный – таков типичный житель Берлина в романах большинства современных авторов. Все надежды, планы

и начинания главных героев – «отщепенцев» терпят крах и в этом романе, их перемалывает молох Берлин. Мегаполис представлен здесь глобализованным пространством, в котором люди оттесняются на обочину жизни, их существование ограничивается удовлетворением исключительно физических потребностей, ни в личной, ни в профессиональной жизни они не добиваются успеха.

В создании образа Берлина, Йиргль в полной мере реализует свой пессимистический взгляд на жизнь. Автор постоянно собирает свидетельства повседневно городского безумия и варварства. Основная задача вставных зарисовок и авторских размышлений, пунктирно разбросанные по всему тексту, показать стремительный распад всех сфер жизни постмодернистского общества потребления. Человек воспринимается исключительно как функция, которая не должна иметь никаких эмоциональных или ментальных потребностей. Он как цельная личность разрушен, его функции рассеяны по городу в борьбе за выживание [Потёмкина 2022].

Экзистенциальный ужас протагонистов передается читателю, каждый уголок городского пространства наполнен разного рода опасностями: разъяренная жестокая толпа, агрессивные бездомные, проститутки, – типичные картины проводимой на улицах Берлина видимой и невидимой войны. Протагонисты постоянно наталкиваются на строительные площадки, символизирующие разрушение настоящего и «воскрешения» артефактов прошлого. Обнаруженные спустя десятилетия во время раскопок бомбы и боеприпасы времен Второй мировой войны метафорически символизируют отсроченный эффект смерти в настоящем. Да и вновь построенные коммерческие офисные здания никому не нужны и стоят пустыми.

В своих романах Йиргль создает образ метафорического Анти-Берлина. При этом писатель использует уникальную в современной немецкой литературе форму письма, которая представляет город как место насилия в культурно-философском смысле. Различные культурно-критические концепции рассматриваются Йирглем на уровне отдельной биографии: герои его романов всегда находятся в состоянии жесточайшего экзистенциального кризиса или морально-этической дилеммы.

ЛИТЕРАТУРА

1. В заключении следует отметить еще один сегмент Берлинских романов, в которых проявляется нарративная репрезентация как локального интракультурного, так и глобального мультикультурного опыта. Проблема полиидентичности в контексте преодоления многоуровневых языковых, культурных и социальных кодов, становится одной из главных тем сборника рассказов Эмине Зевги Эздамар (Emine Sevgi Özdamar) «Родной язык» (Mutterzunge, 1990) [Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328с.
2. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.
3. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
4. Бурдые П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя. 2007. 288 с.
5. Йиргль Р. Собачьи ночи. Тверь: Kolonna Publikations, 2007. 496 с.
6. Лефевр А. Производство пространства. М.: Streika Press, 2015. 432 с.
7. Потемкина М. С. Катастрофическая ирония и поэтика фрагментарности в текстах Райнхарда Йиргля // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7, № 2. С. 50-65. DOI

10.18522/2415-8852-2022-2-50-65.

8. Потемкина М. С. Что осталось от Берлинской стены? Литература Германии после Объединения. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 2022. 191 с.

9. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Практикс, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

10. Шпаршу Й. Комнатный фонтан. СПб.: Амфора, 2004. 223 с.

11. Boeri S. Border Syndrome. Notes for a Research Program // Territories. Islands, Camps and Other States of Utopia (Katalog der Ausstellung vom 1. Juni bis 25. August 2003). Hg. KW – Institute for Contemporary Art. Berlin, 2003. S. 52–60.

12. Grimm E. Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld: Aisthesis, 2001. 362 S.

13. Jirgl R. Abtrünning. Roman aus der nervösen Zeit. München: DTV, 2010a. 544 S.

14. Jirgl R. Die atlantische Mauer. München: DTV, 2010b. 450 S.

15. Jirgl R. Stadt ohne Eigenschäften. Berlin – ein Rondo im Zeitalter katastrophischer Ironie. In Jirgl, R., *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*. München: Carl Hanser Verlag, 2008. S. 66-91. (In German).

16. Jirgl R. Zeit der niedrigen Himmel. In Jirgl, R., *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*. München: Carl Hanser Verlag, 2008. S. 53-65. (In German).

17. Kara Y. Selam Berlin. Zürich: Diogenes, 2003. 381 S.

18. Langer, Phil C.: Kein Ort. Überall. Die Einschreibung von “Berlin“ in die deutsche Literatur der neunziger Jahre. Berlin: Weidler Buchverlag. 2002. 274 S.

19. Ledanff S. Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009. 670 S.

20. Özdamar E.S. Mutterzunge. Berlin: Rotbuch, 2013. 166 S.

21. Potyomina, M. S. Poetics of the deconstruction of Reinhard Jirgl’s text: A translational perspective // Slovo.ru: Baltic Accent. 2022. Vol. 13, No. 2. P. 134-146.

22. Schirmmacher F. „Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. Überlebentechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre“. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 10.10.1989.

23. Zaimoglu F. Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft Hamburg: Rotbuch. 2013. 141 S.

24. Zaptcioglu D. Der Mond isst die Sterne auf. Stuttgart: Thienemann. 1998. 221 S.

25. Zitzlperger U. ZeitGeschichten: Die Berliner Übergangsjahre. Zur Verortung der Stadt nach der Mauer. Oxford, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2007. 246 S.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Potyomina M. S. Katastrophischeskaya ironiya i poetika fragmentarnosti v tekstakh Raynkharda Yirglya [Catastrophic irony and the poetics of fragmentation in the texts of Reinhardt Jirgl] *Praktiki i Interpretatsii: Zhurnal Philologicheskikh, Obrazovatel'nykh i Kul'turnykh Issledovaniy* [Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies], 2002, no. 7 (2), pp. 50-65. (In Russian).

2. Potyomina, M. S. Poetics of the deconstruction of Reinhard Jirgl’s text: A translational perspective // Slovo.ru: Baltic Accent. 2022. Vol. 13, No. 2. P. 134-146. (In English)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Foucault M. Drugiye prostranstva [Of Other Spaces]. *Intellektualy i vlast': izbrannyye politicheskkiye stat'i, vystupleniya i interv'yu*. M.: Praktiks, 2006. Ch. 3. p. 191–204. (In Russian).

4. Jirgl R. Stadt ohne Eigenschaften Berlin – ein Rondo im Zeitalter katastrophischer Ironie. [City Without Qualities. Berlin – a rondo in the age of catastrophic irony]. In Jirgl, R., *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*. München: Carl Hansen Verlag, 2008. S. 66-91. (In German).
5. Jirgl R. Zeit der niedrigen Himmel [Time of the low skies]. Jirgl, R., *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*. München: Carl Hansen Verlag, 2008. S. 53-65. (In German).

(Monographs)

6. Assmann A. *Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2014. 328 p. (In Russian).
7. Bachmann-Medick D. *Kul'turnyye povoroty. Novyye oriyentiry v naukach o kul'ture*. [Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2017. 504 p. (In Russian).
8. Benjamin W. *Ucheniye o podobii. Mediaesteticheskiye proizvedeniya*. [The doctrine of similarity. Media aesthetic works]. Moscow, RGGU, 2012. 288 p. (In Russian).
9. Bourdieu P. *Sotsiologiya sotsial'nogo prostranstva* [Sociology of Social Space]. Sankt-Petersburg, Aleteyya. 2007. 288 p. (In Russian).
10. Lefebvre A. *Proizvodstvo prostranstva* [The production of Space] Moscow, Streika Press, 2015. 432 p. (In Russian).
11. Potyomina M. S. *Chto ostalos' ot Berlinskoy steny? Literatura Germanii posle Ob'yedineniya*. [What is left of the Berlin Wall? The literature of Germany after Unification]. Kaliningrad: Baltiyskiy federal'nyy universitet imeni Immanuila Kanta, 2022. 191 p. (In Russian).
12. Grimm E. *Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt* [Semiopolis. Prose of modernism and postmodernism under the sign of the city]. Bielefeld: Aisthesis, 2001. 362 p. (In German).
13. Ledanff S. *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*. [Capital city fantasies. Berlin City Readings in contemporary literature 1989-2008] Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009. 670 p. (In German).
14. Zitzlsperger U. *ZeitGeschichten: Die Berliner Übergangsjahre. Zur Verortung der Stadt nach der Mauer* [Contemporary Stories: The Berlin Transition Years. To locate the city after the wall]. Oxford, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2007. 246 p. (In German).

Потёмкина Марина Сергеевна,

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент Высшей школы лингвистики ОНК «Институт образования и гуманитарных наук»

Научные интересы: современная немецкоязычная литература (литература Германии после 1989/90 г.), лингвистика текста, проблемы межкультурной коммуникации, памяти и идентичности в художественном дискурсе, семиотика, КДА.

E-mail: mpotemina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4656-7910

Marina S. Potyomina,

Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor of the Higher School of Linguistics of Institute of Education and Humanities.

Research interests: modern German-language literature (German literature after 1989/90), linguistics of the text, problem of intercultural communication, memory and identity in artistic discourse, semiotics, KDA.

E-mail: mpotemina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4656-7910

Н.В. Яворовская (Москва)

**«МИФ О НЕАПОЛЕ» В ЦИКЛЕ РОМАНОВ
«НЕАПОЛИТАНСКИЙ КВАРТЕТ» Э. ФЕРРАНТЕ**

Аннотация

Статья посвящена конструированию «неаполитанского» мифа в тетралогии Элены Ферранте «Неаполитанский квартет»: «Моя гениальная подруга» («L'amica geniale», 2011), «История нового имени» («Storia del nuovo cognome», 2012), «Те, кто уходят и те, кто остаются» («Storia di chi fugge e di chi resta», 2013) и «История о пропавшем ребенке» («Storia della bambina perduta», 2014). Неаполь Ферранте становится полноправным героем этих романов, сочетая в себе реальное историческое пространство с мифопоэтическим, что может быть проанализировано с точки зрения спациопоэтики (поэтики пространства) и урбопоэтики. Согласно исследованиям Е. Фарино и Ю. Пыхтиной, реальное географическое пространство города нераздельно сопряжено с пространством воображаемым. В пространстве романов обнаруживается связь как с городскими легендами, так и с мифом о сотворении Неаполя (миф о сирене Партенопе). Неаполь Ферранте соотнесен с топосом проклятого места, сводящего с ума местных жителей. Обратная демоническая сущность обнаруживается не только в людях, но и в обычных вещах. Ферранте создает миф об «изнаночном» Неаполе, который доступен взгляду только самих местных жителей, сопоставляя его с главной героиней тетралогии Рафаэллой (Лилой) Черулло, наделенной такой же амбивалентной природой. В статье объясняются причины обилия женских образов, связанных с «генеалогией» Неаполя и с его наследственным проклятьем. Примечательно, что Ферранте как бы переписывает изначальный миф о сотворении города, превращая его в зараженное пространство, заранее обреченное на гибель.

Ключевые слова

Мифопоэтика; урбопоэтика; спациопоэтика; Неаполь; городской текст.

N. V. Iavorovskaya (Moscow)

**“THE MYTH OF NAPLES”
IN THE “NEAPOLITAN NOVELS” BY ELENA FERRANTE**

Abstract

The article is devoted to the construction of the “Neapolitan” myth in the in the “Neapolitan Novels” (“My Brilliant Friend”, “L’amica geniale”, 2011), “The Story of a New Name” (“Storia del nuovo cognome”, 2012), “Those Who Leave and Those Who Stay” (“Storia di chi fugge e di chi resta”, 2013) и “The Story of the Lost Child” (“Storia della bambina perduta”, 2014) by Elena Ferrante. Ferrante’s Naples becomes a full-fledged hero of these novels, combining real historical space and mythopoetic space, which can be analyzed from the point of view of spaciopoetics (poetics of space) and urban poetics. According to the research by E. Farino and Yu. Pykhtina, the real geographical space of the city is inseparably linked with the imaginary space. In the space of the novels, a connection is found both with urban legends and with the myth of the creation of Naples (the myth of the siren Partenope). Ferrante’s Naples is correlated with the topos of a cursed place that drives local residents insane. The reverse demonic essence is found not only in people, but also in ordinary things. Ferrante creates a myth about the “wrong side” of Naples, visible only to the local residents themselves, comparing it with the main character of the tetralogy, Raffaella (Lila) Cerullo, endowed with the same ambivalent nature. The article explains the reasons for the abundance of female images associated with the “genealogy” of Naples and its hereditary curse. It is noteworthy that Ferrante rewrites the original myth of how the city was created turning it into a contaminated space, doomed to be destroyed advance.

Key words

Mythopoetics; urban poetics; spaciopoetics; Naples; urban text.

В западноевропейской словесности городской текст образует многоуровневое пространство, существующее в самых разных проявлениях культурной памяти. Интерес к городскому мифу порождает поле исследований в области спациопоэтики (поэтики пространства) и урбопоэтики в частности. Задача урбопоэтики состоит в исследовании художественной модели города, состоящей из культурных, мифологических и литературных реминисценций. По замечанию Ю.М. Лотмана, городской текст представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман 1970, 6]. Е. Фарино вводит в научный оборот концепцию онейрических пространств, возникающих в воображении героя (во снах, мечтаниях, галлюцинациях). Метафорически эти пространства визуализируются за счет отражений в различных зеркальных поверхностях. К онейрическим пространствам относятся как отражения и различные зеркальные поверхности, так и интертекстуальные и интермедийные «пространства-изображения» («пространства музыки», «внутреннего мира памяти, подсознания»), а также пространства мифологические [Фарино 2004, 376].

Развитие подобной концепции встречается в исследовании виртуальных пространств Ю.Г. Пыхтиной. Пыхтина убедительно доказывает невозможность разделения в текстах «пространства реального (географического и социального) и виртуального, текстовыми локализаторами которого могут быть сновидения, грезы, видения, гипнотические состояния, эзотерические, игро-

вые, компьютерные миры» [Пыхтина 2017, 114]. Невозможно не заметить некоторое сходство с бахтинским понятием хронотопа, в котором неразрывная связь времени и пространства подчеркивается по аналогии с «четвертым измерением» [Бахтин 1975, 11].

Семантическое пространство Неаполя в истории мировой литературы формирует его особый культурно-эстетический статус, «пропущенный» через историю города и социокультурный контекст. Характерно, что большие нарративы последних десятилетий XX в. и настоящего времени трансформируют уже устоявшийся архитектурный визуальный образ. Реальное историческое пространство зачастую выстраивается в противовес мифопоэтическому хронотопу. Важно отметить, что по сравнению, с другими итальянскими городами (Венецией, Римом, Флоренцией) миф о Неаполе представляется гораздо менее разработанным. Как справедливо отмечает П. Муратов, «едва ли следует искать в Неаполе впечатлений искусства и истории, похожих на те, которые встречают путешественников в городах верхней и средней Италии» [Муратов 2022, 223].

Выразительным примером разработки неаполитанского мифа становится нарратив современного итальянского писателя (уроженца Кампании), который сделал своей сознательной стратегией анонимность, отстаивая право автора на защиту личных данных, скрываясь от публичности под псевдонимом Элена Ферранте. В цикл, объединенный под условным названием «Неаполитанский квартет», входят четыре романа: «Моя гениальная подруга» (*L'amica geniale*, 2011), «История нового имени» (*Storia del nuovo cognome*, 2012), «Те, кто уходят и те, кто остаются» (*Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013) и «История о пропавшем ребенке» (*Storia della bambina perduta*, 2014).

Неаполь является центральным топосом романов Э. Ферранте, приобретающим свойства полноценного персонажа, который вступает в конфронтацию с главными героями тетралогии – Эленой (Лену) Греко и Рафаэлой (Лилой) Черулло. Неаполь Ферранте историчен и достоверен, при этом хранит память о своей мифологии. Романы, таким образом, сочетают в себе нарратив физиологического очерка в духе итальянской микроистории, в центре которой «стоит отдельный человек» [Медик 1994, 195], и мифопоэтический подтекст.

В статьях Г.И. Лушниковой и Е.И. Чибиревой «Два Неаполя в художественном контексте: контрастный образ города» и «Образ Неаполя в нарративе Элены Ферранте» Неаполь в текстах Ферранте предстает прежде всего городом коренного жителя, контрастирующим с «выставочным» образом Неаполя туристического [Лушниковая, Чибирева 2020, 145]. Представление о городе напрямую связано с субъективным взглядом героинь – «пейзаж выполняет «функцию психологического параллелизма», когда автор передает через описание пейзажа внутреннее душевное и эмоциональное состояние героя» [Чибирева 2019, 519]. Таким образом, городское пространство становится продолжением эмоционального состояния персонажей. Подобная мысль подтверждается в исследовании Ф. Сьело «Заметки о визионерском реализме Элены Ферранте: места Неаполя между литературой и кино» (*Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema*): образ Неаполя, созданный на пересечении вымысла и реальности, в полной мере раскрывается, благодаря форме личного дневника [Sielo 2020, 194]. В нашей статье мы сосредоточимся на связи «изнаночного» Неаполя с авторским мифом.

Первый аспект мифопоэтики Неаполя связан с топосом проклятого места. Нельзя не согласиться с мнением Ю. Корригана, который проводит сравни-

тельный анализ между демонологией Ферранте и Ф.М. Достоевского, чья интертекстуальная связь прослеживается за счет аллюзий на роман «Братья Карамазовы», которым зачитывается презирующий своего отца Нино Сарраторе [Ферранте 2015, 250]. Круг чтения героя позволяет провести параллель между паттерном взаимоотношений Нино Сарраторе и его отца Донато Сарраторе по аналогии с противостоянием Федора и Дмитрия Карамазовых [Corrigan 2018, 40]. В первом романе цикла «Моя гениальная подруга» Неаполь описывается как город, пораженный загадочной болезнью, которая вызывает ярость у местных жителей:

Женщины дрались между собой чаще, чем мужчины: таскали друг друга за волосы, охотно причиняли друг другу боль. Это было что-то вроде болезни. В детстве я представляла себе маленьких-маленьких животных, почти невидимых, которые по ночам приходят в наш район, вылезают из прудов, из заброшенных железнодорожных вагонов за насыпью, из травы, которую за жуткий запах называли вонючкой, из лягушек, саламандр и мух, из камней и пыли и попадают в воду, в еду и в воздух, и из-за них наши мамы и бабушки становятся злобными, как бешеные собаки. Они были заражены сильнее, чем мужчины: мужчины то и дело впадали в бешенство, но потом успокаивались, а женщины с виду казались спокойными, молчаливыми, но, когда злились, доходили в своей ярости до самого края и уже не могли остановиться [Ферранте 2018, 29].

Сопоставляя Неаполь Ферранте с Петербургом Достоевского, Корриган приводит высказывание Лилы о Дидоне: «Без любви угасает жизнь не только людей, но и целых городов» [Ферранте 2018, 29]. Эту же мысль подхватывает и развивает в своем сочинении Лену: «...когда из городов уходит любовь, они меняются, перестают служить благим целям и в них воцаряется зло» [Ферранте 2018, 248]. Первоначально в сознании Лену эти характеристики Неаполя «сужались» до размеров квартала: «Неужели только в нашем квартале все такие злобные и грубые, а остальной город так и светится доброжелательностью?» [Ферранте 2018, 173].

Примечательно, что эта характерная для жителей Неаполя одержимость в случае некоторых героев приобретает форму безумия. Обсуждение Дидоны пересекается с разговором о сумасшедшей вдове Мелине, родственницы матери Лилы. Эта параллель возникает, с одной стороны, из-за неразделенной любви героинь и их помешательства, а, с другой, вероятно, связана с неофициальным символом Неаполя – прекрасной безумной Мбрианой (Bella 'Mbriana). Любопытная рифма напрашивается не только между Мбрианой и Мелиной, но и между Мбрианой и Лилой. Современный писатель-уроженец Кампани П. Императоре описывает прекрасную Мбриану как благодетельную фею [Imperatore 2013, 47].

Характерно, что роман Лилы, написанный ею в детстве, называется «Голубая фея». Итальянский фольклорист Дж. Питре указывает на оборотничество как на главное свойство духа Мбрианы [Pitre 1890, 156]. Учитывая так и невыясненные, не поддающиеся рациональному объяснению подробности исчезновения Лилы, можно предположить, что она трансформировалась в некое иное существо. В эпилоге четвертого романа цикла постаревшая Лену рассуждает:

Иногда я спрашиваю себя, куда она могла подеваться. Сгинула на дне моря или в коридоре подземного коллектора, о существовании которого никто, кроме нее, не догадывается? Растворилась в старой ванне с кислотой? Провалилась в древнюю карбонарную яму, о которых столько читала? А может, она сейчас в склепе покинутой всеми церквушки, затерянной в горах? Или в одном из тех измерений, которые для нас остаются загадкой – для нас, но не для Лилы? [Ферранте 2018, 733].

Обращает на себя внимание предположение Лены о том, что Лиля может прятаться в церковном склепе, что может быть связано с еще одним неофициальным духом Неаполя, именуемым Муначелло (*il Monaciello*), Монашек. Его функции амбивалентны: он может как докучать людям, так и благоволить им. В последнем случае он способен обратить подношение (как правило, еду) в сокровище. Небезосновательно в городском фольклоре возникает сопоставление между двумя этими образами. Согласно легенде, Муначелло способен проникать в любой дом, являясь хранителем подземных каналов. В этой связи особенно интересно смотрится попытка Лилы реконструировать путь таинственного убийцы дона Акилле, которого девочки окрестили людоедом из сказок:

Он был на кухне и как раз открыл окно, чтобы впустить в квартиру свежего, пахнущего дождем воздуха. Специально встал ради этого с кровати, прервав послеобеденный отдых. На нем была сильно поношенная голубая пижама, на ногах – желтоватые, потемневшие на пятках носки. Но только он распахнул оконную створку, ему в лицо дохнуло дождем, а в шею с правой стороны, ровно посередине между верхней челюстью и ключицей, ударил нож. Кровь брызнула на медную кастрюлю, висевшую на стене. Медь была такой блестящей, что кровь на ней казалась чернильным пятном, из которого, как нам рассказывала Лиля, вытекала извилистая черная струйка. Убийца – Лиля склонялась к тому, что это была женщина, – проникла в квартиру в то время, когда дети обычно гуляют на улице, а взрослые, если они не на работе, отдыхают. Замок, разумеется, открыла отмычкой. И разумеется, хотела нанести удар спящему Акилле в сердце, но обнаружила, что он проснулся, и вонзила нож ему в горло [Ферранте 2018, 97–98].

Примечательно, что Лиле важно отождествлять себя с убийцей: «Конечно, она верила, что убийца – женщина, только потому, что так ей было проще представлять на ее месте себя» [Ферранте 2018, 98].

Отдельного внимания заслуживает пограничное состояние Лилы, которое она именуется «обрезкой» (*smarginatura*). В этом состоянии предметы и люди обнаруживают свою скрытую демоническую суть. В продолжение сопоставления мотивов Ферранте и Достоевского можно предположить, что Лиля страдает эпилептическими припадками. Один из таких приступов случается с ней во время землетрясения 1980 г.:

Задыхаясь, она простонала, что и машина, и Марчелло за рулем машины обрезаны, что все вокруг – люди и предметы – теряют очертания, ломаются и разрушаются, и их плоть сплавляется с

металлом. Она сказала именно это слово: «обрезаны». Тогда она произнесла его впервые и, задыхаясь, пыталась объяснить, что оно означает; она хотела, чтобы я поняла, что это такое – обрезка и почему это так ужасно [Ферранте 2018, 256].

Исповедь Лилы оказывается откровением, связанным с обнаружением истины об обратной стороне вещей и своем месте в мироустройстве:

...она говорила, что очертания людей зыбки и рвутся, как нитки. Она бормотала, что всегда это видела, видела, как лопаются и меняют суть вещи и люди вокруг, перетекая одно в другое, что все окружающее – это смесь разнородных материй. Она всю жизнь принуждала себя думать, что все на свете имеет свои четкие границы, хотя с детства знала, что это не так – совсем не так, – вот почему ее так напугали подземные толчки: мир перед ними не устоит. Вслед за тем она снова принялась нести какой-то бред, возбужденно выкрикивая то бессвязные фразы на диалекте, то повторяя вычитанные из книг цитаты. Она твердила, что ей приходится жить в постоянном напряжении, потому что стоит ей на миг расслабиться, и привычные вещи искажаются, пугая ее и причиняя боль; они подчиняют себе – физически и морально – все, что так необходимо для спокойной жизни; она чувствует, что тонет в запутанной реальности, и теряет способность различать собственные ощущения. Осязание превращается в зрение, зрение – в обоняние, и уже никто не может сказать, на что похож настоящий мир. «Понимаешь, Лену, никто, никто на целом свете!». Поэтому ей нельзя ни на миг ослаблять внимание, иначе окружающее разлетится на кровавые менструальные сгустки, злокачественные полипы и грязно-желтые волокна [Ферранте 2018, 256–257].

Одержимость жителей Неаполя сравнивается с болезнью, обнажающей их внутреннюю скверну. Лила так описывает первое состояние «обрезки»:

Раньше я думала, что плохие вещи случаются и проходят, как детская болезнь. Помнишь, я рассказывала тебе, как взорвалась медная кастрюля? Или вспомни, как на Новый год братья Солара стреляли по нам фейерверками. Я испугалась не выстрелов. Я испугалась цветных огней, которые резали глаза, особенно зеленый и фиолетовый. Они могли разрезать нас на куски. Лезвия пущенных ракет целились в моего брата Рино, отсекая от него куски плоти и по капле выпуская на свободу всю ту мерзость, что я старалась держать в нем взаперти, потому что знала: если она вырвется, мне будет плохо [Ферранте 2018, 258].

Печать проклятия обнаруживается и в традиционном символе Неаполя – яйце. Лила, обладающая даром предвидения описывает свои видения, казалось бы, в один из самых счастливых моментов:

Помнишь, как меня испугало небо на Исье? Вы восхищались его красотой, а на меня веяло тухлым яйцом с зеленоватым

желтком и растрескавшейся от варки скорлупой. Я чувствовала во рту вкус этих ядовитых звездных яиц, светивших резиновым, как белок, светом и липнувших к зубам вместе с желеобразной чернотой неба; я с отвращением пережевывала их, ощущая, как хрустит на зубах скорлупа [Ферранте 2018, 259].

Легенда о волшебном яйце, оставленном Вергилием в основании замка Кастель-дель-Ово, связана с ощущением безопасности. Пока яйцо лежит нетронутым, Неаполю ничего не угрожает [Michael 2011, 13]. В этом контексте видение о протухшем яйце звучит особенно зловеще.

Способность к пророчеству у Лилы может быть связана с важным женским образом, упомянутым Вергилием в «Энеиде». Так, Кумская сивилла обитала в храме Аполлона в Кумах, который находится недалеко от современного Неаполя. В «Энеиде» Сивилла не только владеет даром предвидения, но и знает путь в царство Аида [Вергилий 1994, 222]. В «Сатириконе» Петрония Сивилла описывается как дряхлая старуха, тяготящаяся своим бессмертием: «А то еще видал я Кумскую Сивиллу в бутылке. Дети ее спрашивали: “Сивилла, чего тебе надо?”, а она в ответ: “Помирать надо”» [Петроний 1990, 48].

Любопытно, что эта ипостась Лилы, связанная с желанием исчезнуть, не оставив следов, пересекается с другим ключевым женским образом. В статье Ф. Галлиппи «“Моя гениальная подруга” Элены Ферранте: В поисках Партенопы и “Основание” нового города» (Elena Ferrante’s My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the “Founding” of a New City) образ Лилы и ее таинственное исчезновение напрямую соотносится с Партенопой, чье тело растворилось в Неаполитанском заливе [Gallippi 2016, 114]. Миф о сирене Партенопе связан с основанием Неаполя. В древнегреческой традиции Партенопа предстает в ампула соблазнительницы, которая не сумела покорить сердце Одиссея [Fasaros, Pauls 2007, 21]. Подобно Дидоне, она решает покончить с жизнью и бросается в море. Ее тело выбросило на берег в Неаполе как раз в том месте, где находится замок Кастель-дель-Ово [Lancaster 2005, 11]. Город был позже назван в ее честь. В римской традиции Партенопа и ее возлюбленный кентавр Везувий были наказаны Юпитером. Партенопа была обращена в горд Неаполь, а кентавр – в вулкан. Таким образом, извержения Везувия объясняются, согласно логике мифа, его рвущимися на волю порывами чувств [Michael 2011, 37].

Любопытна также связь Партенопы и Вергилия. В «Георгиках» он утверждал, что был ей воспитан: «Сладостной в те времена была я – Вергилий – питаем Партенопеей...» [Вергилий 1971, 114]. Образ Лилы-соблазнительницы наиболее ярко раскрывается в эпизоде, когда на нее засматривается незнакомый мужчина в баре. Не в силах сопротивляться порыву,

...мужчина, не понимая, какой опасности себя подвергает, встал, подошел к Лиле и, повернувшись к парням, вежливо произнес:

– Вам невероятно повезло. С вами девушка, которая станет прекраснее Венеры Боттичелли. Прошу прощения, но я сказал об этом своей жене и детям и счел необходимым сообщить вам [Ферранте 2018, 161].

Так же, как и в других ранее перечисленных случаях этот образ амбивалентен: божественная красота Лилия не только не примеряет жителей Неаполя, но и провоцирует приступ агрессии:

Лиля напряженно засмеялась. Мужчина улыбнулся, слегка поклонился ей и собрался возвращаться на свое место, когда Рино схватил его за шиворот, оттащил назад к столу, силой усадил на стул и обложил, прямо при жене и детях, жуткими словами. Лицо мужчины налилось злобой, его жена закричала и встала между ним и Рино. Антонио еле оттащил его на улицу. Еще одно воскресенье было испорчено [Ферранте 2018, 187].

Другая ипостась Лилы как соблазнительницы раскрывается, прежде всего, в сложных отношениях с Лену: именно она выступает инициатором-режиссером, побуждая Лену задавать вопросы и писать. Отражение мотива искушения прослеживается в эпиграфе к первому тому тетралогии из «Фауста» Гете:

Господь:
Тогда явись ко мне без колебания!
К таким, как ты, вражды не ведал я...
Хитрец, среди всех духов отрицаешь
Ты меньше всех был в тягость для меня.
Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, – потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу!
[Ферранте 2018, 3]

Во втором томе тетралогии описывается эпизод обретения единства между Лену, Лилой и их возлюбленным Нино во время купания в море. Характерно, что он подается как некий акт сотворения единого организма из морской пены: «Я схватила Лилу и Нино за руки и с восторженным воплем потащила в холодную воду, подняв кучу брызг. Мы нырнули в волну, точно были единым существом, и только потом расцепили руки» [Ферранте 2018, 351]. Нино, как кажется, выполняет здесь символическую роль Адама, а Лила и Лену образуют двойническую пару Ева-Лилит, причем именно роль Лилы оказывается заведомо нежизнеспособной. Помимо очевидного созвучия с именем Лилит, Лила оказывается бесплодной в символическом смысле: первая беременность заканчивается выкидышем, второй ребенок Рино приобретает черты оборотня, постепенно трансформируясь из сына Нино в ребенка от Стефано, третий ребенок – девочка Тина таинственным образом исчезает, предрекая такую же судьбу своей матери.

Писательское детище Лилы уничтожается ею самой: роман «Голубая фея» символично сгорает в огне. Таким образом, Лила выступает в роли демиурга, все творения которого обречены на провал. Лену в некотором смысле можно тоже расценивать как творение Лилы, постепенно обретающее независимость. Заметим, что их дружбе приходит конец, когда Лену принимает самостоятельное решение, послушавшись Лилу.

Пугающая ипостась Лилы как демиурга проявляется в избранной маске кукловода:

Я не могу остановиться, мне постоянно надо что-то делать и переделывать, одно прятать, другое разоблачать, сначала строить, а потом одним ударом рушить. Возьми, к примеру, Альфонсо: я

с детства видела, что его ниточка еще тоньше, чем у других, и вот-вот порвется. А Микеле? Он думал, что он самый умный, а на самом деле... Я нащупала его нить, слегка потянула – и готово! Ха-ха-ха! Я разорвала его нить и сплела с нитью Альфонсо: смешала одну мужскую плоть с другой мужской плотью; днем опускала занавес, а ночью поднимала. Моя голова и не на такое способна [Ферранте 2018, 260].

В то же время Лида искренне пытается изменить жизнь микро-Неаполя, своего родного квартала:

Я мечтала переделать всю жизнь квартала, покончить со всем плохим, оставить только хорошее. Сколько это продлилось? Добрые чувства слишком хрупки, и моей любви надолго не хватает. Ни любви к мужчине, ни любви к детям – она рвется, и ничего с этим не поделаешь. Попробуй заглянуть в эту дыру, и ты увидишь тучу добрых намерений, перемешанных с тучей злых [Ферранте 2018, 260].

Лида надолго становится для местных жителей настоящим авторитетом, гением места. В отличие от Лену, которая смогла осуществить свою мечту и выбраться за пределы квартала, Лида навсегда остается внутри него и посвящает конец своей жизни (вплоть до своего исчезновения) изучению Неаполя, его культуры и истории.

Как можно было заметить, большинство образов, связанных с мифом о сотворении Неаполя, женские. Исследовательница Г. Загребельски описывает Неаполь как «город-паутину, внутри которой с трудом передвигаются женщины, потому как она была соткана мужскими руками, которые и определяют его жестокий и деловой характер. Насилие заполняет пустые места, занимает пробелы человеческих отношений. <...> Неаполь, таким образом, является сценарием женской неадекватности» [Zagrebelsky 2019, 411–429]. Напомним, что, по наблюдениям Лену, наиболее подверженными проклятию оказываются именно женщины. Другая современная итальянская писательница, уроженка Неаполя А. Чиленто называет Неаполь женским городом:

Неаполь – это город-женщина. При этом кое-кто утверждает, что у Неаполя, как и у женщин, нет головы; кроме того, в природе возможно выживание и без головы: достаточно нервного центра, причем у иных видов он расположен в непосредственной близости от потрохов. Но это все – болтовня злопыхателей. Когда я ночью иду по улице Орацио, Неаполь томной красавицей лежит на боку. У нее коралловые браслеты (это автомобильные стоп-сигналы на дорогах), торчащие вверх черные волосы (телевизионные антенны), белоснежные зубы и темные осьминожки гениталии, а глаз она, по счастью, не открывает, иначе они пылали бы раскаленными углями. Это Кали многорукая и многогрудая. Прекрасная богиня, убивающая в танце под звуки тамморры. Это сирена, чье пение, сочетающее древнегреческие мотивы с неаполитанской неомелодикой, несет смерть, она очень похожа на Лигию, на пустынном берегу говорившую с профессором-сици-

лицем на ионийском диалекте, но только она – простолоюдинка [Чиленто 2012, 15–16].

В своем сборнике «Фрагменты» (La Frantumaglia) Ферранте пишет: «Неаполь, о котором я говорю, является частью меня, я знаю его изнанку» [Ferrante 2016, 305]. В своем стремлении придерживаться в романах литературной правды она призывает читателей пренебречь «правдой гугл-карт». Таким образом, Ферранте создает собственный миф об «изнаночном» Неаполе исходя из личного опыта и из логики художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 237–407.
2. Вергилий. Собрание сочинений / пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского. СПб: Студия Биографика, 1994. 210 с.
3. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с латинского С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1971. 418 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
5. Лушникова Г.И., Чибирева Е.И. Два Неаполя в художественном контексте: контрастный образ города // *Litera*. 2020. № 1. С. 137–151.
6. Медик Х. Микроистория // *Thesis: теория и история экономических и социальных институтов и систем. Альманах. Вып. 4. Научный метод*. М.: ИГИТИ, 1994. С. 193–202.
7. Муратов П.П. Образы Италии: Рим. Лациум. Неаполь и Сицилия. М.: Издательство «Иллюминатор», 2022. 320 с.
8. Петроний А. Сатирикон. М.: Вся Москва, 1990. 236 с.
9. Пыхтина Ю.Г. Виртуальное пространство в литературе: типология, структура, функции // *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2017. № 1 (201). С. 114–118.
10. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ имени А.И. Герцена, 2004. 639 с.
11. Ферранте Э. Моя гениальная подруга / пер. О. Ткаченко. М.: Синдбад, 2018. 352 с.
12. Ферранте Э. История о пропавшем ребенке / пер. О. Ткаченко. М.: Синдбад, 2018. 480 с.
13. Чибирева Е.И. Образ Неаполя в нарративе Элены Ферранте // *Мир науки, культуры, образования*. 2019. № 2 (75). С. 518–520.
14. Чиленто А. Неаполь чудный мой / пер. с итал. Е. Мениковой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. 256 с.
15. Corrigan Y. Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self // *Religion & Literature*. 2017. № 2. Т. 49. P. 23–45.
16. Facaros, D., Pauls M. Bay of Naples and Southern Italy. Cape Town: New Holland Publishers, 2007. 312 p.
17. Ferrante E. La frantumaglia: carte: 1991–2003, tessere: 2003–2007, lettere: 2011–2016. Nuova edizione. Dal mondo Italia. Roma: Edizioni e/o, 2016. 373 p.
18. Gallippi F. Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City // *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2016. P. 101–127.
19. Imperatore P. Bentornati in casa Esposito. Un nuovo anno tragicomico. Firenze / Milano: Giunti, 2013. 288 p.
20. Lancaster J. In the Shadow of Vesuvius: A Cultural History of Naples. London and New York, NY: I.B. Tauris, 2005. 266 p.

21. Ledeen M.A. *Virgil's Egg and other Neapolitan Miracles*. New Preface by the Author. New Jersey, NY: Transaction Publishers, 2014. 134 p.
22. Miles G.B. *Virgil's Georgics: A New Interpretation*. Berkeley, Los Angeles, CA: University of California Press, 1980. 311 p.
23. Pitrè G. *Curiosità popolari tradizionali*. Volumi 7–9. Palermo: Luigi Pedone Lauriel, 1890. 240 p.
24. Sielo F. Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema // *Polygraphia*. 2020. № 2. P. 193–209.
25. Zagrebelsky G. La sororanza nell' "Amica genial" di Elena Ferrante: complicità e rivalità // *Studi Novecenteschi*. 2019. № 98. P. 411–429.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chibireva Ye.I. Obraz Neapolya v narrative Eleny Ferrante [The Image of Naples in the Narrative of Elena Ferrante]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2019, no. 2, vol. 75, pp. 518–520. (In Russian).
2. Corrigan Y. Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self. *Religion & Literature*, 2017, no. 2, vol. 49, pp. 23–45. (In English).
3. Lushnikova G.I., Chibireva Ye.I. Dva Neapolya v khudozhestvennom kontekste: kontrastnyy obraz goroda [Two Naples in an Artistic Context: A Contrasting Image of the City]. *Litera*, 2020, no. 1, pp. 137–151. (In Russian).
4. Pykhtina Yu.G. Virtual'noye prostranstvo v literature: tipologiya, struktura, funktsii [Virtual Space in Literature: Typology, Structure, Functions]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 1, vol. 201, pp. 114–118. (In Russian).
5. Sielo F. Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema. *Polygraphia*, 2020, no. 2, pp. 193–209. (In Italian).
6. Zagrebelsky G. La sororanza nell' "Amica genial" di Elena Ferrante: complicità e rivalità. *Studi Novecenteschi*, 2019, no. 98, pp. 411–29. (In Italian).

(Articles from Conference Proceedings)

7. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 237–407. (In Russian).
8. Gallippi F. Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City. *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 101–127. (In English).
9. Medik H. Mikroistoriya [Microhistory]. *Thesis: teoriya i istoriya ekonomicheskikh i social'nykh institutov i sistem*. *Al'manach*, no. 4. *Nauchnyy metod* [Thesis: Theory and History of Economic and Social Institutions and Systems. Almanac, no. 4. Scientific Method]. Moscow, IGITI Publ., 1994, pp. 193–202. (In Russian).

(Monographs)

10. Farino E. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Studies]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU imeni A.I. Gertsena Publ., 2004. 639 p. (In Russian).
11. Facaros D., Pauls M. *Bay of Naples and Southern Italy*. Cape Town, New Holland Publishers, 2007. 312 p. (In English).
12. Lancaster J. *In the Shadow of Vesuvius: A Cultural History of Naples*. London, New York, I.B. Tauris, 2005. 266 p. (In English).
13. Ledeen M.A. *Virgil's Egg and other Neapolitan Miracles*. New Preface by the Author. Transaction Publishers, New Jersey, 2014. 134 p. (In English).

14. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russian).

15. Muratov P.P. *Obrazy Italii: Rim. Lacium. Neapol' i Siciliya* [Images of Italy: Rome. Lacium. Napoli and Sicily]. Moscow, Izdatel'stvo "Illuminator", 2022. 320 p. (In Russian).

Яворовская Надежда Владиславовна,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Ассистент факультета гуманитарных наук (школа филологических наук), аспирант.

Научные интересы: современная литература, кинодраматургия, русский и европейский театр, литературная рецепция.

E-mail: nazedashmul@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3818-1770

Nadezhda V. Iavorovskaya,

National Research University Higher School of Economics.

PhD student, assistant.

Research interests: contemporary literature, film dramaturgy, Russian and European theatre, literary reception.

E-mail: nazedashmul@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3818-1770

М.Е. Балакирева (Москва – Санкт-Петербург)

**РЕЦЕПЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО «НОВОГО РОМАНА»
В СССР В 1950–1970-Х ГГ.: ПРИЗНАНИЕ НОВОЙ ФОРМЫ
И РОЛЬ ЖУРНАЛОВ «ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ» И
«ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА»¹**

Аннотация

Исследование посвящено анализу критических статей о французском «новом романе», опубликованных в советских журналах «Вопросы литературы» и «Иностранная литература» в 1950–1970-е гг. Анализ работ советских исследователей показывает, как рецепция «нового романа» изменялась со временем, что зависело от трансформации культурно-исторического контекста, от преодоления штампов советского литературоведения сталинского периода, а также от развития литературы во Франции, предложившей более радикальные романские формы, оттенявшие «новый роман». Рецепция романов также зависела от журнала, в котором публиковались статьи. В «Вопросах литературы», обращенных ко «внешнему» читателю и репрезентирующих официальную советскую критическую мысль, статьи полемичны, часто субъективны и схожи некоторыми чертами с памфлетами. В «Иностранной литературе» статьи направлены на «внутреннего» читателя; у них поясняющий, нейтральный тон, стремящийся вписать «новый роман» в историю французской литературы, тем самым утвердив его в правах. Легитимация новых романских форм происходит постепенно: исследователи ищут «зазор» в теориях «неороманистов», который позволит сравнить новый роман с реалистическим и соцреалистическим романом, тем самым сделав его менее маргинальным, более понятным: так, «ультрапсихологизм» Саррот превращается в бичевание мелкого буржуазного мира, а философский поиск Бютора – в столкновение единичного характера с «тленным западным миром».

Ключевые слова

«Новый роман»; советская рецепция; французский роман в СССР; журнал «Вопросы литературы»; журнал «Иностранная литература».

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00764 <https://rscf.ru/project/23-28-00764/> в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

M.E. Balakireva (Moscow – St. Petersburg)

**RECEPTION OF THE FRENCH “NOUVEAU ROMAN”
IN THE USSR IN THE 1950S–1970S: RECOGNITION
OF THE NEW FORM AND THE ROLE OF MAGAZINES
“VOPROSY LITERATURNY” AND “INOSTRANNAYA LITERATURA”¹**

Abstract

The article analyzes the critical reception of the French *nouveau roman* in the Soviet magazines “Voprosy Literaturny” and “Inostrannaya literatura” in 1950–1970s. The works of soviet critics published in these magazines demonstrate that the reception of *nouveau roman* changed over time because of historical transformation, desire to overpass clichés of Stalinism in critical literature, evolution of literature in France where new, more radical, forms of novel were born. The reception of novels also depended on the magazine in which the texts appeared. In “Voprosy Literaturny” the articles were more polemic, rather subjective and similar in some ways to pamphlets because this magazine represented an official critical view of foreign literature and was addressed to “external” reader living abroad. In “Inostrannaya literatura” the articles were more explanatory, neutral, and texts tended to integrate new novel forms into the history of French literature in order to make the new forms legal. Therefore, the reader of “Inostrannaya literatura” is expected to be the “inner” reader living in USSR. Gradually, new forms gained legitimacy: soviet critics tried to find “a gap” in the theories of *nouveau roman*’s authors and compare them to realist and socialist realist novels, making them less marginalized by their practice and thus clearer and more intelligible: as such, “ultrapsychology” of Sarraute becomes condemnation of the petty bourgeois world; philosophical search of Butor reveals collusion between a character and “the corruptible western world”.

Key words

“Nouveau roman”; soviet critical reception; French novel in USSR; magazine “Voprosy Literaturny”; magazine “Inostrannaya literatura”.

Едва появившийся во Франции «новый роман» сразу привлек к себе внимание советской критики. Исследователи окрестили новое явление сначала литературой «нейтрализма» [Плоткин 1964], «эстетического софизма» [Капустин 1964] и «потерянного поколения холодной войны» [Зонина 1962] в 1960-е гг., затем литературой «анархистского отчаяния» [Матвеев 1971] и «декадентского мировосприятия» [Машинский 1971] в 1970-е гг. Осторожное, порою насмешливое отношение к новой форме, однако, неизменно сопровождалось попытками вписать новое явление в общий контекст мировой литературы, понять тот вектор развития, который избрали для себя некоторые французские литераторы после Второй мировой войны.

Безусловно, интерес к новой романной форме был обусловлен разными факторами, в частности, «сменной век» внутри страны. Появление «нового романа» совпало с провозглашенной Н. Хрущевым оттепелью, послаблениями и переосмыслением перегибов – в частности, в литературной критике; осмысление и принятие новой формы проходили на фоне критики «нового нового романа» (или «новейшего романа») – так называли советские критики С. Вели-

¹The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation № 23–28–00764 <https://rscf.ru/project/23-28-00764/> A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences.

ковский и Л. Зонина экспериментальную литературу авторов журнала «Тель Кель», например, Ф. Соллерса или П. Гийота). К тому же, все критические выпады или примирительные речи в отношении «нового романа» непременно сопровождались размышлениями о социалистическом реализме и советском романе, что, по всей вероятности, свидетельствует также о кризисе романного жанра в самом СССР и стремлении к его обновлению (особенно острой стала полемика после публикации на русском книги Роже Гароди «Реализм без берегов» в 1966 г.).

Усугублял наметившийся диалог тот факт, что отчасти «новые романисты» и в большей степени «новые новые романисты» считали себя политически ангажированными, революционными писателями и апеллировали к той же идеологической базе, что и советские критики. Поэтому часто в советских статьях обсуждается теоретическое новаторство французских авторов: споры о форме превращаются в споры о верности идеологий, а советский читатель чаще знакомится с мнениями писателей, но не с текстами. И если «новый роман» переводится, хоть и фрагментарно первое время (переводы отрывков из романов Н. Саррот, А. Роб-Грийе и М. Бютора в статье С. Великовского обозначены как «литературные иллюстрации»), то последователи «новых романистов» – экспериментаторы «нового романа» – для советской критики не переводимы в принципе, ибо слишком радикальны, слишком экспериментальны, слишком «дегуманизированы».

Интерес данной статьи, продолжающей серию публикаций о рецепции «нового романа» в СССР, сосредоточен главным образом на стратегиях легитимации новой формы и поисках ответа на вопрос о том, как «новый роман» «приживается» в советском литературоведении, почему публикации переводов и критических статей в принципе становится возможным – при общем негативном отношении к явлению.

Стоит отметить, что немаловажную роль в рецепции «новых романистов» играют журналы, в которых публикуется та или иная критическая заметка. Так, в «Вопросах литературы» статьи более хлесткие, памфлетные, а суждения – резкие, в то же время в «Иностранной литературе» критические обзоры тяготеют к пояснительному нейтральному тону. Вероятно, разделение критических стилей на более и менее агрессивные связано с характером самого журнала, его центральной или периферийной позицией, направленности вовне (внешний читатель) или вовнутрь (внутренний читатель).

В данной статье, на примере публикаций советских исследователей о «новом романе» в журналах «Вопросы литературы» и «Иностранная литература», будет показано, как меняется рецепция новой формы в СССР, как постепенно новые имена встраиваются в советскую историю французской литературы и как разные подходы к «новому роману» в двух журналах позволяют судить о разных целях и разных адресатах журнальных публикаций в СССР.

Рецепция «нового романа»: поиск зора

Признание «нового романа» советским литературоведением происходит постепенно. Несомненно, важную роль здесь играют новомодные французские течения – структурализм и «новый новый роман», прозванные критиками «леворадикальным экстремизмом». На фоне «генерирующих текстов» и «текстов-сообщений» произведения Саррот и Бютора выглядит крайне неприятно. А вот Роб-Грийе, как ранее отмечалось, критиками не признается,

поскольку сам уходит в «литературный анархизм». Однако сравнение с «новейшим романом» происходит в 1970-е гг., попытки же признать законность нового течения возникают уже в 1960-е гг.

Каждый «новый романист» определяется критиками через уникальный метод построения текста, ибо «новый роман» не воспринимается как что-то цельное в своей программе (если не считать «дегуманизацию» повествования программой), а следовательно, он не сводим к набору тем и впечатлений. Саррот становится в статьях поборницей «сверхпсихологического реализма», Роб-Грийе – адептом позитивистского «вещизма», Бютор – метафизиком частной души. Определение «нового романа» через метод – общее место также для французского литературоведения, находками которого советские критики вдохновляются (например, марксистским анализом Андре Соважа и Эдуарда Лопя в № 4 «Вопросов литературы», 1962 г.).

При этом интересными кажутся стратегии, которые позволяют ввести романы в советское критическое поле. Основная критика «нового романа» распределяется по нескольким осям: сложность читательской рецепции, разрушение романной структуры и отказ от ангажированной (в ранних статьях – «завербованной») репрезентации реальности. И по этим же осям выстраивается риторика оправдания.

Проще всего воспринимается Бютор, в романах которого усматривается социальная проблематика и продуманная структура. Интерес писателя – в сфере взаимодействия «индивида и группы», цель его – «течением «обычных» обстоятельств [раскрыть] душ[у] героя». Советские критики считают Бютора наиболее социально вовлеченным, наиболее сознательным из всех «неороманистов» (метод его «счастливо отличается и от холодного пессимизма Алена Роб-Грийе, и от смущения Натали Саррот «реальностью»» [Балашова 1963]) – вместе с тем еще и наиболее успешным (так как наиболее понятным для читателя) [Ваксмахер 1966]. Технология Бютора – «сложнее и многограннее», а новаторские приемы (например, повествование на «ты» в романе «Изменение») не столь радикальны, чтобы испортить общее впечатление от текста (в послесловии к переводу в «Иностранной литературе». Мотылева Т. говорит о «гипнотическом» влиянии этой техники на читателя, эмпатическом вовлечении в судьбу героя [Мотылева 1970]). Вероятно, хвалебная статья Балашовой Т. из № 12 «Вопросов литературы» (1963) позволила создать фон, благоприятный для последующей рецепции и перевода данного романа. Парадоксальным образом Бютор в советской рецепции становится ангажированным писателем.

Саррот же становится писательницей, обличающей мещанство. Хотя ее и обвиняют в излишней психологизации («ультрапсихологизм»), доходящей до психологической абстракции, схожей с геометрической абстракцией Роб-Грийе, все же ее техника «подразговора» позволяет показать уость мещанского мира; «тропизмы» же «убедительнее, чем любое социологическое исследование, обнажают кризис цивилизации, требующий – в том числе от читателя романа – своего разрешения. Улучшает образ Саррот и ее последующее столкновение с Роб-Грийе, обвинившим писательницу в «репрезентативной ереси» [Зонина 1974], в использовании материала действительности для конструирования содержания романа. Иными словами, Саррот становится в глазах критиков исследователем, «инженером» души, правда, рискующим стать и «фальсификатором», если продолжит упорствовать в своей «специализации». Дальнейшие романы только подкрепляют сложившееся мнение: если публикация «Золотых плодов» оправдывается в статьях «критикой мещанства» [Т.К.

1967], то роман «Вы их слышите?» и вовсе подхватывает излюбленную русской классикой тему отцов и детей, а главный персонаж обретает «вопреки всему личность на страницах романа» [Канторович 1972]. Публикация романа «Детство» окончательно закрепляет за Саррот образ писателя-психолога, а Андреев Г. в 1980-е гг. даже позволяет себе назвать ее самой радикальной из всей группы (хотя ранее роль экстремиста доставалась разве что Роб-Грийе), и данная оценка критика является явно положительной (обстоятельный анализ рецепции романов Н. Саррот в СССР дает Евгения Молкова [Molkova 2023]).

Анализируя творчество «неороманистов», исследователи как будто ищут зазор в безупречной теории и методе, дабы оправдать «новый роман», подготовить его рецепцию широкой публикой, не забывая схлестнуть новые воззрения с марксистским подходом и с мыслями о соцреализме – необходимость критики новой школы оправдана радикальным (даже для французов) характером изучаемых текстов. Но кажется, будто статьи в «Вопросах литературы» и в «Иностранной литературе» отличаются внутренним накалом, принятой исследователями позы, особым для каждого журнала тоном, словно у них разные адресаты и разные цели.

Особенности рецепции: между внешним и внутренним читателем

Сравнение статей в журналах «Вопросы литературы» и в «Иностранная литература» позволяет выявить некоторые закономерности в отражении «нового романа», связанные, по всей видимости, с особенностями анализируемых журналов. При общем критическом настрое исследователей статьи в «Вопросах литературы» кажутся более хлесткими и ироничными, напоминающими памфлет. Именно здесь советские критики позволяют себе яркие сравнения (медицинская сфера – «неоперабельные» размышления и «мутации» романного жанра, авангардистское «косноязычие», «бесплодие» лабораторной прозы; религиозная сфера – «еретики», «собор» французского авангарда, «священные структуралистские тексты», «апостолы «нового романа»», «инквизитор» (о Роб-Грийе); встречается и макабрическое – «могильщики романа»), резкие суждения («взгляд читателя неумолимо прикован к художественным «лесам»», «измельчение авторского идеала», «но упорно играют на одной струне представители школы «нового романа»»; «экстремизм антикультуры»; «окостенение жанра «нового романа»»; условно научная сфера – «духовная алгебра», «а-литература», «аннигиляция», «антипод коммерческого стиля»; «культурно-исторический процесс, что стоит за спиной всех «авангардистских» философско-литературных школ и школок») и категоричные заявления («Конечно, в нашем литературоведении такие суждения невозможны»; «Очевидно, что эта упрощенная модель вовсе не соответствовала сложному опыту прозы XIX века, особенно русской (Толстой, Достоевский, Чехов)»; «По сравнению с этим бредом – благородные попытки прогрессивной литературы, а именно попытки большого идейного осмысления действительности, идущие в плане развития лучших реалистических традиций»).

В «Вопросах литературы» явно прослеживаются оппозиции *свой / чужой* и *правильный / неправильный*, что наводит на мысль о внешнем адресате, противопоставленном советскому обществу. В «Иностранной литературе» статьи нейтральные, обобщающие и поясняющие (жанр послесловий или предисловий к переводам нацелен на объяснение метода и знакомство с авторами). Без-

условно, они не лишены метафор и оценок («а-литература» – и порожденные по той же модели «а-творчество», «а-читатель»; или же внедрение в статью медицинских терминов – «оздоровление» литературы, «экспериментальные лаборатории» для «излечения» больного, «стерилизация» художественного творчества), но в них отсутствует явная оппозиция *мы / они*, что свидетельствует о камерном характере критики, написанной для своего, внутреннего читателя.

Таким образом, нацеленность на разного читателя позволяет называть «Вопросы литературы» журналом открытой формы, а «Иностранную литературу» – журналом закрытой формы [Diaz 2009, 2010]. Разделение журналов на открытый и закрытый тип в социокритике напрямую зависит от характера групп, их издающих: чаще всего журнал закрытого типа нацелен на «своих», на камерность, непроницаемость для других; открытый же тип подразумевает размытые границы, широкую публику, возможность трансляции мыслей групп за пределы привычного ей поля.

Так, «Вопросы литературы» можно воспринимать как трибуну официальной мысли, передающей позицию советских исследователей зарубежной литературы. Именно здесь печатаются отчеты о круглых столах, о визитах иностранных писателей в СССР; здесь публикуются критические разборы зарубежных литературоведческих трудов, здесь же разбираются основные новые течения зарубежной литературы. Реакция чаще всего касается официально признанных произведений – получивших премии, удостоенных пространных статей в известных изданиях типа «L'Europe», ставшие частью литературной жизни Франции, – и свидетельствует о желании включиться в общие дебаты, вписаться в общее поле литературоведческой критики и противопоставить новой критике достойную идеологическую и аналитическую базу. «Иностранная литература» – журнал камерный, направленный на внутренний рынок и на внутреннего читателя, подобный антологиям и сборникам, нацеленным на знакомого читателя с внешней литературной жизнью. Потому статьи кажутся скорее поясняющими и иллюстрирующими, нежели полемическими, поскольку перед авторами не стоит задачи отстоять свою точку зрения.

Например, один и тот же критик может писать статьи разной тональности, в зависимости от публики: Л. Зонина и С. Великовский будут резче в суждениях в своих статьях в «Вопросах литературы» и менее резкими в «Иностранной литературе». Наблюдение это как будто подхватывает размышления критиков, осмысляющих свой советский опыт позже, в постсоветском пространстве: так, весь опыт критического мышления в зарубежном литературоведении С. Великовский называет «подменным иноговорением» [Великовский 1999, 665], когда слово «реализм», например, подразумевало «гуманистическую направленность» и пр. Деление журналов на «внешние» и «внутренние» позволяет подчеркнуть, как «иноговорение» функционировало на разных уровнях и какие нюансы приобретало, в зависимости от адресата.

Советские литературоведы сразу обращают внимание на французский «новый роман», но принимают его нововведения постепенно, пытаются апробировать на новых текстах свои методы анализа, словно настраивают оптику. Разбор критических статей показывает, как одни аргументы сменяются другими, как крайне негативное отношение сменяется примирительно-принимающим и как усложняется критический аппарат исследователей, словно советские ученые перенимают методы зарубежных коллег. Усложнение крити-

ческого дискурса в статьях о «новом романе» и параллельная рецепция идей структуралистской и постструктуралистской школ (так, в одной из работ романа Франсуази Саган анализируются в терминах, взятых из «Мифологий» Р. Барта) делает возможным предположение о трансформации советского критического аппарата под влиянием французской «новой критики», дающей ключи к дешифровке и пониманию «нового романа».

«Новая критика» делает возможным обновление и изменение советского литературоведческого метода, пребывающего в кризисе в 1960–1970е гг., и влияние, пусть и неявное, новой французской критической школы представляется возможной альтернативой в поисках новых техник и методов анализа. Именно данное влияние стоит, как нам кажется, изучить подробнее в последующих публикациях, посвященных рецепции «нового романа» в СССР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова Т.В. Споры о «новом романе» // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 96–112.
2. Ваксмахер М. Человек и история (Заметки о современном французском романе) // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 124–146.
3. Великовский С.И. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 710 с.
4. Зонина Л.А. Марксистский анализ «нового романа» // Вопросы литературы. 1962. № 4. С. 131–136.
5. Зонина Л.А. «Новый роман»: вчера, сегодня // Вопросы литературы. 1974. № 11. С. 69–104.
6. Канторович М. Снова отцы и дети // Иностранная литература. 1972. № 10. С. 271–273.
7. Капустин М. Критика буржуазной эстетики // Вопросы литературы. 1964. № 5. С. 210–212.
8. Матвеев В. 60-е годы в литературах мира // Вопросы литературы. 1971. № 6. С. 182–190.
9. Машинский С. О романе вообще и современном романе в частности // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 105–111.
10. Мотылева Т. Что же изменилось? // Иностранная литература. 1970. № 9. С. 101–102.
11. Плоткин Л. Обобщая опыт... // Вопросы литературы. 1964. № 9. С. 18–34.
12. Т.К. Стронники и противники (Мишель Бютор и Арман Лану в «Иностранной литературе») // Иностранная литература. 1967. № 4. С. 254–257
13. Diaz J.-L. Les sociabilités littéraires autour de 1830: le rôle de la presse et de la littérature panoramique // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 2010. № 3. P. 521–546.
14. Diaz J.-L. Sociabilités littéraires vs «socialité» de la littérature // *Romantisme*. 2009. № 1. T. 143. P. 47–61.
15. Molkova E. La réception de l'œuvre sarrautienne par la critique soviétique et russe // *Nathalie Sarraute aujourd'hui. Les impensés d'une écriture* / A. Jefferson (Ed.). Paris: Hermann, 2023. P. 65–74.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Balashova T.V. Spory o “novom romane” [Disputes about “Nouveau Roman”]. *Voprosy literatury*, 1963, no. 12, pp. 96–112. (In Russian).
2. Diaz J.-L. Les sociabilités littéraires autour de 1830: le rôle de la presse et de la littérature panoramique [Literary Sociabilities around 1830: the Role of the Press and Panoramic Literature]. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2010, no. 3, pp. 521–546. (In French).

3. Diaz J.-L. Sociabilités littéraires vs “socialité” de la littérature [Literary Sociabilities vs “Sociality” of Literature]. *Romantisme*, 2009, no. 1, vol. 143, pp. 47–61. (In French).

4. Kantorovich M. Snova ottsy i deti [Fathers and Sons Again]. *Inostrannaya literatura*, 1972, no. 10, pp. 271–273. (In Russian).

5. Kapustin M. Kritika burzhuznoy estetiki [Criticism of Bourgeois Aesthetics]. *Voprosy literatury*, 1964, no. 5, pp. 210–212. (In Russian).

6. Mashinskiy S. O romane voobshche i sovremennom romane v chastnosti [About the Novel in General and the Modern Novel in Particular]. *Voprosy literatury*, 1971, no. 8, pp. 105–111. (In Russian).

7. Matveyev V. 60-e gody v literaturakh mira [The 60s in the World’s Literature]. *Voprosy literatury*, 1971, no. 6, pp. 182–190. (In Russian).

8. Motyleva T. Chto zhe izmenilos’ [What Has Changed]? *Inostrannaya literatura*, 1970, no. 9, pp. 101–102. (In Russian).

9. Plotkin L. Obobshchaya opyt... [Summarizing the Experience...]. *Voprosy literatury*, 1964, no. 9, pp. 18–34. (In Russian).

10. T.K. Storonniki i protivniki (Mishel’ Biutor i Arman Lanu v “Inostrannoy literature”) [Supporters and Opponents (Michel Butor and Armand Lanoux in “Foreign Literature”)]. *Inostrannaya literatura*, 1967, no. 4, pp. 254–257. (In Russian).

11. Vaksmakher M. Chelovek i istoriya (Zametki o sovremennom frantsuzskom romane) [Man and History (Notes on the Modern French Novel)]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 5, pp. 124–146. (In Russian).

12. Zonina L. Marksistskiy analiz “novogo romana” [Marxist Analysis of “Nouveau Roman”]. *Voprosy literatury*, 1962, no. 4, pp. 131–136. (In Russian).

13. Zonina L. “Novyy roman”: vchera, segodnya [“Nouveau Roman”: Yesterday, Today]. *Voprosy literatury*, 1974, no. 11, pp. 69–104. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

14. Molkova E. La réception de l’œuvre sarrautienne par la critique soviétique et russe [The Reception of Sarraute’s Work by Soviet and Russian Critics]. Jefferson A. (Ed.). *Nathalie Sarraute aujourd’hui. Les impensés d’une écriture*. [Nathalie Sarraute Today. The Unthoughts of a Writing]. Paris, Hermann Publ., 2023, pp. 65–74. (In French).

(Monographs)

15. Velikovskiy S. *Umozreniye i slovesnost’: Ocherki frantsuzskoy kul’tury* [Speculation and Literature: Essays on French Culture]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 1999. 710 p. (In Russian).

Балакирева Маргарита Евгеньевна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (Москва); Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург).

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени, ИМЛИ РАН; доцент Департамента иностранных языков Санкт-Петербургской школы гуманитарных наук и искусств, НИУ ВШЭ.

Научные интересы: французский авангард, французский неоавангард, социология литературы.

Email: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

Margarita E. Balakireva,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Higher School of Economics University of Russia.

PhD in Philology, Senior Researcher at the Department of European and American Literatures, IWL RAS; Assistant Professor at the Department of Foreign Languages of Saint-Petersburg School in the Humanities and Arts, HSE.

Research interests: French avant-garde, French new avant-garde, sociology of literature.

Email: margaritabalakireva@yahoo.fr, mebalakireva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-7198-3214

С.А. Кожина (Москва)

СЕМАНТИКА ВРЕМЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. ГОДРОВОЙ

Аннотация

В статье рассматривается функционирование категории времени в произведениях Д. Годровой. В первой половине статьи представлен анализ времени в теоретических работах исследовательницы («Поиск романа», «Чувствительный город: эссе о мифопоэтике» и др.). В трудах Годровой-теоретика можно выделить несколько ключевых для характеристики времени понятий таких как «движение романа», «граница», «внутреннее и внешнее время». Принципиально важным, на наш взгляд, является вопрос о разграничении «внутреннего» и «внешнего» времени в романе, а также функционирование того, что Годрова называет «вечное время». «Вечное время» Годровой протекает только в «местах с тайной», которые, по сути, функционируют как гетеротопии. Во второй части статьи данные аспекты рассматриваются применительно к художественному творчеству Годровой. Романы Годровой-писательницы представляют собой сложное постмодернистское повествование, романы-инициации, ключевой темой которых можно назвать проблему памяти (индивидуальной и/или коллективной). В статье выделяются три базовых принципа построения нарратива памяти: нарушение логичного изложения последовательности событий с целью создания особого безвременья в произведении, нарушение синтаксической и грамматической структуры предложений для акцентирования внимания на акте письма, мотив инициации. Годрова также рассматривает время не только как условность художественной реальности, но и как субъект произведения. Время-субъект в произведениях оказывается вовлеченным в постмодернистскую философскую игру. Годрова, таким образом, экспериментирует со временем, стараясь проникнуть в его эсхатологическую суть, вернуть время к себе.

Ключевые слова

Чешская литература; постмодернизм; нарратив памяти; Даниэла Годрова.

S.A. Kozhina (Moscow)

SEMANTICS OF TEMPORAL TRANSFORMATIONS IN THE D. HODROVÁ'S WORKS

Abstract

The article examines the functioning of the category of time in the D. Hodrová's works. The first half of the article presents an analysis of time in the theoretical works of the researcher ("In Search for the Novel", "The Sensible City, etc.). In the works of Godrova theorist, one can identify several key concepts for characterizing time, such as "movement of the novel," "border," "internal and external time." Fundamentally important, in our opinion, is the question of distinguishing between "internal" and "external" time in the novel, as well as the functioning of what Hodrová calls "eternal time". Hodrová's "eternal time" takes place only in "places of mystery," which essentially function as heterotopias. In the second part of the article, these aspects are examined in relation to Hodrová's artistic creativity. Hodrová's novels represent a complex postmodern narrative, initiation novels, the key theme of which can be called the problem of memory (individual and/or collective). The article highlights three basic principles for constructing a memory narrative: violation of the logical presentation of the sequence of events in order to create a special timelessness in the work, violation of the syntactic and grammatical structure of sentences to focus attention on the act of writing, and the motive of initiation. The article highlights three basic principles for constructing a memory narrative: violation of the logical presentation of the sequence of events in order to create a special timelessness in the work, violation of the syntactic and grammatical structure of sentences to focus attention on the act of writing, and the motive of initiation. Hodrová also considers time not only as a convention of artistic reality, but also as the subject of the work. Time-subject in the works turns out to be involved in a postmodern philosophical game. Hodrová thus experiments with time, trying to penetrate its eschatological essence and bring time back to itself.

Key words

Czech literature; postmodernism; memory narrative; Daniela Hodrová.

Даниэла Годрова (1946–2024) – чешская писательница и теоретик литературы. Ее творчество представляет собой непростой, но интересный материал для изучения чешской постмодернистской прозы. Первые крупные произведения, романная трилогия «Город мучений» («Под двумя видами», «Куколки» и «Тета»), опубликованы в 1991 г.; параллельно исследовательница издала несколько крупных философско-литературоведческих работ «Поиск романа» (1989), «Роман-посвящение» (1993), «Места с тайной» (1994), «Поэтика мест: главы о литературной тематологии» (1997) и др., которые являются в значительной степени дополнением к ее художественному творчеству, продолжая и развивая представленные в нем идеи. Поздние романы «Вызываю» (2006), «Спиральные предложения» (2015), «Эта близость» (2019) представляют собой более осознанный синтез философских идей теоретика литературы, исследующего тему генезиса романа и анализирующего развитие символов с архетипической семантикой, с художественной их реализацией писателя-постмодерниста. Это тексты, в которых отсутствует эксплицитно выраженное событие; они выстраивают свою композиционную структуру вокруг ключевых точек, центров эпического напряжения, разрастаясь повествованием вширь

и внутрь. В статье внимание сосредоточено в первую очередь на временных трансформациях, представленных в творчестве Годровой, функции, способах репрезентации протекания времени в текстах.

В первую очередь рассмотрим, как Годрова-теоретик анализирует понятие «времени» в своих литературоведческих работах. В первом теоретическом труде «Поиск романа», который также стал базисом для дальнейших исследований Годровой в области литературоведения в целом и в области генезиса романа, автор вводит понятие «**движение романа**». В работе исследовательницы речь идет в первую очередь о «движении» как о синониме слова «развитие» или «эволюция» в отношении романа как жанра: «Движение и поиск не являются атрибутами исключительно романного жанра, поскольку жанр сам по себе является феноменом динамичным и находящимся в поиске, однако мы можем утверждать, что в отношении романа поиск и движение более выразительны» [Hodrová 1989, 11]. Движение является одним из базовых тезисов построения и всех художественных произведений Годровой, так как перемещение персонажей по Праге является ключевым способом выстраивания нарратива.

В «Чувствительном городе: эссе о мифопоэтике» (2006), следующем крупном теоретическом исследовании Годровой, сделан большой акцент на способ восприятия текста. Ключевым аспектом работы становится рассмотрение понятия «текст города». Более детально автор характеризует субъект повествования, перемещающийся в данном пространстве, топосе города, за которым очевидно просматривается семантика мифического лабиринта. Примечательна в данной работе параллель между процессом хождения, перемещения в городе, и временными пластами, которые таким образом актуализируются. Годрова приводит цитату из работы В. Цилека «Маком. Книга мест» (2004): «Путешествуя, мы становимся прямыми участниками, ходьба объединяет нас со всеми прошлыми путешественниками, ноги обновляют нашу память» [цит. по Hodrová 2006, 180]. Город, согласно Годровой, является наслоением разнообразных смыслов (данный тезис близок к пониманию города как дискурса Р. Барта [см. подробнее Barthes 1993, 415]) и только персонаж в движении может собрать его воедино: «Да, мне кажется, что существование такого центра (города – С.К.) и такого процесса (перемещения по городу – С.К.) понимания показывает, что именно такой прохожий и житель наделяет город, часто кажущийся хаотичным переплетением разнообразных структур, своим чтением и писанием смысл [Hodrová 2006, 183].

Вероятно, наиболее плотно к вопросу времени в романе Годрова подошла в работе «Роман-посвящение», однако одновременно это наиболее сложная литературоведческая работа писательницы: здесь автор все больше отходит от объективного научного дискурса, увеличивая роль субъективных характеристик, усложняя повествовательную структуру текста добавлением сравнений, метафор, перечислений и др. Данная работа представляет собой анализ структуры романа-инициации, древнейшего, по мнению Годровой, романного типа; основу романов данного типа составляет сюжет с блуждания адепта в поисках таинства с обязательным прохождением лиминальной стадии. Здесь Годрова рассматривает следующий ключевой для ее понимания времени аспект – **понятие границы**: «Пространству границы соответствует незаметный отрезок – порог. Время границы приближается к точке. Пространство границы чаще всего образует собой линию – круг, так как данный отрезок бывает ограничен, с одной стороны, дорогой блужданий по кругу адепта во внешнем пространстве, с другой стороны – магическим кругом, ограничивающим обряд,

как ребенок отделяет кругом пространство своей игры, как Великий Могол очерчивает кровью пространство черного обряда» [Hodrová 1993, 181]. Круг в данном случае является формой дифференциации времени, разграничения его на «внутреннее» и «внешнее»: «Внутреннее время бесконечно, представляет собой божественное безвремяе, время без границ, потому что его начало и конец расплываются в мифе как рождение и смерть героя» [Hodrová 1993, 182]. Внутреннему времени, согласно Годровой, присущи такие характеристики как детерминированность (оно всегда ярко маркировано в произведении) цикличность и ветвление по спирали к некоему эсхатологическому истоку.

Годрова как бы выделяет из потока однообразного времени – конкретное: определенное «святое» время, время перерождения – инициации. Автор определяет три понятия такого «вечного времени»:

1. Мистическое время (это основное время инициационного романа, цикл одного года);
2. Родовое время (это «светское» время, характеризующее поведение данного конкретного персонажа, определяемое его социальным положением; родилось во времена средневековья);
3. Время души (время «спасения», куда персонаж романа-инициации стремится попасть, безвременно вечного спасения, недостижимое воспоминание о времени рождения).

Однако остается открытым вопрос о том, какими представляются Годровой границы этого «вечного времени». Философские воззрения автора по данному вопросу сливаются с характеристиками пространственных отношений: часто столкновение персонажа или нарратора с «вечным временем» происходит только в определенных пространствах – «местах с тайной». «Место с тайной», согласно представлениям Годровой, это «[...] специфическое литературное изображение сакрального места, является более выразительным, нежели носитель памяти» [Hodrová 1994, 10], в данном пространстве происходит наложение временных пластов исторической памяти, их взаимопроникновение и, следовательно, погружение персонажа в то самое безвремяе или «вечное время». На наш взгляд, подобное определение схоже с трактовкой понятия «гетеротопия» М. Фуко: «<...> гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» [Фуко 2006, 200]. Выделяя такие гетеротопии «безвременья», М. Фуко в первую очередь говорит о гетеротопии кладбища, как места контакта индивида с вечностью. Вслед за ним Годрова для иллюстрации своих «мест с тайной» и связанной с ними идеи «вечного времени» так же избирает пространство кладбища, перенося действие романа на Ольшанское и Старое еврейское кладбища в Праге. Следующей важной гетеротопией Фуко является пространство театра. Для Годровой таким театром становится (в прямом смысле) Виноградский театр в Праге и (в переносном) – вся Прага [см. подробнее Кожина 2023, 285–286].

Время в «Романе-посвящении» Годровой рассматривается и как субъект романа-инициации и, следовательно, претерпевает те же изменения: оно обращается в прошлое, *спускается* [курсив мой – С.К.] в определенное собственное пространство, *смотрит* на само себя, *переживая* катабасис – лиминальную стадию с целью перерождения/обновления. Таким образом, время, как и персонаж, в произведении, согласно концепции Годровой, проходит инициацию: на протяжении всего романа он спускается – во время прошлого: «Оно смотрит само на себя, приходит к своему наполнению, в минуты познания сво-

его начала, как и адепт (нашедший, Эдип). Время спускается к своему началу, в собственное внутреннее пространство. Катабасис времени подобен катабасису адепта, взгляд времени обращен внутрь, как и взгляд того, который стремится к посвящению в таинство. Время, которое ищет само себя, стремится достичь мистического безвременья, предшествующем созданию, времени адепта-Бога, внутреннего времени посвящения» [Hodrová 1993, 183].

Таким образом, для Годровой при теоретическом осмыслении концепта времени в произведении ключевыми являются понятия «движения», которое касается как персонажей, так и времени в функции субъекта, а также «пересечения границы», которым дифференцируется внешнее (обычное) время и время инициации (особое время посвящения в таинство). Годрова также указывает, что время, как и персонаж, стремится к постижению внутреннего «я», таинственного начала всего в мире.

Подобную характеристику времени мы наблюдаем и в художественных произведениях Годровой. Стоит отметить, однако, что для современной литературы, и, уже, для произведений с темой самопознания и саморефлексии, в целом характерна неопределенность, размытость хронотопа: характеристики пространства и времени перестают быть ключевыми принципами организации повествования. Можно сказать, что Годрова, отказываясь в своих произведениях от тривиального использования пространственных и временных характеристик, в целом соответствует современным тенденциям литературного процесса, однако, в ее понимании данных аспектов наблюдаются отличительные особенности, которые позволяют говорить об особом понимании Годровой роли и функции времени в произведении.

Во-первых, это нарушение логичного изложения последовательности событий с целью создания особого безвременья, ощущения просто присутствия времени при отсутствии четких его характеристик. Как заметила в своей статье Катержина Штернбергова «Время в “Тете” Даниэлы Годровой»: «Даниэла Годрова в своих работах отказывается от традиционной временной и пространственной схемы: время в ее романах не движется объективно или субъективно. Оно просто длится» [Sternbergová 1993, 9]. Это утверждение применимо по отношению ко всем произведениям Годровой. Часто в романах автор, повествуя об истории жизни отдельного персонажа, как бы «перескакивает» во времени: рассказывая о чем-то конкретном, забегает вперед, прерывая рассказ ремаркой «[...] но Дивиш об этом еще не знает, еще нет» [Hodrová 2017, П 93] (здесь и далее цитаты из трилогии Годровой «Город мучений» 1991 г. даются по сборнику 2017 г. с пометкой, соответствующей отдельному роману: «Под двумя видами» – П, «Куколки» – К, «Тета» – Т). Или вдруг позволяет взглянуть на будущее персонажа: «Не думает же пан Турек, как однажды подожжет себя между Музеем и Продуктовым домом в январе?» [Hodrová 2017, П 25]; «И вдруг (как раз спускается по эскалатору на станцию Старомнестская) София Сыслова поймет: ведь это поэт “Мая”. И тогда ей станет понятно, что он делал на Шибеничаке и почему она встретила его на Франтишку. Но разве поэт не ушел давно в Литомнержице? Ведь он тушил там пожар и заработал воспаленные легкие... Как интересно София Сыслова все собирает воедино. Как будто то, что было, все еще где-то есть, застряло в пространстве, как будто время крутится как на карусели. Но в таком случае это значит, что то, что когда-то случилось, случится вновь» [Hodrová 2017, К 244]; «Она знает, что должна открыть двери как можно скорее. Если бы София Сыслова открыла двери немного медленнее, она бы увидела там прошлое, которое в ее отсутствие все еще

разветвляется, постоянно, вплоть до того момента, как она войдет в комнату» [Hodrová 2017, К 385]. Персонажи-лейтмотивы, вокруг которых разрастается повествование, часто вовсе лишены конкретных временных характеристик. Так, например, Дивиш Паскал, проживает одновременно в настоящем и прошлом, так как именно ему открывается тайна квартиры у Ольшанского кладбища – «места с тайной», места контакта прошлого и будущего: «Где был тогда спаситель Дивиш, почему не поспешил, не поймал ее руку, не поднял муфту, почему позволил Алице с муфтой уйти в мир и в смерть, из которой теперь пытается ее вытащить? Но как он мог тогда быть там, если еще не родился» [Hodrová 2017, П 70].

Так Годровой удается реконструировать прошлое, «оживить» мёртвых и пустить живых в их царство. Все повествование можно назвать или как «присутствие прошлого» или как «прошедшее настоящее». И если в романах 1990-х гг., из которых в основном и были представлены примеры, еще можно вычленить отдельные ключевые события и проходящих сквозь них персонажей, то в романах нового тысячелетия это сделать намного сложнее: происходит разрастание нарратива в разные стороны, «голоса» персонажей смешиваются, часто перебивают друг друга: «Ева Томашкова ведет маму в кухню, шаг за шагом, кого я видела в последнее время, чтобы так ходили? мама, которой будет через полгода сто лет, выстукивает на столе-фисгармонии народные песни, при этом напевая, иногда мы подпеваем ей <...> Жизнь Евы – это дерево, которое отец помнил еще ребенком, оно соединено, как и жизнь Богуньки, с черешней, а мое – с акацией, бывааали вы, бываааали вы, какое дерево? мама о дереве не помнит, хоть и видит его день ото дня из окна, пахаляпахаля но мааало, колечко у меня, колечко у меня сломалось, она даже о грозе не помнит? вчера, говоришь? вчера? с удивлением слушает, как Ева описывает эту болезнь, двор был покрыт непродоходимым слоем обломков, ахсыноксынок домалиты? вот эта нравилась президенту Масарику, ее дели у него на похоронах, снова и снова ее играет <...>» [Hodrová 2015, 169]. В данном примере примечательно и то, что наслоение временных пластов реализуется не только на семантическом (воспоминания и аллюзии накладываются на сцену из жизни персонажей), но и на грамматическом уровнях (смена времени глаголов). Ощущение мистического безвременья достигается и внедрением слов народной песни, переданных при помощи звукоподражания, имитации ее реального звучания и мелодии. При прочтении подобных текстов создается ощущение не сколько перескоков во времени (как мы наблюдали это в предыдущих цитатах из романов 1990-х гг.), сколько бесконечного протекания времени в некоем безвременье. Кроме того, стоит отметить, что Годрова часто опускает союзы (например, союз и), так как сама отмечает, что они разбивают предложение, нарушают его стройную структуру: «Я знаю, почему мне вдруг захотелось опустить союз и, которым избыливали первые мои два романа. В действительности союз и не объединяет предложения, а разделяет их» [Hodrová 2017, 505].

Во-вторых, при изложении событий Годрова прибегает к особым синтаксическим средствам. Повествовательные техники романов 1990-х и 2000–2010-х гг. в целом обнаруживают некоторые различия. В произведениях 1990-х гг. автор, как будто вычленил из повествования отдельные эпизоды, акцентирует на них внимание читателя как на ключевых (из-за чего создается ощущение «скачков», «ремарок», «отсылок» – неровность повествования). Происходит, следовательно, очень четкое разграничение пространства и времени на то самое «объективное»/«обыкновенное» время и некое «мистиче-

ское)»/«необыкновенное», в котором с персонажами происходит нечто знаменательное. К. Штернбергова отмечает, что время в произведении как будто «застанут врасплох» как нечто ускользающее, объединенное только одним ключевым событием – непосредственно актом порождения текста [Sternbergová 1993, 9]. В то время романы 2000-х и 2010-х гг. характеризуются более плавным перетеканием времени, его растворением в том самом безвременье, в котором проходит инициация. Однако акцент на процессе порождения текста остается: «Вот опять Алице Давидовичова влезает на белую столешницу, пошарпанную и шатающуюся, которая осталась в моей детской комнате, ступает с нее на оконную раму, и моя мама снова стоит на окне в кухне, которое ведет на улицу Милешовску, машины проносятся по мокрому асфальту, до вечера падает дождь, после которого я ожидала облегчение, но он не принес его мне, мама ждет, что в любой момент кто-то из этих двоих, или ее дочь, или ее муж, войдет в кухню, чтобы ее остановить, но не приходят, не прыгнет и в этот раз, в тот момент, когда я пишу эти слова ручкой марки Центрум» [Hodrová 2015, 12]. Таким образом, ключевым принципом творческого метода Годровой становится рефлексия текста, исследование нарратива и его генезиса (как части вспоминания прошлого). «Перескоки» во времени, нарушение логической последовательности событий можно рассматривать как попытку воссоздания в художественном произведении процесса вспоминания. Текст в таком аспекте становится способом вербализации мыслительного процесса, а также способом его фиксации. Акцент на непосредственном акте порождения текста также является примером «безвременья»: произведение Годровой существует сразу в нескольких временных промежутках – времени прошедшем, когда он был написан (для автора это настоящее), времени настоящем, в момент прочтения (для автора это будущее) и будущем, когда он может быть будет прочитан кем-то еще. Рефлексия данного процесса в произведениях Годровой делает сам текст субъектом повествования (переход в статус субъекта мы наблюдали и в отношении к времени в романе).

В-третьих, важную роль в романах играет проблема коллективной исторической памяти в целом. Возвращение исторической памяти является центральной темой всех произведений Годровой: воспоминания имеют тесную связь с местами, локусами, в которые попадают персонажи, перемещаясь по Праге. Примечательно, что контакт с прошлым носит так же характер инициации: часто сопряжен с мотивом перерождения и отсылает к более философским вопросам устройства вселенной. Так, например, героини романной трилогии 1990-х гг. олицетворяют собой проводников в историческое прошлое Праги (София Сылова, Элишка Беранкова) или мотив травмы (Алице Давидовичова, еврейская девушка, которая покончила с собой перед отправкой в лагерь). В то же время в романах 2000–2010-х гг. нарративные линии персонажей становятся еще более размытыми, нарушается тривиальная система точек зрения (в том числе сменой лица глагола, о чем частично шла речь выше). Нарратив, таким образом, направлен не только на изображение исторической памяти, но и на вовлечение читателя в постмодернистскую игру выстраивания текста: «В мире эстетической игры встречаются мир фиктивный и реальный, авторский и читательский. Они, таким образом, наполняются сосуществованием трех миров: встреча мира реального и фиктивного приводится в движение светом эстетической игры. Читателя поглощает мир вымысла, очевидно отличный от реального мира, однако нет сомнений, что они связаны» [Suchomel 2006, 307–308]. В последних работах Годровой более, нежели прежде, читатель является

вовлеченным в путешествия и воспоминания персонажей и проходит вместе с ними своеобразный ритуал воскрешения и актуализации определенных представлений о мире и отдельных его воплощениях на страницах произведений, позволяя говорить о движении в широком понимании: от процесса порождения произведения непосредственно сквозь текст к восприятию его читателем.

Подводя итог, обобщим, что в подходе Годровой к изображению времени в романах мы выделили три ключевых принципа: нарушение логической последовательности событий с целью создания нарратива «безвременья»; нарушение синтаксической и грамматической структуры предложений для акцентирования внимания на акте письма и проблеме существования художественного текста во времени (вовлечение читателя в постмодернистскую языковую игру); воскрешение воспоминаний с целью изображения надвременной истории и/или иллюстрации метафизической модели человеческого бытия. Важным моментом здесь является то, что Годрова рассматривает время не только как условием художественной реальности, но и как субъект произведения; вовлекая время-субъекта в постмодернистскую философскую игру, Годрова словно экспериментирует со временем, стараясь проникнуть в его эсхатологическую суть, вернуть время к себе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кожица С.А. Пространство Праги как архитектор в романах Д. Годровой // Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Институт славяноведения РАН, 2023. С. 275–303.
2. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Практикс, 2006. С. 191–204.
3. Barthes R. *Semiology and Urbanism* // *Architecture Culture: 1943–1968*. Columbia: Columbia Book of Architecture (CBA); Rizzoli, 1993. P. 415–418.
4. Hodrová D. *Hledání románu: kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989. 275 p.
5. Hodrová D. *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2006. 416 p.
6. Hodrová D. *Místa s tajemstvími: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994. 214 p.
7. Hodrová D. *Román zasvěcení*. Praha: H+H (H&H), 1993. 230 p.
8. Hodrová D. *Točité věty*. Praha: Malvern, 2015. 305 p.
9. Hodrová D. *Trýznivé mesto*. Praha: Malvern, 2017. 598 p.
10. Sternbergová K. *Čas v Thétě Daniely Hodrové* // *Tvar*. 1993. Č. 27–28. S. 9.
11. Suchomel M. *Druhý stupeň trýzně* // *Česká literatura*. 2006. № 2–3. P. 304–313.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Suchomel M. *Druhý stupeň trýzně*. *Česká literatura*, 2006, no. 2-3, pp. 304–313. (In Czech).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Barthes R. *Semiology and Urbanism*. Ockman J., Eigen E. (Ed.). *Architecture Culture: 1943–1968*. Columbia, Columbia Book of Architecture (CBA), Rizzoli, 1993, pp. 415–418. (In English).
3. Foucault M. *Druhiye prostranstva* [Other Spaces]. Foucault M. *Intellektualy i vlast': Izbrannyye politicheskiye stat'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews]. Part 3. Moscow, Praxis Publ., 2006, pp. 191–204. (In Russian).

4. Kozhina S. Prostranstvo Pragi kak arkhitektst v romanakh D. Godrovoy [The Space of Prague as an Architext in Hodrová's Novels]. *Topos goroda v sikhronii i diakhronii: literaturnaya paradigim Tsentral'noy I Yugo-Vostochnoy Evropy* [Topos of the City in Synchrony and Diachrony: Literary Paradigm of Central and South-Eastern Europe]. Moscow, Institute of Slavic Studies of RAS, 2023, pp. 275–303. (In Russian).

(Monographs)

5. Hodrová D. *Hledání románu: kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Československý spisovatel, 1989. 275 p. (In Czech).

6. Hodrová D. *Citlivé město*. Praha, Akropolis, 2006. 416 p. (In Czech).

7. Hodrová D. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha, Koniasch Latin Press, 1994. 214 p. (In Czech).

8. Hodrová D. *Román zasvěcení*. Praha, H+H (H&H), 1993. 230 p. (In Czech).

Кожина Светлана Анатольевна,

Институт славяноведения РАН; Российский государственный гуманитарный университет.

Младший научный сотрудник Института славяноведения РАН; старший преподаватель кафедры славистики и центральноевропейистики РГГУ.

Научные интересы: современная литература ЦЮВЕ, современная чешская литература, творчество Д. Годровой, постмодернистский нарратив, мифопоэтическая структура текста.

E-mail: lana-0391@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6539-1941

Svetlana A. Kozhina,

Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences; Russian State University for the Humanities.

Junior Researcher at the Institute of Slavic Studies at Russian Academy of Sciences; Senior Lecturer at the Department of Slavic and Central European Studies at Russian State University for the Humanities.

Research interests: contemporary literature of CSEE, contemporary Czech literature, works of D. Hodrová, postmodern narrative, mythopoetic structure of the text.

E-mail: lana-0391@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6539-1941

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

GENIUS LOCI И СЕМИОТИКА ОБРАЗА ТРОИ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ПАДЕНИЕ ТРОИ»

Аннотация

Роман П. Акройда «Падение Трои» соединяет мифологизированную историю и реальность исторического факта, сплетая в единстве персонажно-образной системы биографии исторически достоверных, известных персонажей с образами художественными, вымышленными (Генрих Шлиман / Генрих Обремани). Сопряжение мифа и реальности определяет своеобразие спациопоэтики произведения, в котором важное значение приобретает концепт *Genius loci* (гений места), представляющий не только мифопоэтику романа в целом (Троя – город Зевса, Афины, Гектора, Андромахи), но и своеобразие входящих в нее локусов, связанных с легендарным и реальным, древним и вписываемым в современность городом: Троя – это легендарный, воспетый Гомером и вместе с тем реальный, имеющий точные географические координаты город в Малой Азии, утраченный и вновь открытый Г. Шлиманом (Троя / Илион / Гиссарлык). Немаловажную роль при создании образа Трои играет палимпсестность города, связанная с историей его возникновения, в связи с чем акцентируется исторически сложившаяся многоуровневость, многослойность Трои. Свообразие возникающей в романе городской мифологии определяет «*Genius loci*» – концепт, сохраняющий исконное значение и вместе с тем изменяющийся, приобретающий разнообразные проекции смыслов под влиянием символического «осложнения» (усложнения) изображаемой городской реальности, ее «семиотизации». Рассмотрение поэтики романа Акройда в этом ракурсе и определило исследовательскую задачу и содержание статьи, представляющей Трои и ее *Genius loci* как семиотический, художественно емкий образ с характерной постмодернистской взаимообратимостью реальности, мифа и истории.

Ключевые слова

Спациопоэтика; П. Акرويد; *Genius loci*; гений места; семиотика Трои; альтернативная биография; биография города.

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

GENIUS LOCI AND SEMIOTICS OF THE IMAGE OF TROY IN P. ACKROYD'S NOVEL "THE FALL OF TROY"

Abstract

Ackroyd's novel "The Fall of Troy" is a multi-genre work, that combines myth and history, weaving in the unity of a character-figurative system of historically reliable, famous characters' biographies with artistic, fictional images (H. Schliemann / H. Obermann). On the first place there is the history of the people, placed in the context of the world history. As in the novel "London", in "The Fall of Troy" P. Ackroyd inextricably connects the biography of the main character with the biography of the oldest city, which fits into the history of the so-called urban mythology, creates a general cultural, historical, universal and at the same time national (main for the novel) spatiological projection. The conjugation of myth and reality determines the originality of the spatiopoetics of the work, in which the concept of "Genius loci" (genius of place) becomes important, defining not only the mythopoetics of the novel as a whole (Troy is the city of Zeus, Athens, Hector, Andromache), but also the originality of the loci included in it, associated with the legendary and real, ancient and fitting into the modern city of Troy. Troy is a legendary, glorified by Homer and at the same time a real city with precise geographical coordinates in Asia Minor, lost and rediscovered by H. Schliemann (Troy / Ilion / Hissarlyk). An important role in creating the image of Troy is played by the palimpsestness of the city, associated with the history of its origin. In this connection, the historically developed multilevel, multilayered nature of Troy is emphasized. The originality of the urban mythology emerging in the novel is determined by the "Genius loci", a concept that retains its original meaning and at the same time changes, becoming meaningful under the influence of a symbolic "complication" (elaboration) of the depicted urban reality, its "semiotization". Consideration of the poetics of Ackroyd's novel from this perspective determined the research task and content of the article, which presents Troy and her Genius loci as a semiotic, artistically capacious image with a characteristic postmodern interrelation of reality, myth and history.

Key words

S spatiopoetics; P. Ackroyd; Genius Loci; genius of place; semiotics of Troy; alternative biography; biography of the city.

Роман П. Акройда – произведение полижанровое, соединившее в себе черты повествования исторического (история людей и мира), биографического (история главного героя романа Генриха Оберманна, воспроизводящая жизнь и знаменитые открытия известного немецкого археолога Генриха Шлимана (1822–1890), который обнаружил легендарную Трою из «Илиады» Гомера), мифологического (персонажно-образная система произведения, его сюжетика вбирает в себя разнообразный спектр античных мифов). Однако, прежде всего, это «история людей, разворачивающаяся на фоне истории мира, на фоне древнего города, сыгравшего исключительную роль в становлении европейской цивилизации» [Липчанская 2011, 102].

Как и в романе «Лондон», в «Падении Трои» П. Акройд неразрывно связывает биографию главного персонажа с биографией древнейшего города, которая вписывается в историю так называемой городской мифологии, создает

общекультурную, историческую, универсальную и вместе с тем национальную (магистральную для романа) спациологическую проекцию. История города отражается в двойственности его названия, определяющего и двойственность ракурса романного повествования: реально-ирреальный город Троя и древнейший Илион, воспетый Гомером в «Илиаде». В романе Акройда Троя описывается как город, имеющий географические координаты и вместе с тем это город, возникающий в воображении археолога-любителя Генриха Оберманна, ведущего раскопки.

Образ города становится семиотически насыщенным, городская реальность приобретает символическую проекцию, целостность единого символического текста [Горелова 2018, 30–31].

С уникальным в истории цивилизации городом связано фигурирующее в романе понятие *Genius loci* (гений места), ставшее определяющим для спациопозитики романа. *Genius loci* был известен еще в Древнем Риме как покровитель места и изображался двояко: в виде человеческой фигуры, совершающей обряд, или ползущей к алтарю змеи. А.Ф. Лосев связывал с этим понятием ранние представления человека об анимистическом существе, которое определялось как безличная, недифференцированная космическая сила. Известный ученый не рекомендовал их атрибутировать как метафоры, метонимии, гиперболы или же тропы [Лосев 1996].

Genius loci – концепт многосмысленный и может выступать как философская концепция, эстетическая, теоретико-методологическая категория. Он бытует как в самых разных культурах и отраслях гуманитаристики (история культуры, этнография, антропология, теория архитектуры, ландшафтоведение), так и, далеко не в последнюю очередь, в литературе и искусстве.

В художественной литературе *Genius loci* укоренился во времена Античности, причем греческий *демон* (*daimōn*) был полностью идентичен римскому *гению* (*genius* – породитель). Греки видели в *daimōn* страшную силу, мгновенно появляющуюся и исчезающую, эта сила не может быть ни понята человеком, ни названа им. Территория, подвластная демону, иерархична: это город, деревня, поселение, отдельный дом, равно как и весь мир в целом [Лосев 1996, 69]. Однако присутствие гения оказывается определяющим, поскольку связано не только с местом, но и с человеком. В римской трактовке в отличие от греческой акцентировалась не столько неведомая сила гения / демона, сколько само его незримое присутствие в жизни каждого человека. «Считалось, что гений есть у каждого человека, семьи, рода, племени. Существовала вера в то, что гении заведуют каждым шагом человека, меняются и даже умирают вместе с ним» [Полякова 2011, 47], – замечает И.А. Полякова.

Генетически связанное с мифологией словосочетание *Genius loci* вошло в античную литературу вместе с «Энеидой» и «Георгиками» Вергилия, упоминается оно у Плавта и Пруденция. В английской литературе это понятие, как известно, связано с именем писательницы, историка и теоретика культуры Вайолет Паже, писавшей под псевдонимом Вернон Ли (Vernon Lee). Согласно ее представлениям, *Genius loci* не столько привязан к строго закрепленному месту, сколько растворен в природе. Вернон Ли считает его «субстанцией» сердца и ума, отмечая «неличную реальность» концепта, то есть сугубо духовную сущность. Концепту *Genius loci* посвящен ряд эссе писательницы, прожившей значительную часть жизни в Италии: «*Genius Loci*» (1899); «Чарующие леса» («*The Enchanted Woods*», 1905); «Дух Рима» («*The Spirit of Rome*», 1906); «Сентиментальный путешественник, Путевые заметки» («*The*

Sentimental Traveller, Notes on Places», 1908) и др. В первом из вышеназванных сборников есть очерки, адресованные «дому нимф» или «зачарованному лесу». Автор утверждает, что в тосканской местности обитают гении места – таинственные, мистические, духовные существа – «сущность нашего сердца и ума». О гении места она пишет: «Что же до его видимого воплощения, то оно – сам город, сама местность, как она есть в действительности; черты, речь его – это форма земли, наклон улиц, звуки колоколов или мельниц и больше всего, может быть, особенно выразительное сочетание города и реки, отмеченное Вергилием...» (цит. по: [Анциферов 1991, 30]). Поэтому Вернон Ли советуется путешествовать в обществе «собственных желаний и фантазий», возникавших, как она отмечает, во время ее собственных велосипедных прогулок или загородных путешествий на пони. Поскольку Genius loci не является антропоморфной сущностью, то его можно почувствовать в деталях пейзажа, запомнившихся звуках, запахах, связанных с определенным местом, живущих в воспоминаниях и воспринимаемых, согласно метафорическому определению Вернон Ли, «глазом тела» и «глазом духа».

Вернон Ли была далеко не единственным автором многочисленных очерков и эссе, посвященных Genius loci. «Ассоцианистские тенденции рассуждений Вернон Ли о духе места, – отмечает И.А. Полякова, – находятся в русле влияния на ее творчество идей “психологической эстетики” Теодора Липпса (1851–1914), а также эстетических концепций Вальтера Патера (1839–1894) и Вильгельма Воррингера (1881–1965)» [Полякова 2011, 47].

В XX столетии Genius loci получил дальнейшую разработку в знаменитых трудах по архитектуре К. Норберга-Шульца [Norberg-Schulz 1979] и К. Тилли [Tilley 1994]. Они отмечают привязанность Genius loci к известнейшим городам с давней историей.

Поскольку Троя – город уникальный даже в ряду древнейших знаменитых городов, можно говорить о сложившейся, многосмысленной и пополняемой его биографии. Каждый связанный с Троей исторический факт предстает как часть его уже сложившейся мифологической и исторической биографии. Это город Зевса и, как уверяет Генрих Оберманн, бог все еще незримо здесь присутствует. Он убежден, что народные мифы основаны на фактах, поэтому свои археологические открытия он поверяет «Илиадой» Гомера, веря в достоверность описываемых в поэме событий. Поскольку Оберманн «считает, что каждое слово Гомера истинно» [Акройд 2012, 18], он использует гомеровскую поэму в качестве путеводителя.

В романе Троя осмысливается не только как миф, *mysterium tremendum* (лат. «тайна поражающая»), но и как текст, и одновременно как «пейзаж души». Город антропоморфен и антропоцентричен. Оберманн называет его «дитя, воскресшее из мертвых спустя тридцать одно столетие». Таким образом, семиотика города включает в роман онтологическую и экзистенциальную проекции: «Люди гордятся своей историей. Им нравится думать о собственной связи с героями Трои» [Акройд 2012, 32].

«Открытая всем ветрам» Троя, как называл ее Гомер, не только первый, самый знаменитый и древнейший город на земле, но и город «вне времени» [Акройд 2012, 1]. В романе Троя определяется как «неповторимый город», «первый город», «исконный»: «Древние историки утверждали, что Троя не была полностью разрушена, но оставалась населенной и никогда не переставала существовать» [Акройд 2012, 9]. Разветвленная семиотика города определяет начало традиции городской мифологии и особенности текста, ей адресован-

ного: «Идея Трои живет тысячи лет» [Акройд 2012, 76]; и далее: «Здесь мы станем частью мировой души» [Акройд 2012, 129].

Этот город отличает палимпсестность, связанная с историей его возникновения. В романе акцентирована его исторически сложившаяся многоуровневость, многослойность: «Шесть разных поселений на протяжении двух тысяч лет. Каждый раз город строился частично на руинах своего предшественника» [Акройд 2012, 34]; «То, что предстает перед глазами современников – слои торта, созданного людьми» [Акройд 2012, 13].

В романе подчеркивается, что город, известный современным местным жителям как Гиссарлык, реален, дается географически точное описание его расположения: на севере «через троянскую равнину в направлении Дарданелл и Геллиспонта», в местности, где видны «покрытые снегом вершины гор Иды», а по другую сторону расположены «береговая линия, море и отдаленный остров Тенедос» [Акройд 2012, 16]. Это создает впечатление достоверности его существования.

Как реально существовавший город Троя имеет историю своего происхождения. Один из персонажей романа – французский профессор Лино – гипотетически связывает возникновение Трои со священным местом, где существовало святилище некоего бога или гробница великого правителя, поэтому первыми жителями Трои, как он утверждает, стали жрецы или же стражи священного места – последних иначе можно именовать как *Genius loci*. Лино убежден, что город ориентирован по звездам. Все это, по мысли профессора, объясняет, почему Гомер воспел его в «Илиаде» и за него на протяжении веков так яростно сражались люди.

Рядом с этими гипотезами – мифологическая история священного города, определяющая Трою как город Зевса. Этот бог, у которого сотни имен, – *Genius loci* Трои. Согласно легенде, Зевс однажды решил, что каждый бог должен покровительствовать своему городу, который необходимо было выбрать. Сам Зевс выбрал Трою и «все еще <...> здесь» [Акройд 2012, 16], – верят персонажи романа. Случившееся землетрясение воспринимается ими как явленность богов, их голос: «К Зевсу присоединились сыновья Теллус, богини Земли» [Акройд 2012, 70]; в Трое «кроется нечто более древнее. Более темное. Предзнаменование. Предостережение» [Акройд 2012, 72]; на этой древней земле «время знамений не прошло» [Акройд 2012, 24].

Образом-символом, сигнализирующим о присутствии бога, становится образ танцора / танцоров, пронизывающий весь роман. С его помощью Акройду удастся связать легендарное прошлое, миф и реальность природных явлений: так, например, определение равнины Трои как «танцующей» перекликается с ремаркой о том, что «танцоры сопровождали богов, когда те посещали смертных» [Акройд 2012, 46], и символичным описанием трепещущего над пламенем горячего воздуха, в котором Софии «привиделась фигуры танцоров» [Акройд 2012, 107].

Троя в ее целостности – город Зевса, однако и отдельные его топосы связаны с именами покровительствующих им *Genius loci*. Таким образом в романе выстраивается своеобразная иерархия богов и героев – покровителей Трои. Так, в соответствии с мифом, одна из стен Трои была возведена Посейдоном и Аполлоном. Найдя в раскопе сокровища Трои – золотую фибулу из слоновой кости, крышку сосуда электрума, серебряную ложку, – Оберманн задает Софии риторический вопрос: «Ты ощущаешь присутствие Андромахи и Гекубы?» И утверждает: «Эти драгоценности они носили в своей крепкостенной Трое!» [Акройд 2012, 21].

В мифопоэтике романа особое место занимает образ, не только привносящий в семиотику Трои важную мифологическую составляющую, но и скрепляющий его разветвленную семиотику. Это богиня Афина, старшая дочь Зевса. С одной стороны, Оберманн считает ее своей *Genius loci*, он говорит: «Афина присматривала за мной. Она спасла меня от морского бога, как спасала героев Греции. Она покровительствует мне!» [Акройд 2012, 29].

С другой стороны, образ Афины в романе связывается с концептами ночи и смерти. В разговоре профессора Лино с Софией речь идет о совах, тотемных птицах Афины: «Богиня Трои Афина известна как *glaucois*, “совокая”, – говорит Лино. «В моей стране, – отвечает София, – они (совы. – Н.Г., Е.С.) считаются птицами смерти» [Акройд 2012, 15]. Очевидно, что привычное восприятие совы как символа мудрости, актуализированное тотемной связью с Афиной, в данном случае уступает место более древней ветви символизма образа, восходящей к восточной традиции и представляющей сову как зловещую, мистическую птицу: «Ее считали птицей смерти в Древнем Египте, Индии <...>, а в некоторых традициях ее почитали как покровителя ночи и посланца загробного мира, призванного провожать души в царство мертвых» [Трессидер 1999, 346]. Данная проекция образа сопоставляет в романе мифологическую историю с событиями, разворачивающимися в исторической реальности: «Сова – птица ночи. Она сидела на копье Пирра, когда тот двинулся на Аргос. <...> Герр Оберманн говорил вам об украшенных совиными головами сосудах, которые найдены здесь? Они уникальны. Троя – место смерти и ночи» [Акройд 2012, 15].

Апелляция к исторически достоверному эпизоду похода Пирра на Аргос усложняет семантику Трои как территории, которая неоднократно уничтожалась войнами и пожарами. Древний город получает дополнительную коннотацию – «место смерти и ночи». Последняя, помимо всего прочего, найдет дальнейшую сюжетную реализацию в судьбе Генриха Оберманна. Образ-символ совы таким образом выполняет и профетическую роль, предвещающая гибель героя под копытами своего коня Пегаса в конце романа.

Амбивалентность, палимпсестность Трои, которая является «началом мира», «первым городом», исконным и неповторимым, городом-легендой, пережившим падение и восстающим в процессе раскопок одновременно из мифа и исторического небытия, – всю эту сложносоставную семиотику Трои П. Акройду удастся передать за счет еще одного емкого образа, также претендующего на статус *Genius loci*. Это уходящая вглубь самой истории воронка археологического раскопа, на дне которой должна быть обнаружена «самая древняя Троя». Любопытно, что в восприятии Софии статика земляной воронки преобразуется в динамику и мощь водоворота, вихря, в центре которого – древний город.

Вместе с тем Троя, постулируемая как город, возникший на территории Малой Азии (нынешней Турции), имеет и местного *Genius loci*, черты которого вбирает в себя образ Кадри-бея, курирующего с турецкой стороны раскопки древнего города: «Казалось, он воплощал собой незнакомое благочестие этих мест, где в рощах появлялись богини, а в небо взмывали орлы со змеями в клюве» [Акройд 2012, 24].

В галерее эмблематически значимых персонажей, личная история которых неразрывно связана с различными аспектами семиотики легендарного города Трои, существенная роль, безусловно, отводится протагонисту романа Генриху Оберманну, прототипом которого в исторической реально-

сти, как уже говорилось выше, является Генрих Шлиман. Не удивительно, что образ главного персонажа «Падения Трои» включает в себя «пейзаж души» легендарного города и одновременно этой исторически значимой и достоверной фигуры.

Тем не менее созданная П. Акройдом «биография» древнейшего города и связанной с его историей личности атрибутируется как альтернативная, постмодернистский характер которой очевиден, что не предполагает ни точного соответствия индивидуальности персонажа и его прототипа, ни абсолютной исторической достоверности обнаруженной им легендарной Трои [Березань 2011, 47].

По словам Г. Штоля, Шлиман «пережил приключения, выпадающие обычно лишь на долю героя романа или сказки», он «открыл целое тысячелетие греческой истории и заставил заговорить даже камни» [Штоль 2005, 3–4]. Однако, как известно, на месте раскопок на холме Гиссарлык была обнаружена не одна, «гомеровская» Троя, а целых девять культурных слоев. Оберманн, как и Шлиман, руководствуется указаниями гомеровской «Илиады», самым древним из ныне известных списков которой является хранящийся в Лондоне греческий манускрипт I в. н.э. Легендарный Гомер рассказал о событиях эпохи бронзового века – XIII в. до н.э. Шлиман же, как известно, буквально «вскрыв» Гиссарлык 15-метровой уямой, углубился в пласты III тысячелетия до н.э., тем самым практически уничтожив все, что находилось выше, в том числе – и 6-й, «гомеровский», слой.

Ирония ситуации заключается в том, что, по мнению Г. Шлимана, падение Трои, самой укрепленной крепости того времени с пятиметровой толщиной стен и десятиметровой их высотой, защищавших древний город, происходит в результате ряда затяжных войн, атак варваров, а также природных катастроф и пожаров. Однако он сам стал тем человеком, кто, доказав реальность легенды, ее же и уничтожил.

Вместе с тем легендарный город не исчез ни из истории, ни из живой памяти людей, ни из искусства и художественной литературы. Образ вечно-го города сохранился в мифах и легендах, в посвященных ему произведениях литературы и искусства. Город, реалии которого усилиями археологов возникают из раскопок, оживает в художественном сознании писателей. В романе П. Акройда Троя и ее Genius loci – это семиотический, реальный и художественно условный образ, соединивший в себе историю и миф в единстве художественного целого с характерной для них взаимобратимостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд П. Падение Трои: роман. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2011. 304 с.
2. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». Л.: Лениздат, 1991. 335 с.
3. Березань М.П. Исторический Платон и его философия в постмодернистской биографии Питера Акройда «Повесть о Платоне» // Историческая поэтика жанра. 2011. Вып. 4. С. 39–47.
4. Горелова Ю.Р. Город как концепт и визуально-художественный образ // Урбанистика. 2018. № 1. С. 74–89.
5. Липчанская И.В. Образ Трои в романе Питера Акройда «Падение Трои» // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. 2011. Т. 11. № 4. С. 101–106.
6. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 975 с.

7. Полякова И.А. Антропология места, или Культурные метаморфозы genius loci // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 46–51.
8. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. 448 с.
9. Штоль Г. Шлиман: Мечта о Трое. М.: Книжный дом Университет, 2005. 430 с.
10. Norberg-Schulz C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979. 213 p.
11. Tilley Ch. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*. Oxford: Providence, 1994. 221 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Berezan' M.P. Istoricheskiy Platon i ego filosofiya v postmodernistskoy biografii Pit- era Akroyda "Povest' o Platone" [The Historical Plato and His Philosophy in Peter Ackroyd's Postmodern Biography "The Plato Papers"]. *Istoricheskaya poetika zhanra*, 2010, Issue 4, pp. 39–47. (In Russian).
2. Gorelova Ju.R. Gorod kak kontsept i vizual'no-hudozhestvennyy obraz [The City as a Concept and Visual-artistic Image]. *Urbanistics*, 2018, no. 1, pp. 74–89. (In Russian).
3. Lipchanskaya I.V. Obraz Troi v romane Pit- era Akroyda "Padeniye Troi" [The Image of Troy in Peter Ackroyd's Novel "The Fall of Troy"]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Ser. Filologiya. Zhurnalistika*, 2011, vol. 11, no. 4, pp. 101–106. (In Russian).
4. Polyakova I.A. Antropologiya mesta, ili Kul'turnye metamorfozy genius loci [The Anthropology of Place, or the Cultural Metamorphoses of Genius Loci]. *Voprosy kul'turologii*, 2011, no. 10, pp. 46–51. (In Russian).

(Monographs)

5. Antsiferov N.P. "Nepostizhimyy gorod..." ["The Unfathomable City..."]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1991. 335 p. (In Russian).
6. Losev A.F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [Mythology of the Greeks and Romans]. Moscow, Mysl' Publ., 1996. 975 p. (In Russian).
7. Norberg-Schulz C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli, 1979. 213 p. (In English).
8. Stole G. *Shliman: Mechta o Troye* [Schliemann: The Dream of Troy]. Moscow, Universitet Book House Publ., 2005. 430 p. (In Russian).
9. Tilley Ch. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*. Oxford, Providence, 1994. 221 p. (In English).
10. Tresidder D. *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. Moscow, Grand Publ., FAIR-Press Publ., 1999. 448 p. (In Russian).

Владимирова Наталья Георгиевна,
Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта.
Доктор филологических наук, профессор «Института образования и гуманитарных наук».

Научные интересы: английская литература XIX–XXI вв.

E-mail: natvl_942@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

Куприянова Екатерина Сергеевна,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого.

Доктор филологических наук, профессор кафедры филологии.

Научные интересы: английская литература XIX–XXI вв.

E-mail: ek-kupr@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

Natalia G. Vladimirova,

Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor of Institute of Education and The Humanities.

Research interests: English literature of the 19th – 21th centuries.

E-mail: natvl_942@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

Ekaterina S. Kupriyanova,

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Philology.

Research interests: English literature of the 19th – 21th centuries.

E-mail: ek-kupr@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

М.Ч. Ларионова, А.Р. Лисица (Ростов-на-Дону)

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА РОМАНОВ
«ДВА КАПИТАНА» В. КАВЕРИНА И «ОСТРОВ СОКРОВИЩ»
Р.Л. СТИВЕНСОНА: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ¹**

Аннотация

В настоящей статье ставится вопрос о рецепции романа «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона в романе В. Каверина «Два капитана». Показано, что для Каверина, который на протяжении всего своего писательского пути считал остроту сюжетности важной составляющей художественного произведения, ключевым в переосмыслении этой категории оказывается опыт Стивенсона. Значимым условием, которое становится основанием для сопоставления «Острова Сокровищ» и «Двух капитанов», является не только принадлежность к одному и тому же жанру и даже его инварианту – географическому роману приключений, – но и использование одной и той же повествовательной структуры – повествования от первого лица. В построении повествовательной структуры художественного текста Каверин наследует стивенсовский принцип наложения взрослой и мальчишеской точек зрения: свои истории читателю рассказывают (и пишут) герои, наделенные качествами и юноши, и мужчины одновременно. На протяжении всего повествования в образе юного Джима Хокинса подчеркивается его мужество и зрелость, а в образе взрослого Сани Григорьева, наоборот, мальчишество, юность души. И у Стивенсона, и у Каверина важную роль играет пространство приключений, которое «самостоятельно» наделяет мальчишескими, свойственными юношеству качествами не только главных героев, но и второстепенных персонажей, например, доктора Иван Иваныча и Джона Сильвера. В пространстве приключений обоих романов главными действующими лицами являются мужские персонажи, мир приключений предстает перед читателем совершенно мальчишеским: даже в «Двух капитанах», несмотря на звучащую в них мысль о женщине как о полноправном участнике приключения, Катя Татаринова не становится путешественником или первооткрывателем. Каверину, как и Стивенсону, удастся выстроить аксиологическую систему главных героев, которая сглаживает присущую «Двум капитанам» насыщенность острыми сюжетными коллизиями, а также позволяет отнести этот роман к категории «сюжетных», а не «фабульных».

¹ Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта 122020100347–2.

Ключевые слова

Стивенсон; Каверин; «Остров сокровищ»; «Два капитана»; приключенческий роман; традиция; повествование от первого лица.

M.Ch. Larionova, A.R. Lisitsa (Rostov-on-Don)

**THE NARRATIVE STRUCTURE OF “TWO CAPTAINS”
BY V. KAVERIN AND “TREASURE ISLAND”
BY R.L. STEVENSON: TOWARDS THE PROBLEM OF TRADITION¹**

Abstract

This article deals with the reception of the creative work of R.L. Stevenson in V. Kaverin's works. It is demonstrated that for Kaverin, who throughout his writing career considered storytelling to be an important part of fiction, the key to rethinking this category is Stevenson's experience. An important condition that becomes the basis for comparing “Treasure Island” and “Two Captains” is not only their belonging to the same genre and even its invariant, a geographical novel of adventures, but also the use of the same narrative structure, the first-person narrative. It is revealed that in the construction of the narrative structure of his artistic text, Kaverin inherits the Stevenson principle of overlapping adult and boyish points of view. Throughout the story, the image of young Jim Hawkins emphasizes his courage and maturity, while the image of adult Sanya Grigoriev, on the contrary, is more boyish, youthful soul. The space of adventure plays an important role in the novels, it itself gives the boys' typical youth co-honouring not only the main characters but also secondary characters, for example, the doctor Ivan Ivanych and John Silver. The main characters are male characters, the world of adventures appears to the reader as a completely boyish one in the adventure space of both novels: even in “Two Captains”, despite the idea of a woman as a full-fledged participant in an adventure, Katya Tatarinova have not become a traveler or discoverer. It is shown that Kaverin, like Stevenson, manages to build up the accurate axiological system of the main characters, which smoothes out the inherent “Two Captains” saturation with sharp plot conflicts and allows to refer this novel to the category of “plot”, not “case”.

Key words

Stevenson; Kaverin; “Treasure Island”; “Two Captains”; adventure novel; tradition; first-person narrative.

Введение

Среди авторов XX в., приучившего читателя постигать прозу по законам поэтического текста, В. Каверин оставался тем, кто ценил сюжет, считал, что это «единственный, проверенный столетиями механизм, с помощью которого можно вытащить прозу из “болота” орнаментализма» [Каверин 1983, 533]. В.Б. Шкловский отмечал, что этот автор, еще будучи частью «Серапионовых братьев», активно «работает сюжетом»: «Каверин – механик – сюжетный конструктор» [Шкловский 1990, 108]. В.И. Новиков сравнивал уже состоявшегося писателя с аккумулятором, «от которого всегда можно подзарядиться энергией литературного изобретательства» [Новиков 2002, 18].

В конце жизни В. Каверин размышлял над собственным местом в истории

¹The article was prepared as part of the implementation of the state task of the SSC RAS (project no. 122020100347-2).

литературы и определял себя как ремесленника, проводя параллель со своим любимым писателем, чьи произведения в свое время тоже стали образцами приключенческой прозы: «Я средний писатель, настоящий средний писатель. Недаром мой любимец – Стивенсон» [Рубен 2015, 255].

Близкими Каверин и Стивенсон оказываются даже на книжной полке. В издании первой серии знаменитой «Библиотеки приключений» 1955–1957 гг. Стивенсон и Каверин – соседи: седьмым томом изданы «Остров сокровищ» и «Черная стрела», а восьмым – «Два капитана». Этих писателей сближает не только мастерство в построении сюжета, но и общий настрой произведений: Стивенсона принято называть неоромантиком, несмотря на то, что неоромантизм – «не столько конкретные стилистические модификации, сколько их общее свойство, “дух времени”» [Голмачев 2001, 640], в творчестве Каверина выделяют неоромантические образы и мотивы [Васильева 2011].

Имя Стивенсона не раз встретится читателям Каверина, особенно тем из них, кто интересуется его автобиографическими произведениями. В трилогии «Освещенные окна» писатель описал свою детскую увлеченность приключенческой литературой: здесь упоминаются и журнал «Вокруг света», и приложения к нему, и увлекательный сюжет, который сглаживает «фантастические по своей безграмотности переводы», а институт авторства в читательских глазах и вовсе обесценивает. Писатель признавался, что быть истинным читателем его «научил <...> Роберт Льюис Стивенсон, отстранив десятки других иностранных писателей с их привлекательными и все-таки почти ничего не значившими именами» [Каверин 1983, 110].

У Стивенсона Каверин находил аккуратность и в то же время остроту сюжетных построений: «В романах Стивенсона я с нетерпением ждал плавных, как бы бесшумно подкрадывающихся неожиданностей – и не обманывался, потому что они встречались почти в любой главе» [Каверин 1983, 171]. Экспериментируя с литературной формой, добиваясь динамики сюжета, писатель не забывал о значимости ценностной ориентации персонажей. Он понимал, что выверенная аксиологическая система романа и его идейно-смысловое наполнение уравнивает остроту сюжета, и, по всей видимости, учился этому у Стивенсона:

Почему в неудержимом разбеге детского чтения меня остановил Стивенсон? Потому что я впервые почувствовал обязывающую серьезность автора по отношению к тому, что происходит с его героями. Мне удалось нащупать его нравственную позицию, раскрывающуюся медленно, шаг за шагом. За кулисами театра-книги я увидел автора, силу его власти, направление его ума, преследующего определенную цель [Каверин 1983, 110].

Несмотря на то, что исследователи «Двух капитанов» отмечают, что в романе использованы разные жанровые модели (например, роман воспитания, производственный роман, соцреалистический роман и т.д.), за этим каверинским текстом довольно прочно закрепилась репутация приключенческого: наверное, оттого, что «Два капитана» так легко встраиваются в контекст «канона» приключенческой литературы, освоенного с детства и юношества любимым читателем. Этому роману присуща явная, намеренно сделанная заметной унаследованность традиционного художественного языка приключенческой про-

зы: типы героев, мотивы, сюжетные схемы, образы времени и пространства, очевидно, тяготеют к классическим образцам приключенческих романов.

В их число, бесспорно, входит и «Остров сокровищ». В предисловии к роману Стивенсон размышлял об осмыслении предыдущего литературного опыта всяким писателем и отвечал на упреки о заимствованиях: «Да, несомненно, попугай принадлежал когда-то Робинзону Крузо. Да, скелет, несомненно, заимствован у По. <...> Частокол, как утверждают, взят из “Мичмана Риди”» [Стивенсон 1967, 10].

Есть ли что-то в «Двух капитанах», что «принадлежит» именно «Острову сокровищ»? Между этими романами можно найти сколько угодно сюжетных параллелей: например, совершенно внезапно и сами собой обнаруживаются таинственные письменные документы – письма капитана Татарина и бумаги капитана Флинта, главные герои – Саня Григорьев и Джим Хокинс – нечаянно становятся свидетелями преступлений – убийства сторожа и заговора пиратов и т.д. Или история Сани Григорьева рифмуется в читательском воображении с историей Джима Хокинса только потому, что оба текста принадлежат к одной и той же жанровой традиции и подчиняются «памяти жанра»?

Из автобиографических произведений Каверина становится ясно, что он уделял большее внимание профессиональному, «писательскому» чтению, сравнивал его с искусством, с явлением резонанса, которое является неотъемлемой частью создания любого художественного текста: «Чтение для писателя есть умственное писание, в котором воображаемые вымарки и перестановки играют такую же важную роль, как в его собственной работе» [Каверин 1969, 168]. Учитывая этот факт и личный интерес Каверина к творчеству Стивенсона, рискнем предположить, что «Два капитана» и «Остров сокровищ» не только сближаются в рамках жанровой традиции, но и имеют общую повествовательную структуру.

Исследование и его результаты

Сходным в обоих случаях становится принцип построения романа, завязанного на добывании главными героями артефакта, который ценен в материальном и (или) нематериальном отношении, – сокровищ у Стивенсона и пропавшей экспедиции у Каверина. И «Остров сокровищ», и «Два капитана» (в своем приключенческом «обличье») представляют собой тот вариант географического романа приключений, который Н.Д. Тамарченко и Л.Е. Стрельцова назвали «Поиски клада или пропавшего человека». «Во всех произведениях, которые можно отнести к “географическому” роману приключений, предмет поисков и цели, к которым стремятся герои, всегда связаны с определенным местом», – отмечают исследователи [Тамарченко, Стрельцова 1995, 168].

Устойчивая связь между постигаемым пространством «чужого мира» (т.е. мира приключений), как его называют исследователи, и целью главного героя характерна и для романа Каверина. На первый взгляд, эти отношения кажутся очевидными – Саня Григорьев, Иван Татарин и Север. Но ведь «Два капитана» – совсем не роман-путешествие. Саня Григорьев мотивирован не только индивидуальными желаниями, как герой приключенческой литературы; в его образе проявляется и эпическая составляющая, характерная для соцреалистических произведений: его заботит историческая память, государственная задача. Синтетическая природа главного героя заставляет время и пространство подстраиваться под нужды его становления. Например, Саня не находится в

далеком и труднодоступном «чужом» мире на протяжении всего повествования, а когда попадает туда – осваивает его, делает «своим».

Джим Хокинс прибывает на Остров Сокровищ – и основная масса сюжетных коллизий сосредотачивается именно там, – а затем возвращается домой. Для Сани Григорьев же, наоборот, постоянно перемещается: между «чужим» и «своим» мирами для него не существует осязаемой границы. «Два капитана» охватывают широкую географию, которая не ограничивается только Москвой и Заполярем, а сюжетные переломы не зависят от того, в каком пространстве существует ли герой, – у Каверина они в равной степени рассредоточены по всему романному полотну.

Источники препятствий традиционно находятся в самой прямой связи с тем, что считается «иным». Но Каверин не пускает главных антагонистов романа в «чужой» мир: ни Ромашка, ни Николай Антонович никогда не пересекают границу между «своим» миром и Севером. Да, вдруг выясняется, что Николай Татаринов – автор ряда статей по истории завоевания и освоения Арктики, «почтенный ученый-полярник, пожертвовавший всем своим состоянием, чтобы организовать экспедицию “Св. Марии”, и посвятивший всю свою жизнь биографии великого человека» [Каверин 1981, 431], но на самом деле он этого пространства не достигает и уж тем более не осваивает.

Обратим внимание на то, как немного в этом романе эпизодов, напрямую связанных с северной темой. Однако в образе Сани Григорьева отчетливо проявляются черты типа героя-путешественника и первооткрывателя. В главе, описывающей знакомство главного героя с семейством Татариновых, Нина Капитоновна представляет Саню: «Он – путешественник» [Каверин 1981, 74]. Возникает впечатление, что это «представление» разыграно не только для ее внучки Кати Татариновой, но и для читателя. Метафора жизни как путешествия в целом оказывается широко представленной в романе. Например, тетя Даша всегда спрашивает Саню: «Ну как, Санечка, твое путешествие в жизни?» [Каверин 1981, 421].

Мы знаем, что капитан Григорьев постоянно перемещается: и по долгу профессии, и по «зову духа». Он принимает участие в испанской гражданской войне 1936–1939 г.; ищет Катю в Молотове, Ярославле, Новосибирске; они с Катей живут «в Крыму и на Дальнем Востоке», возит пушнину из Заполярья в Красноярск и т.д. При этом в «Двух капитанах» в центре внимания рассказчика и читателя находятся всего два масштабных путешествия: в Туркестан, куда Саня Григорьев и Петька Сквородников бегут еще мальчишками (а попадают в Москву), и на Север, когда Саня ставит перед собой цель найти пропавшую экспедицию капитана Татаринова.

Конечно, эти сюжетные линии только условно можно назвать путешествиями: мы знаем, что вместо приключений в Туркестане Саню ждет жизнь в Москве и учеба в школе-коммуне, а вместо целенаправленной экспедиции на Север – абсолютно случайные, сделанные в разное время и в разных уголках Арктики находки и открытия, связанные с пропавшей шхуной «Святая Мария». Однако именно эти сюжетные линии представлены в романе как канонические путешествия, описываемые в приключенческой литературе: читатель знакомится с деталями «чужого мира», есть устойчивая связь главного героя с пространством «чужого» мира, пребывание в нем порождает духовную трансформацию персонажа.

Но если подобные пересечения объяснимы законом, «памятью жанра» приключенческого романа, то явная связь между «Двумя капитанами» и

«Островом сокровищ» обнаруживается при анализе повествовательной структуры обоих текстов. Во-первых, оба романа оказываются *рассказанными и написанными* от первого лица. Оба героя-рассказчика дают нам понять, что они осознают свое авторское начало: об этом мы узнаем из выбивающихся из основного повествования пояснений, своего рода, авторских «ремарок». Например, в «Острове сокровищ»: «Если *читатель помнит*, в них говорилось следующее...» [Стивенсон 1967, 166] (курсив здесь и далее наш, если не указано особо – *М.Л., А.Л.*). Или в «Двух капитанах»: «Пришлось бы *написать еще одну книгу*, чтобы подробно рассказать о том, как была найдена экспедиция капитана Татаринова» [Каверин 1981, 594].

Стивенсовский роман начинается с того, что Джим Хокинс, от лица которого ведется повествование, объясняет своим читателям, что сквайр Трелони, доктор Ливси и другие джентльмены попросили его изложить все, что он знает об Острове Сокровищ. Этот первый абзац буквально выполняет функцию предисловия или обращения к читателям. Если принять это во внимание и мысленно поступить с этим первым абзацем так, как обычно читатель поступает с предисловием, то следующий абзац будет начинаться со слов «Я помню, словно это было вчера, как ...» [Стивенсон 1967, 15]. Как и каверинский роман, повествование в котором тоже открывается словами «Помню...» [Каверин 1981, 7].

Повествование от первого лица позволяет не вдаваться в ненужные для приключений бытовые детали. Например, у Стивенсона: «Я не стану описывать подробности нашего путешествия» [Стивенсон 1967, 63]. У Каверина: «Вот почему я не стану описывать нашего путешествия из Энка в Москву» [Каверин 1981, 56], «Не стану рассказывать, как мы садились в Ванокане» [Каверин 1981, 298]. Читателю рассказано только то, что важно для развития сюжета: лишние подробности, касающиеся прагматической стороны жизни, вынесены куда-то за скобки, и у читателя не возникает желания вопрошать о них. В ход идет и прием смены повествователя: несколько глав за Джима Хокинса рассказывает доктор Ливси, а за Саню – Катя Татаринова.

Во-вторых, повествование в обоих романах представлено через соединение «взрослой» и «мальчишеской» точек зрения: рассказывающий и пишущий обладает качествами взрослого и мальчика, юноши одновременно. И этому Каверин «учит» тоже, по всей видимости, у Стивенсона. В «Острове Сокровищ», по мнению исследователей, происходит наложение этих точек зрения: «Наиболее примечательной чертой романа является его настойчивое стремление к преемственности и совместимости мальчишеского и взрослого опыта, о погружении взрослой точки зрения в точку зрения мальчика» (здесь и далее перевод этой статьи наш – *М.Л., А.Л.*) [Ward 1974, 308].

Здесь важно вспомнить, как Стивенсон писал этот роман и какую роль в этом сыграл его пасынок Ллойд Осборн. Широко известно, что «Остров сокровищ» начался с карты, которую писатель создал, играя с Ллойдом, «в благородном соперничестве с ним, малюя картинку» [Стивенсон 1967, 9]. В письме другу, английскому поэту и критику Уильяму Хенли Стивенсон отмечал, что «книга вышла “исключительно благодаря Ллойдю”» [Ward 1974, 306]. Кроме Ллойда Осборна в «испытании» «Острова сокровищ» чтением для публики принимал участие и отец писателя: «Я рассчитывал, что слушать будет один школьник; я обнаружил, что их два. Отец мой загорелся тотчас всею силой своей романтической, ребячливой и самобытной души» [Стивенсон 1967, 10–11].

Само приключенческое пространство – Север у Каверина и Остров Соколовиц у Стивенсона – в обоих романах требует проявления мальчишеских, юношеских качеств. Это накладывает определенный отпечаток на образы героев, попадающих в такое пространство. «Недурное место для мальчишки. Ты будешь купаться, ты будешь лазить на деревья, ты будешь охотиться за дикими козами. И сам, словно коза, будешь скакать по горам. Право, глядя на этот остров, я и сам становлюсь молодым и забываю про свою деревянную ногу», – рассуждает Джон Сильвер [Стивенсон 1967, 74].

Уже повзрослевший Саня, не видевший доктора несколько лет и первый раз оказавшись в Заполярье, отмечает изменения во внешности доктора Иван Иваныча: «Может быть, это невероятно с медицинской точки зрения, но он не только не постарел за эти годы, но даже помолодел и снова стал похож на того длинного, веселого, бородатого доктора, который в деревне учил нас с сестрой печь картошку на палочках» [Каверин 1981, 249]. А вот портрет жены Иван Иваныча, Анны Степановны, внешний облик которой тоже свидетельствует о ее душевной «юности»: «У нее было совсем молодое лицо, и она очень подходила к этому чистому деревянному дому, к желтому полу и деревенским половикам» [Каверин 1981, 250].

Поскольку основная часть действия в «Двух капитанах» сосредоточена на приключениях взрослого Сани Григорьева, его мальчишеская природа постоянно подчеркивается. Саня, конечно, рассказывает нам об этапах своего взросления – не будем забывать о синтезе жанров «Двух капитанов», где принято выделять в том числе и роман воспитания. На протяжении повествования читатель сталкивается со своеобразной рефлексией главного героя о прожитом и пережитом. Например, Саня много рассуждает о том, как и когда заканчивается юность, а в конце романа, оглядываясь назад, считает, что он больше «не мальчик, потрясенный туманным видением Арктики, озарившим его немой, полусознательный мир, не юноша, с молодым упорством стремившийся настоять па своем, – нет, зрелый, испытавший все человек» [Каверин 1981, 598]. Задумывая «Двух капитанов», Каверин ставил перед собой цель написать историю советского молодого человека: «Увидеть мир глазами юноши, потрясенного идеей справедливости, – эта задача представилась мне во всем ее значении. И я решил – впервые в жизни – писать роман от первого лица» [Каверин 1965, 239].

В том, что взрослому Сане по-прежнему близок мальчишеский дух, нас убеждают в основном собственные читательские наблюдения и характеристики, которые дают главному герою окружающие. «Знаешь, какая у него главная черта? Он всегда остается юношей, потому что у него пылкая душа, у которой есть свои идеалы», – отметит Кораблёв в разговоре о Сане [Каверин 1981, 362]. «Один родится сорокалетним, а другой на всю жизнь остается мальчиком девятнадцати лет. Ч. такой и ты – тоже. Вообще многие летчики. Особенно те, которые любят перелетать океаны» – рассуждает Катя о «биологическом» и душевном возрасте человека [Каверин 1981, 430].

У Стивенсона, наоборот, подчеркивается зрелость, храбрость, деятельность Джима Хокинса, несмотря на его юный возраст. С самого начала повествования образ главного героя контрастирует с окружающими именно по признаку мужества. Например, в эпизоде сразу после смерти Билли Бонса, когда миссис Хокинс и Джим отправляются обратно в трактир за деньгами, спрятанными в сундуке пирата: «Я, конечно, заявил, что пойду с матерью, и, конечно, все заорали, что это безумие. Однако никто, даже из мужчин, не

вызвался нас проводить» [Стивенсон 1967, 33]. Свое мужество Джим Хокинс постоянно доказывает и в путешествии, в окружении взрослых мужчин: «Мне по сердцу этот мальчишка. Я такого мальчика еще не видывал. Он вдвое больше похож на мужчину, чем крысы вроде вас», – характеризует юнгу «Испаньоль» Джон Сильвер [Стивенсон 1967, 150].

О двух «больших путешествиях» Саня Григорьев рассказывает читателю в той же манере, что и Джим о своем путешествии на остров. Читатель знакомится с тем, что герои проводят много времени в мечтах и грезах о грядущих приключениях перед отправлением в путь. «Много часов провел я над картой и выучил ее наизусть. Сидя у огня в комнате домоправителя, я в мечтах своих вновь и вновь подплывал к острову то с севера, то с юга. Я исследовал каждый его вершок, тысячи раз взбирался на высокий холм, названный Подзорной Трубой, и любовался оттуда удивительным, постоянно меняющимся видом» [Стивенсон 1967, 48].

«Путешествие» Сани Григорьева и Петьки Сквородникова в Туркестан выходит у Каверина непосредственным, детским, напоминает читателю о чеховских гимназистах, мечтающих убежать в пампасы: «Я не сплю, я притворяюсь, что сплю. Я вижу деревья в белых цветах, а в тени, под цветами, ковры – синие, зеленые, голубые. Мы в Туркестане. Апельсины растут на улицах. Мы рвем их сперва потихоньку, потом все смелее», – мечтает маленький Саня [Каверин 1981, 55]. Старшеклассник Саня, уже мечтающий о профессии полярного летчика, каждый день делает огромные выписки из полярных путешествий, вырезает из газет заметки о первых полетах на Север и вклеивает их в старую конторскую книгу: «Я мысленно пролетел на самолете за Скоттом, за Шеклтоном, за Робертом Пири. По всем маршрутам». [Каверин 1981, 125].

Мальчишеский мир находится в совершенной изоляции от всего, что касается девичьего, женского: из женских образов «Острова сокровищ» мы знаем честную мать Джима, поверхностно знакомы с где-то существующей чернокожей возлюбленной Джона Сильвера, благочестивой матерью Бена Ганна и какой-нибудь миссис Крогси, оставшейся держать сумку миссис Хокинс еще в четвертой главе романа.

Можно было бы долго рассуждать, почему роман оказывается лишенным женских образов, ведь нельзя сказать, что в приключенческой литературе в целом отсутствуют запоминающиеся героини. Но на этот вопрос существует простой ответ: Стивенсон намеренно не создавал персонажей-женщин, потому что писал книгу для определенной «целевой аудитории»: «Это будет книга для мальчишек; стало быть, не потребуется ни психологии, ни изощрений в стиле... Женщин не будет» [Стивенсон 1967, 9].

Что же у Каверина? Ведь «Два капитана» написаны в 1936–1944 гг. – время, когда летчицы и капитанши были героинями советских газет и журналов. «Одновременно с военной и физкультурной подготовкой женщинам предлагалось осваивать спектр профессий, которые раньше считались мужскими. В женских журналах конца 1920-х – середины 1930-х, в первую очередь, в «Работнице», печатались фоторепортажи и рассказы от первого лица о железнодорожницах, летчицах, пожарницах, мотоциклистках, связистках, которым порой приходилось проявлять большую настойчивость, преодолевая скепсис и саботаж со стороны коллег-мужчин», – отмечает искусствовед Н.В. Плунгян [Плунгян 2023, 122–123].

Например, широко освещались истории Анны Щетининой, капитана дальнего плавания, и Валентины Орликовой, капитана китобойного судна. В

каверинском романе, несомненно, находятся свидетельства духа времени. Например, капитан Татаринов пишет брошюру «Женщина на корабле», в которой доказывает, что «“недопущение женщин к профессии моряка” приносит, вопреки распространенному суеверию, много бед морякам, принужденным надолго отрываться от оставленных на берегу семейств, и что в будущем он видит на борту корабля “женщину-механика, женщину-штурмана, женщину-капитана”», а Саня пересказывает содержание брошюры читателю [Каверин 1981, 237].

Сам Саня, отправляясь в путешествие в Туркестан, оставляет в Энске родную сестру Сашу и разделяет первый приключенческий опыт вместе с Петькой Сквородниковым. Надо полагать, что Катя Татаринова, «потрясенная тем, что, “сопровождаемый добрыми пожеланиями тлакскаланцев, Фердинанд Кортес отправился в поход и через несколько дней вступил в Гонолулу”» [Каверин 1981, 345], которая первой начинает мечтать о том, чтобы стать капитаном, – вполне себе полноправный участник приключений. У взрослой Кати еще больше шансов стать путешественником и первооткрывателем, она успешный геолог, вместе с Саней собирается арктическую экспедицию на «Пахтусове», которая в конечном счете отменяется стараниями Николая Антоновича. Вот как характеризует главный герой Катю после долгой разлуки, когда они вновь встречаются в Москве: «О Фердинанде Кортесе я вспомнил, увидев на одном фото Катю верхом, в мужских штанах и сапогах, с карабином через плечо, в широкополой шляпе. Геолог-разведчик! Капитан был бы доволен, увидев это фото» [Каверин 1981, 345].

Однако прямого участия в поисках шхуны «Святая Мария», Катя Татаринова никогда не принимает: и латунный багор в становище Ванокан, и то, что осталось от экспедиции капитана Татаринова, Саня находит самостоятельно, при чьей-то косвенной помощи. Иными словами, мысль о женщине как о полноправном участнике приключения / открытия получает в «Двух капитанах» идеологическое воплощение, но структурно наследует традиции приключенческого романа.

Выводы

Таким образом, романы «Остров Сокровищ» и «Два капитана» обладают схожей повествовательной структурой, организующим началом в которой становится точка зрения мальчика и взрослого. Один и тот же прием в организации повествования, прежде всего, оправдывает схожие интенции авторов исследуемых текстов. Можно по-разному отвечать на вопрос, о чем роман «Два капитана», продолжая череду версий, среди которых чаще всего звучат следующие: о возвращении исторической памяти, о справедливости, о верности и предательстве, о любви. Предложим еще одну: «Два капитана», где, на наш взгляд, в полной мере проявилась присущая писателю «наивность мальчишеская, с мальчишеской любовью к приключениям и подвигам» [Шварц 1990, 509], – это роман о победе юношеского, необходимости сохранять в себе непосредственность, смелость, честность и открытость миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева И.В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века: дисс ... канд. культурологии: 24.00.01. Москва, 2011. 190 с.
2. Каверин В.А. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...». М.: Советский писатель, 1965. 256 с.

3. Каверин В.А. Собеседник. Заметки о чтении // *Новый мир*. 1969. № 1. С. 155–169.
4. Каверин В.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1981. 638 с.
5. Каверин В.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1983. 590 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 ст.
7. Новиков В.И. Он выполнил свой план // «Бороться и искать, найти и не сдаваться!». К 100-летию со дня рождения В.А. Каверина (1902–1989) / сост. В.Д. Оскоцкий. М.: «Academia», 2002. С. 13–18.
8. Плунгян Н.В. Рождение советской женщины. М: Музей «Гараж», 2023. 228 с.
9. Рубен Б.С. Времена и темы. Записки литератора. М.: Время, 2015. 256 с.
10. Стивенсон Р.Л. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М.: Правда, 1967. 574 с.
11. Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений. Учебное пособие по литературе для 5 кл. шк. гуманист. типа. М.: Аспект Пресс, 1995. 239 с.
12. Шварц Е.Л. Живу беспокойно...: Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. 752 с.
13. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – Воспоминания – Эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
14. Ward H.W. “The Pleasure of Your Heart”: “Treasure Island” and the Appeal of Boys’ Adventure Fiction // *Studies in the Novel*. 1974. № 3. Vol. 6. P. 304–317.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ward H.W. “The Pleasure of Your Heart”: “Treasure Island” and the Appeal of Boys’ Adventure Fiction. *Studies in the Novel*, 1974, no. 3, vol. 6, pp. 304–317. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Novikov V.I. On vypolnil svoj plan [He Carried Out his Plan]. Oskotskiy V.D. (Ed.). “*Borot’sya i iskat’, nayti i ne sdavat’sya!*”. *K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V.A. Kaverina (1902–1989)*. *Sbornik statey* [“To Fight and Search, to Find and not to Give Up!”]. To the 100th Anniversary from the Birthday of V.A. Kaverin (1902–1989). Collection of Articles]. Moscow, Academia Publ., 2002., pp. 13–18. (In Russian).

(Monographs)

3. Nikolyukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001. 1600 p. (In Russian).
4. Plungyan N.V. *Rozhdeniye sovetskoy zhenshchiny* [The Birth of a Soviet Woman]. Moscow, Muzei “Garazh” Publ., 2023. 228 p. (In Russian).
5. Tamarchenko N.D., Strel’tsova L.E. *Puteshestviye v “chuzhuyu” stranu. Literatura puteshestviy i prikllyucheniy* [Travel to a “Foreign” Country. Literature Travel and Adventure]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1995. 239 p. (In Russian).
6. Shklovsky V.B. *Gamburgskiy shchyot. Stat’i – Vospominaniya – Esse* [Hamburg Account: Articles – Memoirs – Essays (1914–1933)]. Moscow, Sovetskiy Pisatel’ Publ., 1990. 544 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Vasil’yeva I.V. *Fenomen neoromantizma v khudozhestvennoy kul’ture Rossii XX veka: dissertatsiya ... kandidata kul’turologii* [The Phenomenon of Neo-Romanticism in the Artistic Culture of Russia in the 20th Century]. PhD. Moscow, 2011. 190 p. (In Russian).

Ларионова Марина Ченгаровна,

Федеральный исследовательский центр Южный научный центр Российской академии наук (ЮНЦ РАН).

Доктор филологических наук, заведующая отделом гуманитарных исследований ЮНЦ РАН.

Научные интересы: русская литература, литература и традиционная культура.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Лисица Алла Романовна,

Южный федеральный университет.

Специалист по учебно-методической работе ЮФУ.

Научные интересы: приключенческая литература, детская литература, вопросы литературной традиции.

E-mail: aldolgova@sfedu.ru

ORCID ID: 0009-0003-6653-8081

Marina Ch. Larionova,

Federal Research Centre The Southern Scientific Centre of Russian Academy of Sciences (SSC RAS).

Dr. Habil. in Philology, Head of the Department of Humanitarian Studies SSC RAS. Research interests: Russian literature, literature and traditional culture.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Alla R. Lisitsa,

Southern Federal University.

Educational and methodological specialist, SFU.

Research interests: adventure literature, juvenile literature, questions of literary tradition.

E-mail: aldolgova@sfedu.ru

ORCID ID: 0009-0003-6653-8081

DOI 10.54770/20729316-2024-4-320

Г.А. Велигорский, Е.В. Кузнецова (Москва)

**«НУ А КРОЛЯ НЕ ТАКОВ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ
Б. ПОТТЕР В ПЕРЕВОДАХ П.С. СОЛОВЬЁВОЙ
(«ПРИКЛЮЧЕНИЯ КРОЛИ», «КУКЛИН ДОМ»)
СТАТЬЯ ВТОРАЯ¹**

Аннотация

Настоящая статья является продолжением работы, опубликованной в журнале «Новый филологический вестник» (2023, № 3) и развивает исследования в области первых переводов сочинений английской детской писательницы Беатрис Поттер на русский язык, а также касается проблемы становления творческой идентичности женщины-переводчицы и женщины-писательницы в России и в Великобритании в конце XIX – начале XX вв. На этот раз мы обратились к двум переводам (или, вернее, переложениям) – прозаическому и поэтическому, осуществленным А.Н. Рождественской и П.С. Соловьёвой. Мы рассмотрели различные техники, к которым обращаются переводчицы, проследили, насколько точно они следуют авторскому замыслу Поттер, ее уникальной поэтике, как работают со значимыми именами героев, а также разобрали такую технику, как доместикация авторских иллюстраций, следы которой обнаруживаются в обеих публикациях. Прозаический перевод Рождественской не вполне удачен, но он позволяет понять своеобразие подхода Соловьёвой, создавшей поэтическое переложение этой литературной сказки. Особое внимание в статье уделено переводу Соловьёвой, ее стремлению привнести в текст библейский субстрат, а также аллюзиям на современную для писательницы историческую обстановку, которые вольно или невольно возникают в тексте, тем самым обогащая оригинальный материал и давая возможность для новых прочтений сказки. В заключении статьи проведен анализ роли работы над переводами в писательской судьбе Соловьёвой и дано сравнение ее писательской стратегии и стратегии Поттер.

Ключевые слова

Художественный перевод; адаптация; доместикация; Б. Поттер; П.С. Соловьёва; «Тропинка»; «Задушевное слово»; женщина-автор.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

G.A. Veligorsky, E.V. Kuznetsova (Moscow)

**“WELL, THE RABBIT IS NOT LIKE THAT”:
B. POTTER’S LITERARY FAIRY-TALES TRANSLATED
BY P.S. SOLOVYOVOYA (“RABBIT’S ADVENTURES”,
“THE DOLL-HOUSE”). THE SECOND ARTICLE¹**

Abstract

This article is a continuation of the work published in the journal “The New Philological Review” (*Novyy Philologichesky Vestnik*, 2023, No. 3) and develops research in the field of the first translations of the works of the English children’s writer Beatrix Potter into Russian, and also touches on the problem of the formation of the creative identity of a woman translator and a woman writer in Russia and Great Britain in the late 19th – early 20th centuries. This time we turned to two translations (or rather, retellings) – prose and poetic, carried out by A.N. Rozhdestvenskaya and P.S. Solovyova. We examined the various techniques used by the translators, traced how accurately they followed Potter’s original intent, her unique poetics, how they worked with the significant names of the characters, and also analyzed such a technique as the domestication of the author’s illustrations, traces of which are found in both publications. Rozhdestvenskaya’s prose translation is not entirely successful, but it allows us to understand the uniqueness of Solovyova’s approach, who created a poetic retelling of this literary fairy tale. The article pays special attention to Solovyova’s translation, her desire to introduce a biblical substratum into the text, as well as allusions to the writer’s contemporary historical setting, which voluntarily or involuntarily arise in the text, thereby enriching the original material and providing an opportunity for new readings of the fairy tale. In conclusion, the article analyzes the role of work on translations in Solovyova’s literary career and compares her writing strategy with Potter’s.

Key words

Children’s literature; literary translation; adaptation; domestication; B. Potter; P.S. Solovyova; “Path”; “Heartfelt Word”; female author.

В первой части нашей статьи, напечатанной в настоящем журнале (2023. № 3(66)), мы кратко рассмотрели историю создания и издания британской писательницей Беатрис Поттер (1866–1943) ее первых сочинений – литературных «Сказки о кролике Питере» (“The Tale of Peter Rabbit”) и «Сказки о Бенджамине Банни» (“The Tale of Benjamin Bunny”), опубликованных соответственно в 1902 и 1904 гг., а также сопоставили оригинал с переводом Поликсены Соловьёвой (1867–1924) «Приключения Кроли», выпущенным в 1914 г. Однако за пределами той статьи остались некоторые важные вопросы, касающиеся сравнения двух женских писательских стратегий и судеб, которые мы можем наблюдать на примере Поттер и Соловьёвой. В данной статье, обратившись к другим переводческим опытам Соловьёвой, а также к переводам А.Н. Рождественской, мы осветим не только особенности этой переводческой практики, но и значение этой работы для их писательского самоопределения.

¹The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (the project “A Woman author: Writing strategies and Practices in the Modern Era”, No. 23-28-00348) at the IWL RAS.

«Сказка о двух нехороших мышках» (“The Tale of Two Bad Mice”, 1904) стала пятым по счету сочинением Беатрис Поттер, изданным ею в «карманной серии» (pocket-books) книг для детей с авторскими иллюстрациями и дизайном. Это был уже второй ее опыт сочинения о мышках – дебютом стал «Портняжка из Глостера» (“The Tailor of Gloucester”, 1903), – и первый случай, когда в книге, адресованной маленькому читателю, столь рельефно отразились метания авторской души.

Ко времени выхода этой сказки в свет Б. Поттер была уже не только известным, но и коммерчески преуспевающим автором. Предыдущие ее книги расходились многотысячными тиражами («Кролик Питер» в 1904 г. «перемахнул» рубеж в 50 тысяч копий [см.: Taylor 1987, 76]), – и их создательница, обладавшая несомненной коммерческой жилкой, тщательно выбирала дальнейшие векторы для творческого развития. Сказки ее постепенно становятся пространнее, дополняются новыми деталями, а сюжеты их делаются сложнее при сравнительно нехитрых коллизиях.

Содержание сказки следующее. В игрушечном домике в детской живут две куклы, Люсинда и Джейн. Однажды хозяйка, маленькая девочка, увозит их на прогулку, а в домик пробираются две мышки; последние хотят чем-то полакомиться и радуются, обнаружив накрытый стол с блюдами и угощениями, однако оказывается, что все они сделаны из папье-маше. Рассерженные мыши устраивают в доме разгром, забирают кое-что из его обстановки – и спешно сбегают, завидев возвращающихся няню и девочку. Найдя домик разгромленным, девочка решает поставить у дверей куклу полицейского, а няня добавляет, что хорошо бы установить мышеловку. Заканчивается сказка сообщением автора, что мышки, будучи не такими уж и проказницами (naughty), застыдились своей выходки и положили под ковер четвертак, а одна из них с того времени регулярно навещается в дом и приводит его в порядок.

Известно, что вдохновением для этой сравнительно небольшой (всего 900 слов, считая служебные) сказки послужили два случая. Первым из них стала поимка двух мышей, попавших в клетку-ловушку в особняке Хэрскум-грейндж, который принадлежал кухне писательницы Кэролайн Хаттон. Поттер спасла маленьких узниц и забрала их с собой, после чего возила везде как питомцев. Считается (хотя и не доказано достоверно), что они сопровождали ее и в Гастингсе в 1903 г., где велась работа над сказкой о мышках [см.: Taylor 1987, 118]. Вторым стимулом для писательницы стал кукольный домик: он был смастерен Норманом Уорном (издателем и, впоследствии, женихом Б. Поттер) для его племянницы Уинфред и представлял собой, по его словам, «точную копию эдвардианского дома в пригороде» [Taylor 1987, 119]. Поттер не раз видела этот домик, когда бывала у Уорна в гостях, – и именно этой игрушке предстояло потом найти отражение на страницах сказки.

Первую версию «Сказки о двух нехороших мышках» Поттер записала в путевую тетрадь (сору-book) в период с 26 ноября по 2 декабря 1903 г., когда она гостила у родных в Гастингсе, во время «недели проливного дождя» [Taylor 1987, 118]. Завершив ее текст вчерне, она напишет Уорну: «<...> сказка про кукол вышла очень потешная – но стоит ли, право, так скоро публиковать еще одну историю про мышей?» [цит. по: Linder 1971, 141].

Норман Уорн, уже тогда влюбленный в Беатрис, примет деятельное участие в работе над иллюстрациями. На Рождество 1904 г. он смастерит для возлюбленной еще один домик – без кукольной обстановки, зато со стеклянными

стенами и лесенкой, по которой мыши могли взбираться наверх; прозрачные грани позволяли писательнице наблюдать за зверьками и делать их детальные зарисовки [см.: Lear 2007, 176]. Причастен был Уорн и к появлению двух кукол – прообразов Люсинды и Джейн: он купил их в магазине на перекрестке «Семь стрелок» (Seven Dials) – средоточии лондонской сувенирно-торговой жизни – и отправил Поттер посылкой. Благодарная писательница откликнулась сразу по получении (в письме от 18 февраля):

Благодарю Вас за этих чудесных куколок; именно то, что мне было нужно! <...>. Думаю, выйдет премилая книжица <...>. Буду рада, если [добудете] мне еще небольшую печурку и [гипсовый] окорок; а если нет – не беда: и так тужусь с огромнейшим удовольствием! [цит. по: Linder 1971, 151].

Уорн в скором времени действительно прислал гипсовую еду и кукольную посуду. Последней явилась кукла полицейского: она принадлежала Уинфред и была взята у нее взаймы; девочка неохотно рассталась с любимцем, однако утешилась, когда кукла была вскоре возвращена [см.: Linder 1971, 151].

В апреле-мае 1904 г. Поттер делает многочисленные зарисовки мышей (два десятка таковых она пересылает в письмах к Н. Уорну), а также фотографии кукольного домика (не менее двадцати). В конце весны рукопись уходит в издательство; в июне писательница получает первые гранки и вносит исправления в текст, которыми, после повторной его вычитки, остается довольна [см.: Linder 1971, 152–153]. Наконец, в сентябре 1904 г. «Сказка о двух нехороших мышках» выходит внушительным тиражом в 20 тыс. экземпляров и в двух разных переплетках – обычном картонном и эксклюзивном «подарочном», эскиз которого разработала сама Поттер [см.: Lear 2007, 178, 181].

Рецензенты восторженно встретили новую книжку; так, обозреватель из журнала “Bookman” уподобил это издание «[изысканной] фарфоровой статуэтке» и назвал ее образчиком «ежегодного чуда <...> на радость всей детворе» [цит. по: Lear 2007, 185].

Несмотря на популярность у юных читателей, в подтексте истории о кукольном домике прочитывается горькое томление писательницы, желание вырваться из оков, налагаемых на нее обществом и семьей, главным образом матерью: последняя возражала против сближения дочери с Норманом Уорном, запретила ей пользоваться семейным экипажем, а прислуге велела не запускать в дом «невесть кого» (к числу которых, по мнению пожилой дворянки, относился и «ремесленник» Уорн) [см.: Lear 2007, 176]. Звучат в этой истории и отголоски воспоминаний Поттер о невеселом детстве взаперти, прошедшем на четвертом этаже, в комнатке с зарешеченными окошками, да и в целом восприятие викторианского женского бытия как «претенциозной <...> жизни в кукольном домике» [Carpenter 1985, 148].

В связи с мотивом ненавистной для женщины бессмысленной «кукольной жизни» нельзя не упомянуть другое знаковое произведение предмодернистской литературы о женской доле (и о свободе личности вообще) – пьесе «Кукольный дом» (“Et dukkehjem”, 1879) норвежского драматурга Г. Ибсена. Эта пьеса была поставлена в Англии в 1884 г. (в том же году, что и в России; см. об этом далее в тексте). На протяжении двух десятков лет она шла на английской сцене в переводе-адаптации с немецкого языка, осуществленном Генри Артуром Джонсом (1851–1929) и Генри Германом (1832–1894) под названием

«Обрывая бабочке крылья» (“Breaking a Butterfly”) – причем оригинальное название (“A Doll’s House”) также бытовало в театральной среде – и пользовалась успехом у публики [см.: Jones 1913, 208]. Поттер, горячо любившая театр, если и не бывала на ее постановке, то по крайней мере не могла не слышать о ней. (Не звучит ли, кстати, имя «Анна-Мария», упоминаемое в истории Котика Тома (“The Tale of Tom Kitten”) и чуждое для английского уха – как еще один ее отголосок?)

В настоящее время «Сказка о двух нехороших мышках» переведена, по меньшей мере, на тридцать языков; и первым таким переводом, как и в случае с «Кроликом Питером», стало переложение на русский язык, появившееся в журнале «Задушевное слово».

Судя по всему, творчество Б. Поттер находилось в пристальном поле зрения редакторов упомянутого журнала. В первой части статьи мы уже писали о «Приключениях Пети-кролика», появившихся на его страницах в 1908 г. Два года спустя, в 1910-м (№ 51–53) в журнале будет напечатан рассказ Г.Г. Томсона «Машка Котофеевна» в сопровождении рисунков Б. Поттер, заимствованных из ее «Сказки о мясном пироге» (“The Pie and the Patty-Pan”, 1906). И вот наконец в 1911 г. (№ 36–39) был сериализован перевод истории о мышках и куклах, осуществленный А.Н. Рождественской (1849 – после 1917) под названием «О двух скверных мышках» и с указанием авторства: «Рассказ Беатрисы Поттер». Как и «Петя-кролик», этот перевод сопровождался оригинальными (воспроизведенными фототипически) рисунками, был сравнительно точным, стремившимся к тексту источника – и притом парадоксально удалялся от замысла автора.

Перевод Рождественской выдержан в поэтике классических сказок, от которой Б. Поттер сознательно абстрагировалась. Так, он во многом строится на инверсиях подлежащего и сказуемого: «Решили мышки положить рыбу в печь <...>»; «Оставили мышки в покое столовую <...>» [Поттер 1911, 606]. Спорных лексических решений, в сравнении с «Петей-кроликом», здесь существенно меньше; есть и удачные находки, например, “crinky paper”, переданное как «витая бумага» [Поттер 1911, 606]. В то же время, встречаются попытки «заигрывать» с маленьким читателем (решительной противницей которых была сама Поттер) – например, через использование уменьшительных суффиксов, когда нейтральное “beautiful” передается как «красивенький» (здесь и далее курсив везде наш) [Поттер 1911, 590]. Восклицания, вкладываемые переводчицей в уста героев, весьма стандартны («*Ogo!* да у них образцовое хозяйство!»; «*Aga!* да тут ничем не полакомишься <...>» [Поттер 1911, 622]), а звукоподражания – важнейшая черта поэтики Поттер – опускаются вовсе: “He put the ham in the middle of the floor, and hit it with the tongs and with the shovel – bang, bang, smash, smash!” [Potter 1905, 39] – «Рассерженный Фомка схватил лопатку и ожесточенно набросился на окорок» [Поттер 1911, 605]; ср. этот же эпизод в современном переводе Н.М. Демуровой: «Он вытащил окорок на середину пола и стал колотить по нему каминным совком и щипцами – хрясть! хрясть! дрызг! дрызг!» [Поттер 2006].

Прозаический перевод Рождественской, к которому мы еще далее обратимся, позволяет понять своеобразие подхода Соловьёвой, создавшей поэтическое переложение этой литературной сказки.

В 1916 г. в книгоиздательстве «Тропинка» выходит еще одно осмысление «Сказки о двух нехороших мышках» – версия П.С. Соловьёвой под заглавием «Куклин дом». Напомним, что к тому времени Соловьёва уже была не только состоявшейся поэтессой – автором сборников стихов «Иней» (1905), «Плакун-трава» (1909), цикла для детей «Ёлка» (1912) и др., но и зарекомендовала себя как переводчица и издательница. Она перевела, практически одновременно с Рождественской, сказочную повесть Л. Кэрролла («Алиса в Стране Чудес», 1909), «Жизнь Хитролиса» (изложение французского «Романа о Лисе», 1910), издала «Приключения Кроли» (1914), объединившие в одном переводе две сказки Поттер; на протяжении многих лет (совместно с Н. Манасеиной) выпускала журнал «Тропинка» (1909–1912 гг.), а также была главой одноименного издательства (1905–1916 гг.). Последнему не суждено будет пережить экономический кризис, вызванный Первой мировой войной: летом 1916 г. Соловьёва и Манасейна пересудят в Коктебель, где и вынуждены будут остаться на долгие годы (до 1923-го), а издательство прекратит свое существование. «Куклин дом» станет одной из последних книг, подготовленных к печати «Тропинкой».

Как и «Приключения Кроли», «Куклин дом» является не столько переводом, сколько вольным осмыслением оригинального текста, переложенного звонким стихом (с парной или, реже, перекрестной рифмовкой). Здесь прослеживаются то же чуткое обращение с оригиналом – внимание к поэтике автора, работа с лексикой, умелое переименование персонажей (с подбором звучных имен), – и то же стремление Соловьёвой усилить нравоучительный и библейский субстрат. Измененное заглавие явно акцентировало переключку с пьесой Г. Ибсена. Наконец, в «Куклином доме» мы обнаруживаем и новый подход к обращению с иллюстрациями, которые Соловьёва не только перерисовывает вручную, но и «адаптирует» для читателя.

Макет издания (заставки к каждой главе, инициалы-«буквицы», концевые замки и виньетки) были разработаны самой Соловьёвой. Ей же принадлежит и дизайн обложки: она рисует растительный орнамент – густую вязь из березовых синелистных ветвей, – а также раму, в который вписана реплика с рисунка Поттер – белая мышка в платьице, держащая в лапках щетку и совок.

Небольшая сказка в версии Соловьёвой превращается в пространное стихотворение в 10 главах – по сути, микро-поэму, или, в авторской дефиниции, «рассказ в стихах». Как мы увидим далее, переводчица не пытается «разгонять объем», как это делала Рождественская, но расширяет текст за счет детальнейших, живых описаний, дает пейзажные зарисовки, нравоучительные пассажи, развертывает новые сюжетные пласты и даже вводит дополнительных персонажей.

Говоря о последних, нужно сказать, что в тексте оригинала, помимо мышей и кукол, фигурируют только девочка, няня (с единственной репликой: «Надо бы установить мышеловку»), а также безглагольный констебль. В версии Соловьёвой хозяйка кукол (обретающая у нее имя Саша, а также конкретный возраст – семь лет) и безымянная нянюшка становятся полноценными персонажами, которые ведут диалоги, спорят, резонерствуют и в целом продвигают сюжет. Помимо них в текст вводится фигура рассказчика – прием, не чуждый и Поттер: рассказчица фигурировала в «Сказке о кролике Питере», и будет появляться в последующих историях, наиболее выпукло – в «Сказке о поросенке Лапушке» (“The Tale of Piging Bland”, 1913).

Но, несмотря на все оговорки, этот перевод, как и «Приключения Кроли», удивительно созвучен источнику. «Куклин дом» – это авторский, удивительно яркий поэтический текст; он изобилует уникальными сравнениями: «Хвостик тонкий, как травинка» [Соловьёва 1916, 16]; «Ветчина как пень жестка» [Соловьёва 1916, 22]; «И скользила, легче сна, / Вслед за ним его жена» [Соловьёва 1916, 40]; некоторые из них разворачиваются в импрессионистические картины: «Что-то красное мелькает, / И сверкает, и ползет, / Как стеклянный водо­мёт» [Соловьёва 1916, 32]. Широко использует поэтесса любимый прием Поттер – звукоподражания: «Вдруг – трах, скок! / Блюдо и окорочок / Друг от друга отделились...» [Соловьёва 1916, 23]; «В лапки Хруп схватил совок / От камина, да как скок! / И пошел: бац-бум-дзинь-трах! / Позабыл мышинный страх» [Соловьёва 1916, 26]; «Смотрит Хруп, приподнял ухо: / “Зу-зу-зум-зум”, это муха» [Соловьёва 1916, 31].

Обе переводчицы адаптируют имена героев для русской традиции. В версии «Задушевного слова» Люсинда становится Люсей (куклы с таким именем упоминаются в литературе XX в. – к примеру, в знаменитой педагогической книге Л. Пантелеева «Наша Маша» (1966)); а вот кукла с именем Женя (как можно было бы передать английское Jane) для русской детской литературы нехарактерна, и потому она превращается в Аннушку. В версии Соловьёвой кукол зовут иначе – Юля и Дуняша; имена изменены произвольно, но ловко обыгрываются переводчицей, к примеру, в следующих рифмах: «Занавесочки из тюля / И на каждое окно. / Проживала кукла Юля / В этом домике давно» [Соловьёва 1916, 4]; «Голодает пеленашка... / Эта глупая Дуняшка / Здесь бездельницей живет...» [Соловьёва 1916, 25]; «Хороша и эта Юля! / И франтит, а замазуля» [Соловьёва 1916, 25] и др.

Обыгрывают переводчицы и имена мышей. В оригинале оба имени заимствованы из пьесы Генри Филдинга «Трагедия трагедий, или Жизнь и деяния великого Томаса по прозвищу Мальчик-с-пальчик» (1730), незнакомой не только маленькому читателю того времени, но и многим взрослым в наши дни. В версии Рождественской Том, вполне традиционно, превращается в Фомку; имя же “Huncha-Muncha” переводчица трактует как производное от слов “hunch” («горб») и “munch” («жевать») и переводит соответственно – «Чавка-Горбатка». Соловьёва, как и в случае с куклами, придумывает имена, не связанные с оригиналом, но звучные, запоминающиеся, подходящие мышкам – Хруп-Хруп и Шерстинка (при этом первое имя оказывается созвучен оригинальному Muncha), – и задействует их в рифмовке: «Тут заохала Шерстинка: <...> / Там вон – рис, а тут – коринка» [Соловьёва 1916, 32], «Запищав и сгорбив спинку, / Вслед глядела им Шерстинка» [Соловьёва 1916, 24].

Крайне важными нововведениями Соловьёвой являются иные смысловые акценты. Она намного сильнее, нежели Поттер, насыщает детскую историю аллюзиями на взрослую жизнь и вводит в подтекст морально-нравственные вопросы. Если для понимания скрытых смыслов сказки Поттер нам надо знать ее биографию, отношения с матерью и возлюбленным, то в изложении Соловьёвой все очевидно. Как мы отмечали выше, ей важен библейский субстрат. Если в «Приключениях Кроли» переводчица актуализировала образ запретного плода и грехопадения, то на сей раз она обращается к теме отпавшей от Бога души, представляемой в образе покинутого дома.

Один из центральных образов сочинения – домик, где живут Дуняша и Юля – представлен как грязное, запустелое место. В оригинале Поттер лишь коротко упоминает о том, что куклы не особо вели хозяйство, – объясняя это тем, что у них на столе всегда имелись готовые блюда [см.: Potter 1904, 10], – а о грязи не сообщает вовсе. Соловьёва, однако, возводит мысль о неряшливости хозяек во главу угла: «На кровати одеяло, / Словно листик розы вялой, / Всё измятое лежит. / Преплачевный в спальне вид...» [Соловьёва 1916, 13]; «Ах, как пыльно! Видно, щетка / Не гуляла здесь давно» [Соловьёва 1916, 20]; «Пыль и грязь везде кругом. / Препротивный куклин дом!» [Соловьёва 1916, 25]. Обозначает поэтесса и причину такого беспорядка – а именно леньность двух хозяек, многократно повторяя слова с соответствующим корнем: «Дуня ленится – хоть брось!» [Соловьёва 1916, 7]; «По лентяйкам и обед» [Соловьёва 1916, 9] и т.д. Лень оказывается настолько могучей, что даже представлена как заразная болезнь: «Но, должно быть, Юли лень / И Дуняшу заразила» [Соловьёва 1916, 6].

Сам кукольный домик Соловьёва описывает как пространство заброшенное: «Дом в раздумье *одиноким* / Вслед глядел стеклянним окном» [Соловьёва 1916, 12], «И *забытый* куклин дом / Засыпал *унылым* сном» [Соловьёва 1916, 14]. К этому прибавляются образы пустоты, через которые акцентируется библейский мотив «мерзости запустенья»: «Солнце светит так умильно, / А внутри печально, пыльно» [Соловьёва 1916, 13]; «Если пусто всё внутри, / Грустно, что ни горю» [Соловьёва 1916, 12]. «Словом, куклин дом в беде» [Соловьёва 1916, 13], – акцентирует главную мысль рассказчик.

Выход из этой горестной ситуации, по Соловьёвой, возможен всего один – «гибель» запустелого домика; и ведущую роль в этой гибели сыграют именно мыши. Одно из характерных различий оригинала и данного перевода – иная мотивация поведения мышей. Если в версии Поттер Том Thumb устраивает погром, будучи рассержен, что внутри нечем поживиться, то у Хруп-Хрупа, также недovolного «обманностью» блюд, мотивировка иная: «Беспорядок, сор повсюду. / Перебью им всю посуду» [Соловьёва 1916, 25]. Еще одним стимулом (также отсутствующим у Поттер) становится для мышей чадолубие: они огорчены, что их мышата останутся без обеда: «А Шерстинка помогала: / Блюда мужу подавала. / (Было жалко ей детей.) / “Разобьем здесь всё скорей!”» [Соловьёва 1916, 27]. Обманчивая природа домика, грязь, запустение, безучастие хозяек к чужому горю становятся в итоге катализаторами – и достигают апогея в восклицании Хруп-Хрупа: «Пусть *погибнет* куклин дом!» [Соловьёва 1916, 27].

В контексте нарастающих революционных настроений в период неудач русской армии на Первой мировой войне в русскоязычном переложении гибель кукольного домика из-за лени и безответственности его хозяек и от рук мышей обретала вольные или невольные социально-политические аллюзии – борьба противоречий между дворянством и народом, вылившаяся в две революции 1917 г.

Парадоксальным образом учиненный мышами разгром является для запущенного дома спасением. Само их появление рассказчик описывает как благоволение милостивой судьбы («Но судьба нас *пожалела*; «Расскажу я вам о том, / Как *спасен* был куклин дом» [Соловьёва 1916, 10]). Сами же мыши представлены не хулиганами, как у Поттер, но богобоязненными зверьями, понимающими с благодарностью имя Божие [см.: Соловьёва 1916, 51] и вершащими Его благу волю, что и подчеркивается в финальных словах нянюшки: «Мышь ведь тоже *Божий зверь*» [Соловьёва 1916, 71].

Благодаря изменённому названию намного ярче в версии Соловьёвой проявились аллюзии на «Кукольный дом» Ибсена – пьесу, ставшую благодаря по-

становкам Вс. Мейерхольда самой знаковой иностранной драмой в культуре русского Серебряного века. Пьеса впервые была поставлена в России в 1884 г. (8 февраля 1884 г., Александринский театр, в роли Норы – М.Г. Савина) и с тех пор многократно игралась; в частности, известен фурор, с которым ее играла В.Ф. Комиссаржевская. Одна из постановок состоялась в 1914 г. (времени возникновения у Соловьёвой интереса к творчеству Б. Поттер) и была позитивно оценена столичной прессой [см.: Берков, Янковский 1957, 839–841]. Соловьёва могла быть знакома с этим текстом не только по переводу А. и П. Ганзен и театрального постановкам, но и по статье З. Венгеровой «Г. Ибсен» (1896). Если английское название текста никак не могло вызвать параллелей с Ибсеном (чья пьеса, впрочем, была созвучна чувствам Поттер, ее стремлению вырваться, подобно Норе Хельмер, из «кукольного домика» своего несносного бытия), то русское определенно звучало в этой полифонии, особенно учитывая популярность этой драмы среди русских символистов.

Наконец следует сказать несколько слов об еще одном новаторстве Соловьёвой как переводчицы: стремлении не только переложить сам текст, но и «перевести» иллюстрации к нему, адаптировав их для отечественного читателя.

Следы этой техники мы встречаем и в публикации в «Задушевном слове». На одном из рисунков Поттер изображены жестянки, стоящие на кухонной полке, с английскими надписями: “Sago”, “Tapioca” и др.; обе переводчицы передают их, по-разному адаптируя для читателя. В версии Соловьёвой «рис» остается «рисом», однако «саго» (растительный крахмал; слово, едва ли знакомое детям) превращается в «соль», а «изюм» (который в России обычно не хранят в таких банках) – в «вермишель». В версии «Задушевного слова» надпись «саго» сохранена (при этом в самом переводе этот продукт ошибочно именуется «сага») – по недосмотру журнального наборщика или из-за ошибки Н.А. Рождественской), незнакомая детям «тапиока» (еще один род крахмала) превращается в «кофе», а «изюм» – в «смородину» (английское слово “currants” допускает оба перевода).

В версии Соловьёвой помимо надписей на жестянках корректируются и изображения героинь. В оригинале Люсинда и Джейн – это типичные куклы, которых можно было найти практически в любой викторианской детской. Первая из них – так называемая «голландская кукла» (Dutch doll), шарнирная деревянная игрушка с суставчатыми ручками и ножками; в конце XIX в. был популярен детский книжный сериал за авторством Флоренс Кейт Аптон (1873–1922), о приключениях двух таких кукол и их приятеля – плюшевого чернокожего человечка по имени Голливог [см.: Kuznets 1994, 105–107, 183]. Джейн – еще одна разновидность викторианской куклы: круглощекая, в модном платье, как правило, умевшая открывать / закрывать глаза, а по нажатию произносить простые слова (главным образом – «мама» или свое имя). Если игрушка типа Джейн была знакома русскому читателю (она упоминается, например, в повести Е.Н. Чирикова «Чужестранцы» (1915)), то голландские куклы популярностью в России не пользовались. Поэтому Соловьёва корректирует образ Люсинды, «пловывая» (а по факту – подрисовывая) ей платок и подчеркивая это строками: «С ней жила еще Дуняша, / В сарафане и с платком» [Соловьёва 1916, 5].

Наконец, самой главной заменой, предпринятой переводчицей, можно назвать перерисовку картинки, на которой кукла полицейского (классическо-

го британского констебля, долговязого и в шлеме-«колоколе») заменяется на классического городского. Соловьёва дает детальное описание персонажа, изображенного на картинке: «У него огромный нос, / А под носом, для красоты, / Словно шабры две, усы, / На боку револьвер с шашкой, / И погоны, и фуражка...» [Соловьёва 1916, 54]. В сказке этот персонаж получает свою сюжетную арку: сначала стоит на часах и внушает уважение мышкам, которые низко кланяются ему, а в последней главе отправляется на заслуженный покой: «Вышел в чистую отставку / И открыл съестную лавку» [Соловьёва 1916, 70].

Как видим, две современницы-переводчицы, ориентируясь на разные техники, в итоге приходят к различным результатам, причем в парадоксальном ключе. Если Рождественская, в стремлении максимально точно следовать «букве» текста (хотя и отклоняясь от этой установки, как только соприкасается со сложными для перевода местами), теряет его дух, то Соловьёва, напротив, отступая от формы оригинала, заменяя прозу поэзией и привнося очень многое от себя, все же оказывается куда больше верна оригиналу – благодаря сохранению авторской звукописи, введению уникальных сравнений и метафор, ориентированности на живой язык, которые были столь сильно важны для Беатрис Поттер.

«Куклин дом» становится важной – и при этом заключительной – вехой на творческом пути Соловьёвой как переводчицы. Здесь намного больше творческих исканий, чем в «Приключениях Кроли». На сей раз писательница проявляет себя не только в роли «кудесницы слова», поэтессы, дизайнера, издателя – но и открывает новые техники, тем самым предвосхищая будущее и глядя вперед, в XXI в. В этом отношении она выступает как женщина-автор *par excellence* – как смелый первопроходец, опережающий время и пролагающий новые пути для грядущего поколения переводчиков.

Когда мы оглядываемся на весь творческий путь Поликсены Соловьёвой, становится очевидно его большое отличие от судьбы ее современницы – английской детской писательницы Беатрис Поттер. Они обе прекрасно рисовали, были высоко образованы и обладали литературными дарованиями. Но Поттер совершила настоящую революцию в книгоиздательском бизнесе, обрела всемирную известность и смогла достичь финансового успеха, тогда как Соловьёва осталась в истории русской литературы на вторых-третьих ролях, ее журнал и издательство постоянно испытывали денежные затруднения, несмотря на высокий литературный и художественный уровень своей продукции, а сама писательница всегда нуждалась. Скорее всего, издательство «Тропинка» закрылось бы и без кризиса, вызванного Первой мировой войной, так как ни сил, ни средств вести дела у Соловьёвой и Манасеиной уже не было.

Для русской писательницы, в отличие от Поттер, кролик Питер не стал главной темой литературной карьеры, он не выдвинул ее в первые ряды детских авторов или женщин-литераторов вообще, несмотря на качественный стихотворный перевод, вписывающийся в традицию русских поэтических сказок, заложенную «Коньком-Горбунком» П.П. Ершова. Переводчица не стала «русской мамой» кролика Питера, и эта адаптация не повлияла существенным образом на ее литературную стратегию и карьеру. Не обрела у русского чита-

теля популярности и ее версия сказки о двух мышках. Можно сказать, что карьера Поттер сложилась намного удачнее и в плане славы, и в плане коммерческого успеха, но Соловьёва не пользуется ее рецептом (прежде всего – формат издания) даже для увеличения продаж своих книг. Она явно следует русской традиции, пытаясь повторить приемы П.П. Ершова при создании длинных стихотворных сказок, и не стремится скопировать бизнес-стратегию Поттер для адаптации ее прозаической сказочной вселенной о Кролике или истории о мышках, хотя могла бы издать их в своем издательстве также в виде карманной книги или комикса (рассказа в картинках).

Таким образом, при наличии сходных биографических фактов и данных мы наблюдаем разное движение писательской карьеры и следование собственным национальным традициям в создании произведений для детей: литературная сказка о животных – и стихотворная сказка, озорная история с биографическим подтекстом – и притча с христианским и остросоциальным смыслом. Видим мы и различный итог, который зависит, может быть, не только от таланта, но и от исторического контекста существования английского и русского общества в начале XX в. Даже время выхода книг Соловьёвой неудачно – эпоха Первой мировой войны, а Поттер «выстрелила» в благополучные первые годы нового столетия.

Тем не менее переводческая деятельность Соловьёвой представляет собой интересную попытку органично сочетать собственное оригинальное творчество и переложение сочинений иностранных авторов, что было свойственно и многим другим писателям и писательницам Серебряного века, пробовавшим себя в переводе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В., Янковский М. Комментарии // Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1957. С. 827–853.
2. Поттер Б. Сказка о двух нехороших мышках / Пер. с англ. Н.М. Демуровой // Иностранная литература. 2006. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2006/1/chetyre-skazki.html> (дата обращения: 15.09.2024).
3. Поттер Б. Сказка о двух скверных мышках / Пер. с англ. Н. Рождественской // Задушевное слово. 1911. № 36. С. 590–591; № 37. С. 604–606; № 38. С. 622–623; № 39. С. 638–639.
4. Соловьёва П. (Allegro). Куклин дом / Рисунки Б. Поттер. СПб.: Изд-во «Тропинка» П. Соловьёвой и Н. Манасиной, 1916. 74 с.
5. Jones H.A. The Foundations of a National Drama: A Collection of Lectures, Essays and Speeches, Delivered in the Years 1896–1912. New York: Doran, 1913. 376 p.
6. Kuznets L.R. When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1994. 262 p.
7. Lear L. Beatrix Potter: A Life in Nature. New York: St. Martin's Griffin, 2007. 584 p.
8. Linder L. A History of the Writings of Beatrix Potter, Including Unpublished Work. London; New York: Frederick Warne, 1971. 446 p.
9. Potter B. The Tale of Two Bad Mice. London: Frederick Warne & Co., 1904. 85 p.
10. Taylor J. Beatrix Potter, 1866–1943: The Artist and Her World. London: Frederick Warne & Co., 1987. 224 p.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Berkov V., Yankovskiy M. Kommentarii [Comments]. Ibsen G. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1957, pp. 827–853. (In Russian).

(Monographs)

2. Kuznets L.R. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 1994. 262 p. (In English).
3. Lear L. *Beatrix Potter: A Life in Nature*. New York, St. Martin's Griffin Publ., 2007. 584 p. (In English).
4. Linder L. *A History of the Writings of Beatrix Potter, Including Unpublished Work*. London, New York, Frederick Warne Publ., 1971. 446 p. (In English).
5. Taylor J. *Beatrix Potter, 1866–1943: The Artist and Her World*. London, Frederick Warne & Co. Publ., 1987. 224 p. (In English).

Велигорский Георгий Александрович,

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

Старший научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте».

Научные интересы: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID:0000-0003-4316-4630

Кузнецова Екатерина Валентиновна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Московский финансово-юридический университет (МФЮА).

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, преподаватель.

Научные интересы: история русской литературы рубежа XIX–XX вв., культура Серебряного века, поэтика лирики, литературная пародия, гендерные исследования.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Georgy A. Veligorsky,

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

Senior researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context”.

Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children's literature.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

Ekaterina V. Kuznetsova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow University of Finance and Law.

Candidate of Philology, Senior Researcher, lecturer.

Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, the culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody, gender studies.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Д.М. Цыганов (Москва)

**СИЛА ОТРИЦАТЕЛЬНОГО ПРИМЕРА:
ЛУИ-ФЕРДИНАНД СЕЛИН И «ГЕНЕАЛОГИЯ»
СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЕКТА
(Заметки к теме)¹**

Аннотация

Настоящая статья посвящена частному эпизоду из истории западно-советских литературных связей первой половины XX в. – осмыслению творчества Луи-Фердинанда Селина советской эстетической теорией. Дело в том, что дебютный роман «Путешествие на край ночи» (*Voyage au bout de la nuit*), вышедший в середине октября 1932 г. и ставший заметным событием в европейском литературном контексте 1930-х, почти сразу оказался фактом советской культурной и общественно-политической жизни. Успех романа стал для советской стороны, пристально следившей за культурной обстановкой на Западе через дипломатические каналы МОРПа и ВОКСа, стимулом к скорейшему началу переводческой работы – уже через полгода после парижской публикации. Переведенный в 1934 г. текст «Путешествия...» быстро встроился в сложный контекст становления советского литературного проекта, выработки «основного творческого метода». Литературные теоретики и критики окрестили роман «отрицательным примером», на фоне которого отчетливее видны «достоинства» советской литературы. Кроме того, текст Селина как образец «распада буржуазного реализма» во многом служил доказательством того, что советские теоретики, описывавшие историю западноевропейской литературы и культуры через противопоставление «(мелко)буржуазной» и «пролетарской» («революционной») линий, правы. Такой ракурс рецепции открывал дипломатическую перспективу «дружбы» с Селином – «революционером романа» – в роли если и не «певца» сталинской «социалистической действительности», то хотя бы «пророка» скорой гибели капиталистического Запада.

Ключевые слова

Западно-советские литературные связи; Луи-Фердинанд Селин; «Путешествие на край ночи»; трансгрессивная проза; советская эстетическая теория; культурная политика; социалистический реализм; модернизм; французская литература XX в.

¹Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 23-18-00393, <https://rscf.ru/project/23-18-00393/>).

D.M. Tsyganov (Moscow)

**THE POWER OF THE BAD EXAMPLE:
LOUIS-FERDINAND CÉLINE AND THE “GENEALOGY”
OF THE SOCIALIST REALIST LITERARY PROJECT
(Side Notes)¹**

Abstract

This article is devoted to a particular episode in the history of Western-Soviet literary relations in the first half of the twentieth century – the comprehension of Louis-Ferdinand Céline’s work by Soviet aesthetic theory. The fact is that his debut novel “Voyage au bout de la nuit”, which was published in mid-October 1932 and became a notable event in the European literary context of the 1930s, almost immediately became a fact of Soviet cultural and socio-political life. The success of the novel became an incentive for the Soviet side, which closely followed the cultural situation in the West through the diplomatic services of the International Union of Revolutionary Writers and the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, to start translation work as soon as possible: it began six months after the Paris publication. Translated in 1934, the text of “Voyage au bout de la nuit” was quickly integrated into the complex context of the formation of the Soviet literary project and the elaboration of the “main creative method”. Literary theorists and critics dubbed the novel a “bad example” against which the “virtues” of Soviet literature could be seen more clearly. Moreover, Céline’s text as an example of the “decay of bourgeois realism” served in many ways to prove that Soviet theorists who described the history of Western European literature and culture by contrasting “(petty)-bourgeois” and “proletarian” (“revolutionary”) lines were right. This perspective of reception opened up the diplomatic prospect of a “friendship” with Céline in the role, not of praising Stalin’s “socialist reality”, then at least of heralding the imminent demise of the capitalist West.

Key words

Western-Soviet literary relations; Louis-Ferdinand Céline; “Voyage au bout de la nuit”; transgressive fiction; Soviet aesthetic theory; cultural policy; socialist realism; modernism; 20th century French literature.

К началу 1930-х гг. в процессе самоопределения советского искусства наметился поворотный момент, сделавший возможным в литературоведении и критике разговор об особой *эстетической программе*, которая должна была, с одной стороны, лечь в основание сталинского культурного проекта и с другой – противопоставить «советское» «несоветскому», а значит – враждебному. Провозглашение социалистического реализма («творческим методом») сперва советской литературы, а с середины 1930-х гг. и всего советского искусства было следствием постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. (см.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163. Ед. хр. 938. Л. 37–38). Это постановление коренным образом изменило устройство художественной жизни в СССР и стало стимулом установления управленческой вертикали: 7 мая 1932 г. было принято постановление Оргбюро ЦК под названием «Практические мероприятия по проведению в жизнь решения о перестройке организаций писате-

¹The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 23-18-00393, <https://rscf.ru/en/project/23-18-00393/>).

лей» (см.: [На уровень новых задач 1932, 2]), а 17 мая 1932 г. на заседании Оргбюро ЦК был учрежден Оргкомитет Союза писателей по РСФСР. Ровно через месяц после принятия постановления, 23 мая 1932 г., в «Литературной газете» был опубликован фрагмент речи председателя Оргкомитета Союза советских писателей И.М. Гронского (1894–1985) на собрании актива литературных кружков Москвы 20 мая 1932 г., в которой тот впервые провозгласил социалистический реализм «основным методом советской литературы». (Второй раз сталинское определение прозвучало в редакционной статье «Литературной газеты» от 29 мая 1932 г. «За работу!»: «Массы требуют от художника **искренности, правдивости революционного, социалистического** реализма в изображении пролетарской революции».)

Ключевые положения теории социалистического реализма, сформулированные И.В. Сталиным совместно с кругом приближенных к нему партийцев (в их число входили Л.М. Каганович, П.П. Постышев, А.И. Стецкий, И.М. Гронский, а также несколько представителей РАПП, ВОАПП и МОРП; см.: [Зелинский 1992; Захаров 2006; Ариас-Вихиль 2019]), подавались как альтернатива «диалектико-материалистическому творческому методу», выдвинутому Л.Л. Авербахом (1903–1937), а затем подхваченному остальными рапповскими теоретиками. Дискуссия о «творческом методе» являлась едва ли не «сердцевиной» художественной жизни 1920-х – начала 1930-х. Все эти процессы были лишь промежуточной фазой в длительном процессе переориентации литературной жизни. Дискуссии и полемики, бравшие начало во второй половине 1920-х, становились прологом к новым спорам, определившим облик словесной культуры в 1930-е. Нередко эти споры возникали по поводу только что появившихся за пределами СССР литературных текстов, содержание которых слабо соотносилось с советской идеолого-эстетической повесткой. Отчасти вследствие этих ожесточенных споров соцреализм вскоре сделался инструментом «культурной расправы» с иностранными конкурентами, объявленными даже не «попутчиками», а попросту «врагами». А «врага» следовало «знать в лицо» и, как известно, держать ближе, чем «друга».



Рис. 1–3. Обложки трех первых изданий «Путешествия на край ночи» в переводе с французского Э. Триоле ([1-е изд.] [М.; Л.]: ГИХЛ, 1934. 280 с.; [2-е изд.]. [М.]: ГИХЛ, 1934. 296 с.) и С.М. Ромова (М.: Журнально-газетное объединение, 1935. 48 с. (Библиотека «Огонек» № 36 (879))).

Важность фигуры Луи-Фердинанда Селина (1894–1961) и его дебютного романа «Путешествие на край ночи» (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) для самоопределения советской литературной практики в полной мере обозначилась уже в съездовских дискуссиях 1934 г. (см.: [Юрьенен 2000; Цыганов 2024а; Цыганов 2024б]).

Впервые имя французского автора прозвучало в докладе Максима Горького в первый же день съезда. «Живой классик» советской литературы, отсылая к «Чудесной истории Петра Шлемиля» (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) Шамиссо, говорил:

Романтики буржуазии, начиная от Новалиса, – это люди типа Петра Шлемиля, “человека, потерявшего свою тень” <...>. Литератор современного Запада тоже потерял свою тень, эмигрируя из действительности в нигилизм отчаяния, как это явствует из книги Луи Селина “Путешествие на край ночи”; Бардамю, герой этой книги, потерял родину, презирает людей, мать свою зовет “сукой”, любовниц – “стервами”, равнодушен ко всем преступлениям и, не имея никаких данных “примкнуть” к революционному пролетариату, вполне созрел для приятия фашизма [Первый съезд 1934, 11].

На двенадцатом заседании Карл Радек (настоящее имя – Кароль Зобельзон, 1885–1939) выступил перед делегатами с докладом «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства», в котором констатировал «загнивание мировой капиталистической литературы». «Мертвящая петля капитализма», по словам Радека, все крепче сжималась на шее представителей западной творческой интеллигенции, а созданная ею культура была обречена на «загнивание» и «развал». Именно в этом контексте случай Селина виделся Радеку наиболее показательным:

Селин, – докладывал Радек, – дал жуткую картину не только современной Франции, но и современного мира. Он посмотрел в пропасть войны, он посмотрел в клоаку колониальной политики, он пригляделся к американской просперити, он дал мрачнейшую характеристику французской мелкой буржуазии [Первый съезд 1934, 303].

Доклад Радека вызвал бурное обсуждение: в следующие дни работы съезда все докладчики, касавшиеся в выступлениях проблемы «мировой литературы» (см.: [Schahadat 2023]), занимали позицию (не)согласия с ранее озвученными тезисами. Несколько развернутых реплик Селину посвятил Л.В. Никулин (1891–1967), в начале 1910-х учившийся в Сорбонне (!) и позднее возвращавшийся в круги поэтов-авангардистов [см.: Первый съезд 1934, 330–331]. На рассуждения Никулина откликнулся поэт Н.П. Бажан (1904–1983), в прошлом также близкий к контексту украинских панфутуристов [см.: Первый съезд 1934, 337]. Продолжил линию бесплодной критики бывший рапповец-руководитель В.М. Киршон (1902–1938), отличавшийся особой кровожадностью в деле писательских «погромов» [см.: Первый съезд 1934, 400–401]. Финальным «залпом» этой локальной «проработочной» кампании стало выступление В.М. Инбер (1890–1972), в начале 1910-х около четырех лет прожившей во

Франции и Швейцарии и издавшей в Париже первый стихотворный сборник «Печальное вино». Тем более показательны ее суждения:

...[французская] литература, за исключением одного Рабле, быть может, не имела оптимистов. Не случайно, что именно французская литература дала нам Луи Селина, этого самого “ночного”, самого мрачного писателя последних десятилетий [Первый съезд 1934, 546].

Последний раз на съезде имя французского автора возникло в докладе директора Института красной профессуры, ответственного редактора «Литературного критика» и одного из главных теоретиков соцреализма П.Ф. Юдина (1899–1968) на двадцать пятом заседании. В этот раз «отрицательный пример» Селина был приведен в качестве выгодного фона для характеристики «основного метода»:

Социалистический реализм принципиально противоположен современному буржуазному реализму и буржуазному роман-тизму.

Возьмем один из наиболее ярких примеров современного буржуазного реализма. В книге Селина «Путешествие на край ночи», которая является ярким выражением современного буржуазного реализма, видим, что буржуазный реализм способен на эмпирическое воспроизведение, на констатирование положения, в котором находится современное капиталистическое общество. Но этот реализм не в состоянии указать читателям, массам путь выхода из создавшегося положения [Первый съезд 1934, 667].

Так Селин поневоле стал заочным участником советской литературной жизни и даже оказался ввязанным в демагогические споры об эстетическом «методе» социалистической культуры.

Продолжение этих споров закономерно длило интерес литературных идеологов и практиков к ранним образцам не вполне понятной им – из-за намеренной и зачастую декларативной оторванности от общеевропейской культурной жизни – трансгрессивной прозы. Сам же Селин в одном из писем в редакцию «Нового французского обозрения» (*Nouvelle Revue Française* (NRF)), написанном в сентябре 1932 г., определял жанр «Путешествия...» как «эмоционально-аффективную симфонию» и даже «оперу» [Céline 1991, 14]. Литература новопровозглашенного соцреализма в середине 1930-х лишь начала осознавать контуры собственной целостности, выстраивая систему сложных взаимоотношений с «традицией». Именно поэтому материалистически ориентированные и заточенные на формальный анализ теоретики, уйдя от заполнения громадного числа лакун и прояснения «темных мест» в наслах произведенной эстетической доктрине «социалистического реализма», обратились к проблеме жанровой системы «новой» литературы. В центре ее располагался роман не только как ее «жанровое ядро», но и как квинтэссенция эпического начала культуры – «Большого Стиля» (см.: [Lauer 1994; Лакхусен 2000; Белая 2000; Добренко 2000]). Развернувшаяся в Литературной секции Института философии Коммунистической академии 20 и 28 декабря 1934-го и 3 января 1935 г. дискуссия о романе (материалы состоявшегося диспута – реферат статьи и за-

писи выступлений – были опубликованы в «Литературном критике» (см.: 1935. № 2. С. 214–249; № 3. С. 231–254); см. также: [Disput über den Roman 1988]), центром которой стало обсуждение теоретической статьи поименованного на советский манер Г.О. Лукача (настоящее имя – Дьёрдь Бернат Лёвингер, 1885–1971) для девятого тома «Литературной энциклопедии» (подписан к печати лишь 15 ноября 1935 г.), вновь обратила внимание на проблему западноевропейской романной традиции Нового и новейшего времени, «подключив» Селина и к этому контексту. (Не менее значимым в связи с дискуссией о романе оказалось имя другого француза – Марселя Пруста (см.: [Гальцова 2013]), чья творческая практика интерпретировалась критикой примерно в том же ключе, что и первые писательские опыты Селина.)

Итоговый вариант статьи о романе состоит из двух частей – вводной исторической (за авторством Г.Н. Поспелова (1899–1992)) и собственно концептуальной (за авторством Г.О. Лукача). Примечательно, что имя Селина возникает в той части поспеловского текста, где содержится рассуждение о так называемом европейском «буржуазном реализме»:

В эпоху империализма – эпоху растущих социальных противоречий – французский буржуазный Р<оман> еще яснее обнаруживает свой упадок. Буржуазные писатели этой эпохи опускаются до культа чувственности и беззаботного эротического авантюризма, подобно писателям разлагающейся дворянской аристократии XVIII в. Таков напр. М. Прево со своими «Полудевами» и другими Р<оманами>. На примере такого характернейшего для эпохи империализма буржуазного романиста, как М. Пруст <...>, с разительной яркостью обнаруживаются тупики буржуазного искусства, его загнивание даже у крупнейших его мастеров. Мелкобуржуазные французские писатели идут по двум разным путям: или *по пути идеологической деградации, ярким образцом к<ото>рой является в наши дни роман Селина «Путешествие на край ночи»* (курсив мой – Д.Ц.), или под влиянием военных катастроф и пролетарских революций находят в себе силы возвыситься до больших социально-реалистических обобщений, обнаруживая все большее тяготение к сознательному художественному реализму (Р. Роллан, А. Жид и др.) [Поспелов, Лукач 1935, 785].

Иной теоретической логике было подчинено описание культурной динамики в имперской России. Если верить воспоминаниям И.М. Гронского, впервые мысль о том, что между социалистическим реализмом и «досоциалистической» литературой есть сильная *взаимообуславливающая* связь, прозвучала в кремлевском кабинете, куда критика вызвал сам Сталин. Гронский вспоминал, что тогда он «остановился на творческом методе дореволюционной прогрессивной литературы – *критическом реализме*, возникшем в России на этапе буржуазно-демократического общественного движения и, как известно, не выводившем литературу за пределы капиталистического общества», а Сталин в ответ указал «на преемственность в развитии литературы (литература критического реализма, возникшая на этапе буржуазно-демократического общественного движения, переходит, перерастает на этапе пролетарского социалистического движения в литературу социалистического реализма)» (цит. по: [К истории партийной политики 1989, 148]).

Традиционное для советской эстетической теории мышление бинарными оппозициями позволяло довольно легко локализовывать «регрессивные» явления художественной жизни, «вынимая» их из контекста, и противопоставлять «прогрессивным», тем самым корректируя «генеалогию» советского творческого «метода». Сложное представление об устройстве «буржуазного искусства», продолжавшее существовать еще в 1920-е – самом начале 1930-х (ср.: [Луначарский 1924; Фриче 1927; Коган 1928; Горнфельд 1930; Куллэ 1930; Шиллер 1933; Шиллер 1935–1937]), постепенно редуцировалось и упрощалось до условно «полезных» и «вредных» (но «выгодных») сегментов. Таким образом, литературная история Франции XIX столетия объяснялась через конфликт «(мелко)буржуазной» и «пролетарской» («революционной») линий в рамках как бы стилистически единой, но идеологически не однородной «реалистической» эстетики; тогда как все, что находилось за пределами «реализма» и впоследствии породило культуру «современного декаданса» – «капогея капитализма» (по В.М. Фриче), в эстетических терминах не оценивалось вовсе. Показательная схема «литературной эволюции» приведена в предисловии В.А. Десницкого (1878–1958) к сборнику «Французский реалистический роман XIX века» (М.; Л.: ГИХЛ, 1932):

К середине прошлого столетия, с закреплением буржуазией за собой позиций господствующего класса, реалистический стиль становился господствующим стилем европейской литературы. Разложение реалистического стиля как ведущего стиля европейской литературы начинается в 80-х годах XIX века, в закономерной обусловленности буржуазного идеологического творчества загниванием капиталистического общества, вступлением капитализма в последнюю, империалистическую, фазу своего существования. В эпоху заката своего могущества <...> буржуазия спешно ликвидирует <...> реалистический стиль в литературе <...>. В длительном процессе формирования реалистического стиля история французского реалистического романа XIX века представляет одну из наиболее ярких и значительных страниц. Имена Стендаля, Бальзака, Флобера, братьев Гонкур, Э. Золя, Мопассана давно и прочно вошли в число классиков буржуазной литературы. <...> Европейский реалистический роман складывался под лозунгом борьбы за владение материалистическим методом в области литературного творчества [Французский реалистический роман 1932, 3–4].

Схожей аналитической логикой руководствовались сперва авторы сборника «Из истории реализма XIX века на Западе» (М.: ГИХЛ, 1934), вышедшего под редакцией Ф.П. Шиллера (1898–1955), а затем и Лукач в книге «К истории реализма» (М.: Гослитиздат, 1939).

К середине 1930-х жанровый подход несколько потеснил абстрактное теоретизирование, в то же самое время сохранив описанную концептуальную рамку. (В эти годы начинают появляться работы М.М. Бахтина о романе, написанные в научном диалоге с работами Лукача, которые были опубликованы на страницах «Литературного критика» (№ 2. С. 214–249; № 3. С. 231–254) в 1935 г. В совокупности эти тексты не только открывали пути «пересборки» европейского «классического канона», но и предлагали иное соотношение имен

и текстов дореволюционного «критического реализма».) Так, в статье «Проблема реализма у французских романистов», вошедшей в сборник «Литературные манифесты французских реалистов» (Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1935]), М.К. Клеман (1897–1942) писал:

«Во французской литературе пятидесятых и шестидесятых годов особое значение имели два классовых (!) варианта реалистического романа. Один из них, мелкобуржуазный, был представлен творчеством Шанфлери и Дюранти (установки этого варианта пропагандировались журналом «Реализм»), второй, рантье́рский, нашел свое выражение в художественной деятельности Флобера и братьев Гонкур. К мелкобуржуазной линии реалистического романа примыкал и Зола, опиравшийся, однако, на художественный опыт Флобера и братьев Гонкур, приспособляя его для своих целей. Если, с одной стороны, их творческий опыт был широко использован «младшими реалистами» – Э. Зола, А. Додэ, Мопассаном, то, с другой стороны, литературный генезис импрессионизма, враждебного позднему реализму, также упирался в творческое наследие авторов «Жермини Ласерте» и «Мадам Жервезе», – так было исторически объективировано противоречие, заложенное в самом генезисе реализма.

<...> Правдивое реалистическое воспроизведение действительности в условиях капиталистического строя неминуемо вело к разоблачению этой действительности. <...> Стоявшие у власти буржуазные группировки были заинтересованы не в правдивом, а в мистифицирующем искусстве. Оппозиционность мелкобуржуазных и рантье́рских группировок, оттертых от политической власти и утесняемых, а порою и экспроприруемых бурными темпами капиталистического развития Франции Второй империи, ставила их в более счастливые условия для создания реалистического искусства. <...> Поэтому французский буржуазный реализм в обоих своих вариантах был реализмом ограниченным <...>. В условиях капиталистического общества реализм остается неизбежно ограниченным, его характеризуют и тематическая узость и противоречие между мировоззрением и методом художника. Только коренная ломка эксплуататорских отношений и построение общества на новых основаниях выводит искусство на широкую дорогу социалистического реализма и придает ему безусловную познавательную ценность» [Литературные манифесты французских реалистов 1935, 9–11].

Очевидно, теоретики тогда не мыслили социалистический реализм как локально советский проект, поэтому активно вклинивали его в общеевропейскую литературную историю, тем самым утверждая прогрессистский модус ее развития. Так, сходные мысли ранее высказал автор ряда статей о творчестве Селина предисловие к переводу «Путешествия...» ([М.: Л.]: ГИХЛ, 1934) И.И. Анисимов (1899–1966) в лекции «Французский буржуазный реализм», прочитанной в Институте красной профессуры 5 января 1935 г. (стенограмму этой лекции см.: АРАН. Ф. 1662. Оп. 1. Ед. хр. 87). Примечательно также и то, что в 1936 г., когда выражение «критический реализм» прочно закрепилось в

речевом обиходе критиков, под редакцией Н.Я. Берковского (1901–1972) вышел сборник статей о западной литературе «Ранний буржуазный реализм» (Л.; [М.]: Гослитиздат, 1936), теоретический «каркас» которого строится на тех же методологических соображениях.

Как видим, культурная карта расчерчивалась вполне определенно, что проливает свет на тот не вполне внятный контекст, в который поместил Селина Пospelов в упомянутой энциклопедической статье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ариас-Вихиль М.А. Об истории создания термина «социалистический реализм» и подготовке Первого съезда советских писателей (стенограмма беседы И.М. Гронского с сотрудниками Архива А.М. Горького) // *Codex manuscriptus: Статьи и архивные публикации*. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 66–114.
2. Белая Г.А. Советский роман-эпопея // *Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Е.А. Добренко и Х. Гюнтера*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 853–873.
3. Гальцова Е.Д. Пруст и русская (советская) теория романа 1920–1930-х годов // *Россия и Франция XVIII–XX вв.: Лотмановские чтения*. М.: РГГУ, 2013. С. 363–387.
4. Горнфельд А.Г. Романы и романисты. М.: Федерация, 1930. 307 с.
5. Добренко Е.А. «Занимательная история»: Исторический роман и социалистический реализм // *Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Е.А. Добренко и Х. Гюнтера*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 874–895.
6. Захаров А.В. К вопросу о возникновении термина «Социалистический реализм» // *Вестник Санкт-Петербургского университета. История*. 2006. № 1. С. 107–118.
7. Зелинский К.М. Вечер у Горького (26 октября 1932 года) / Публ. Е. Прицкера // *Минувшее*. Вып. 10. М.; СПб.: Прогресс; Феникс, 1992. С. 92–113.
8. К истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко) // *Вопросы литературы*. 1989. № 2. С. 143–166.
9. Коган П.С. Очерки по истории западноевропейских литератур. Т. 3. М.; Л.: Госиздат, 1928. 394 с.
10. Куллэ Р.Ф. Этюды о современной литературе западно-европейской и американской. М.; Л.: Госиздат, 1930. 249 с.
11. Лахусен Т. Соцреалистический роман воспитания, или провал дисциплинарного общества // *Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Е.А. Добренко и Х. Гюнтера*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 841–852.
12. Литературные манифесты французских реалистов. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1935]. 203 с.
13. Луначарский А.В. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах: (Лекции, читанные в Университете имени Я.М. Свердлова). Ч. I–II. М.; Л.: Госиздат, 1924. 244+235 с.
14. На уровень новых задач [редакционная] // *Правда*. 1932. № 127 (5292). 9 мая. С. 2.
15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. 718 с.
16. Пospelов Г., Лукач Г. Роман // *Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 9. М.: ОГИЗ РСФСР, Советская энциклопедия*, 1935. Стб. 773–832.
17. Французский реалистический роман XIX века: Сб. статей. М.; Л.: ГИХЛ, 1932. 238 с.
18. Фриче В.М. Очерки развития западных литератур. 3-е перераб. изд. [Харьков]: Пролетарий, 1927. 238 с.
19. (а) Цыганов Д.М. «Негативная фотография мира»: Луи-Фердинанд Селин в зеркалах советской эстетической теории и литературной критики (1930–1940-е годы) // *Rossica. Литературные связи и контакты*. 2024. № 6 (в печати).
20. (б) Цыганов Д.М. «Путешествие на край советской ночи»: К истории публикации дебютного романа Л.-Ф. Селина в СССР // *Литературный факт*. 2024. № 3. С. 416–436.

21. Шиллер Ф.П. История западно-европейской литературы нового времени: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1935–1937.

22. Шиллер Ф.П. Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX века. М.: Советская литература, 1933. 256 с.

23. Юрьенен С.С. «Инженеры душ» на краю ночи // Селин в России: Сб. материалов и исследований. СПб.: Общество друзей Л.-Ф. Селина, 2000. С. 56–63.

24. Céline L.-F. Lettres a la N.R.F., 1931–1961 / Ed. etablie, presentee et annotee par P. Fouché. Preface de Ph. Sollers. Paris: Gallimard, 1991. XXI, 617 p.

25. Disput über den Roman: Beiträge aus der Sowjetunion 1917–1941. Berlin; Weimar: Aufbau, 1988. 584 s.

26. Lauer R. Der Roman-Epopöe – eine stalinistische Gattung? // Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen: Temmen, 1994. S. 101–116.

27. Schahadat S. World Literature and Ideology: The Case of Socialist Realism // World Literature in the Soviet Union / Ed. by G. Tihanov, A. Lounsbury, R. Djalalov. Boston: Academic Studies Press, 2023. P. 189–206.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Zakharov A.V. K voprosu o vozniknovenii termina “Sotsialisticheskii realizm” [On the Emergence of the Term “Socialist Realism”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya*, 2006, no. 1, pp. 107–118. (In Russian).

2. Tsyganov D.M. “Negativnaya fotografiya mira”: Louis-Ferdinand Céline v zerkalakh sovetskoy esteticheskoy teorii i literaturnoy kritiki (1930–1940-e gody) [“A Negative Photograph of the World”: Louis-Ferdinand Céline in the Mirrors of Soviet Aesthetic Theory and Literary Criticism (1930s–1940s)]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*, 2024, no. 6. (In print). (In Russian).

3. Tsyganov D.M. “Puteshestvie na kray sovetskoy nochi”: K istorii publikatsii debutnogo romana L.-F. Céline v SSSR [“Journey to the Edge of the Soviet Night”: Towards the History of the Publication of L.-F. Céline’s Debut Novel in the USSR]. *Literaturnyy fakt*, 2024, no. 3, pp. 416–436. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Arias-Vikhil’ M.A. Ob istorii sozdaniya termina “sotsialisticheskii realizm” i podgotovke Pervogo s’ezda sovetskikh pisateley (stenogramma besedy I.M. Gronskego s sotrudnikami Arkhiva A.M. Gor’kogo) [On the History of the Creation of the Term “Socialist Realism” and the Preparation of the First Congress of Soviet Writers (Transcript of I.M. Gronskey’s Conversation with the Staff of the A.M. Gorky Archive)]. *Codex manuscriptus: Stat’i i arkhivnye publikatsii* [Codex Manuscriptus: Articles and Archival Publications]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 66–114. (In Russian).

5. Belaya G.A. Sovetskii roman-epopeya [Soviet Novel-Epic]. *Sotsrealisticheskii kanon: Sb. statey* [Socialist Realist Canon: Collection of Articles]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 853–873. (In Russian).

6. Dobrenko E.A. “Zanimatel’naya istoriya”: Istoricheskiy roman i sotsialisticheskii realizm [“Entertaining History”: The Historical Novel and Socialist Realism]. *Sotsrealisticheskii kanon: Sb. statey* [Socialist Realist Canon: Collection of Articles]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 874–895. (In Russian).

7. Gal’tsova E.D. Prust i russkaya (sovetskaya) teoriya romana 1920–1930-kh godov [Proust and the Russian (Soviet) Theory of the Novel of the 1920s and 1930s]. *Rossiya i Frantsiya XVIII–XX vv.: Lotmanovskie chteniya* [Russia and France in the 18th – 20th Centuries: Lotman’s Readings]. Moscow, RSUH Publ., 2013, pp. 363–387. (In Russian).

8. Lahusen T. Sotsrealisticheskii roman vospitaniya, ili proval distsiplinarnogo obshchestva [A Socialist Realist Novel of Education, or the Failure of a Disciplined Society]. *Sotsrealisticheskii kanon: Sb. statey* [Socialist Realist Canon: Collection of Articles]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 841–852. (In Russian).

9. Lauer R. *Der Roman-Epopöe – eine stalinistische Gattung?* [The Epic Novel – a Stalinist Genre?]. *Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre* [Culture under Stalinism: Soviet Culture and Art from the 1930s to the 1950s], Bremen, Temmen Publ., 1994, pp. 101–116. (In German).

10. Schahadat S. *World Literature and Ideology: The Case of Socialist Realism*. Tihanov G., Lounsbury A., Djagalov R. (Eds.). *World Literature in the Soviet Union*. Boston, Academic Studies Press, 2023, pp. 189–206. (In English).

11. Yur'enen S.S. “Inzheneriy dush” na krayu nochi [“Engineers of Souls” on the Edge of Night]. *Selin v Rossii: Sb. materialov i issledovaniy* [Céline in Russia: Collection of Materials and Studies]. St. Petersburg, The Society of L.-F. Selin's Friends Publ, 2000, pp. 56–63. (In Russian).

(Monographs)

12. *Disput über den Roman: Beiträge aus der Sowjetunion 1917–1941*. Berlin; Weimar, Aufbau, 1988. 584 s. (In German).

13. *Frantsuzskiy realisticheskiy roman XIX veka: Sb. Statey* [French Realistic Novel of the 19th Century: Collection of Articles]. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Fiction Publ., 1932. 238 p. (In Russian).

14. Friche V.M. *Ocherki razvitiya zapadnykh literatur* [Essays on the Development of Western Literatures]. Khar'kov, Proletariy Publ., 1927. 238 p. (In Russian).

15. Gornfel'd A.G. *Romany i romanisty* [Novels and Novelists]. Moscow, Federatsiya Publ., 1930. 307 p. (In Russian).

16. Kogan P.S. *Ocherki po istorii zapadnoevropeyskikh literatur* [Essays on the History of Western European Literature]. Vol. 3. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1928. 394 p. (In Russian).

17. Kulle R.F. *Etyudy o sovremennoy literature zapadno-evropeyskoy i amerikanskoy* [Studies on Western European and American Modern Literature]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1930. 249 p. (In Russian).

18. Lunacharskiy A.V. *Istoriya zapadno-evropeyskoy literatury v eye vazhneyshikh momentakh: (Lektsii, chitaniyye v Universitete imeni Ya.M. Sverdlova)* [The History of Western European Literature in its Most Important Moments: (Lectures Given at the University Named after Y.M. Sverdlov)]. Part 1–2. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1924. 244+235 p. (In Russian).

19. Schiller F.P. *Istoriya zapadno-evropeyskoy literatury novogo vremeni* [The History of Modern Western European Literature]: in 3 vols. Moscow, Goslitizdat Publ., 1935–1937. (In Russian).

20. Schiller F.P. *Ocherki po istorii nemetskoy revolyutsionnoy poezii XIX veka* [Essays on the History of German Revolutionary Poetry of the 19th Century]. Moscow, Sovetskaya literatura Publ., 1933. 256 p. (In Russian).

Цыганов Дмитрий Михайлович,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН.

Научные интересы: институциональная история сталинской культуры, исследования в области соцреалистического канона и «литературного быта» 1920–1950-х гг., интеллектуальная история, советско-западные литературные связи и контакты.

E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6633-3401

Dmitry M. Tsyganov,

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

Researcher at the Manuscripts Department of the IWL RAS.

Research interests: institutional history of Stalinist culture, studies in the field of socialist realist canon and “literary byt” of the 1920s–1950s, intellectual history, Soviet-Western literary relations and contacts.

E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6633-3401

Г.А. Филатова (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ ЕГО ВЕРБАЛИЗАЦИИ: ТАКСИСНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ¹

Аннотация

Статья посвящена анализу таксисных отношений между глагольными формами в русских переводах романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness». Данный текст представляет собой экспериментальное фантастическое произведение и характеризуется специфическим композиционным устройством, способствующим усилению ощущения нереалистичности происходящего. Одной из особых техник, используемых персонажами, является так называемая «темпоральная fuga», позволяющая перемещаться во времени. Описание функционирования подобной техники представляет собой сложную задачу: с одной стороны, требуется представить события как происходящие в один и тот же момент, поскольку именно такими они являются для стороннего наблюдателя, а с другой – действия как будто разворачиваются в обратном порядке в прошлое. Подобное отражение неестественного хода событий, возможное только в фантастическом мире, предполагает нестандартное использование композиционно-синтаксических возможностей личных и неличных форм глаголов, реализующих таксисные отношения предикатов. Сопоставление переводов романа («Порождения Света и Тьмы», «Создания Света, создания Тьмы», «Создания Света – создания Тьмы») с англоязычным оригиналом позволяет, во-первых, изучить особенности грамматических трансформаций видо-временных форм глагола при описании неестественного хода времени, а во-вторых, проанализировать различные переводческие стратегии и выявить вариант, наиболее близкий к оригиналу в прагматическом плане, а также изучить возможности представления таксисных отношений при передаче нестандартных композиционно-временных ситуаций.

Ключевые слова

Таксис; видо-временная форма глагола; первый план и фон; перевод; сопоставительный анализ; Желязны.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00260, <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>.

G.A. Filatova (Moscow)

**TO THE PROBLEM OF ARTISTIC TIME
AND LINGUISTIC MEANS OF ITS VERBALISATION:
TAXIS TRANSFORMATIONS IN FANTASY NARRATIVE¹**

Abstract

The article is devoted to the analysis of taxis relations between verb forms in Russian translations of R. Zelyazny's novel "Creatures of Light and Darkness". This text is an experimental fantasy work and characterized by a specific compositional structure that contributes to the strengthening of the feeling of unreality of what is happening. One of the supernatural techniques used in the novel is the so-called "temporal fugue", which allows traveling through time. Describing the functioning of such a technique is a difficult task: on the one hand, it is necessary to present the events as occurring at the same moment, because that is what they are to an outside observer, and on the other hand, the actions seem to unfold backwards into the past. Such reflection of the unnatural course of events, possible only in a fantastic world, implies a non-standard use of compositional and syntactic possibilities of personal and non-personal forms of verbs realizing taxis relations of predicates. The comparison of three Russian translations of the novel with the English original allows studying the peculiarities of grammatical transformations of the forms of the verb when describing the unnatural course of time (from the future to the past). In addition, it allows to analyze various translation strategies and identify the variant that is closest to the original in pragmatic terms, as well as to study the possibilities of representing taxis relations when conveying non-standard compositional-temporal situations.

Key words

Taxis; verb tense; theory of grounding; translation studies; comparative analysis; Zelyazny.

В. Шмид, говоря о вымышленности как о важном свойстве литературного произведения, указывает на фиктивность изображаемого в художественном произведении пространства и времени. Фиктивными являются и те периоды (и территории), которым «соответствует конкретный эквивалент в реальности» [Шмид 2003, 33], и – что более очевидно – те, которые не связаны ни с какой реальной эпохой. При этом движение времени в фантастическом произведении – таком тексте, где изначально предполагается некоторое (или значительное) нарушение привычных свойств и пропорций, исчезновение границ между возможным и невозможным и т.д. (см., напр.: [Лавлинский, Павлов 2008; Тодоров 1999]) – может быть устроено еще более условно даже по меркам фикционального мира. Как отмечает Ц. Тодоров, одной из специфических функций фантастического в произведении является своеобразная «тавтология»: оно «позволяет дать описание фантастического универсума, который не имеет поэтому реальности вне языка» [Тодоров 1999, 79].

Обращаясь к изучению хронотопа в литературе, исследователи прежде всего связывают структуру подобного пространственно-временного единства с категориями персонажа, жанра, общим замыслом произведения, а также с особым коммуникативным взаимодействием автора и адресата (М.М. Бахтин, Б.А. Успенский, Ю.М. Лотман, В.Е. Хализев, А.И. Ковтун, Л.Г. Бабенко, У. Эко и другие ученые). Однако в нашем исследовании мы бы хотели продолжить анализ в рамках концепции «нестественного

¹The research is financially supported by grant of Russian Science Foundation № 23-18-00260, <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>.

нарратива» (см., например, [Narrative Sequence in Contemporary Narratology 2016]) и обратить внимание на специфику отражения течения времени в фантастическом тексте и возможность его нестандартного изображения: события развиваются линейно в соответствии с сюжетом и одновременно разворачиваются в обратную сторону. Материалом исследования послужил роман Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» и его русские переводы. Именно сопоставление оригинального и переводных текстов позволяет проследить операции с художественным временем, которые производит автор, а также увидеть возможные трудности при интерпретации, с которыми столкнулись переводчики.

Роман является одним из ранних произведений Р. Желязны (впервые полностью опубликован в 1969 г.) и интересен для исследователей своим особым экспериментальным устройством. В статье рассматриваются наиболее известные варианты перевода романа на русский язык: перевод В. Лапицкого «Порождения света и тьмы» (впервые издан в 1992 г.), перевод М. Денисова и С. Барышевой «Создания света – создания тьмы» (1993 г.), а также более поздний перевод А. Ганько «Создания Света, Создания Тьмы» (2003 г.).

Заявленная «экспериментальность» текста поддерживается не только на уровне сюжета – специфической интерпретацией мифологических фактов и особым композиционным устройством произведения, но и на языковом уровне – в частности, через выбор нестандартных грамматических форм глаголов. Тип повествования в романе – третьеличный нарратив, при этом преобладают глаголы в форме настоящего времени (герой *видит*, *вскакивает* и т.д.). В данном случае использование таких форм не является средством выделения какой-либо сюжетной сцены; учитывая и приключенческую, и философскую составляющую романа, прагматический эффект использования настоящего времени с одной стороны, делает сюжет более интересным для читателя, а с другой – позволяет оказывать более интенсивное эмоциональное воздействие [Уржа 2015]. При этом третьеличное повествование усложняется регулярными обращениями разных типов к эксплицитному читателю. Тем самым адресат превращается из читателя, который отстраненно знакомится с событиями, в непосредственного зрителя, а благодаря иллюзии живого взаимодействия – даже в «участника» происходящего: например, его внимание постоянно привлекают к каким-либо сюжетным или локусным особенностям, его мнением «интересуются».

Особенно часто адресату предлагается роль наблюдателя, находящегося в конкретной точке и имеющего возможность следить за сюжетом через перцептивные каналы. Это реализуется через широкое использование перцептивных глаголов, обращенных к адресату (*посмотри на мир; видите, как они толпятся?*) [Филатова 2020]. Кроме того, выбор самой формы настоящего времени в качестве основного способа изложения предполагает, что действие разворачивается как бы на глазах у читателя.

Однако часть сцен, несмотря на связь с непосредственным наблюдением, на деле оказывается сложным совмещением перцептивной и ментальной модусной рамки [Сидорова 2001], поскольку описываемые события в силу своей фантастичности не вполне естественно укладываются в обычный формат наблюдения. В данной статье мы рассмотрим одну такую сцену – из главы «ARMS AND THE STEEL MAN» (в русских переводах «Война / Руки / Плоть / и стальной человек»); интересно сразу отметить такую разницу в переводе слова *arms*, что указывает на попытку переводчиков соотносить внешне простое заглавие с событиями, описанными в главе).

По сюжету одной из самых сложных техник сражения является так называемая *темпоральная fuga*. Это особая сверхъестественная техника, доступная только богам или бессмертным, которая состоит в возможности перемещения во времени и

создания своих копий в различных временных отрезках. Приведем пример, который наглядно показывает, как данная техника работает (в переводе В. Лапицкого):

Исчезает Вэйким.

Исчезает Стальной Генерал.

За тридцать секунд до того позади Генерала стоит Вэйким, и впереди Генерала стоит Вэйким, и Вэйким, который стоит позади, который только что объявился в этом мгновении, сцепляет руки вместе и поднимает их, чтобы нанести сокрушительный удар по металлическому шлему...

...тогда как за тридцать пять секунд позади Вэйкима из этого момента Времени появляется Стальной Генерал, отводит руку, взмахивает ею...

...тогда как Вэйким тридцати секунд, увидев себя в fuite наноящим двуручный удар, волен исчезнуть, что он и делает, во время на десять секунд ранее, когда готовится он поспорничать в силе с увиденным своим будущим образом... [Желязны 2017].

Описание функционирования подобной техники представляет собой сложное синтаксическое целое: с одной стороны, требуется представить события как происходящие в один и тот же момент, поскольку именно такими они являются для стороннего наблюдателя, а с другой – действия как будто разворачиваются в обратном порядке в прошлое («[Герой] видя, как наносят двойной удар, успевает исчезнуть и перенестись на десять секунд раньше и там готовится изменить ход битвы»). Такая запутанная система, отражающая неестественный ход событий в фантастическом мире, предполагает нестандартное использование композиционно-синтаксических возможностей личных и неличных форм глаголов, реализующих таксисные отношения предикатов. По определению Р.О. Якобсона, таксис характеризует «сообщаемый факт по отношению к другому сообщаемому факту и безотносительно к факту сообщения» [Якобсон 1972, 106–107], однако в романе Желязны эти факты постоянно меняются местами: сначала читатель думает, что одно событие произошло раньше другого, но в следующей же строке оказывается, что все происходит ровно наоборот. Рассмотрим, как подобная структура передается в переводах.

Таблица 1

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
Diamond hooves striking the ground, rising, falling again. Rising... Wakim and the Steel General face one another, unmoving [Zelazny].	...Бриллиантовые копыта, ударяющие о землю, вздымающиеся, вновь падающие. Вздымающиеся... ...Вэйким и Стальной Генерал лицом к лицу, не двигаясь [Желязны 2017].	Алмазные копыта бьют о землю – снова и снова... Оаким и Стальной Генерал стоят лицом к лицу [Желязны 1993].	Алмазные копыта бьют в землю, вздымаются и снова падают. Уэйким и Стальной Генерал, не двигаясь, стоят лицом к лицу [Желязны 2003].

В таблице 1 приводится самое начало главы, и в первом же абзаце заметны расхождения между текстом Лапицкого и вариантами других переводчиков: он переводит формы на -ing причастиями настоящего времени, при этом соблюдает их порядок и сохраняет повтор. В двух других переводах причастный оборот трансформируется в двусоставное предложение, где предикат выражается акциональным глаголом (глаголами) в форме настоящего времени. Во втором абзаце Лапицкий и Ганько переводят форму на -ing одинаково – деепричастием, при этом Лапицкий опускает глагол *face*, превращая тем самым конструкцию в безглагольное предложение с синтаксическим нулем.

В переводе Денисова – Барышевой наблюдаются наибольшие отступления: часть предикатов просто опущена, а указание на действия в первом предложении сокращено до одного глагола – *бьют*, семантика повторяемости полностью отдана конструкции *снова и снова*, что смещает акцент с непосредственного наблюдения за актуальным процессом на простое фактологическое изложение событий.

Таблица 2

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
It is said that a fugue battle is actually settled in these first racking moments of regard, before the initial temporal phase is executed, in these moments which will be wiped from the face of Time by the outcome of the striving, never to have actually existed [Zelazny].	Считается, что исход схватки в фуге на самом деле определяется в эти первые изнурительные моменты Взгляда, до того, как будет приведена в исполнение собственная временная фаза, в эти моменты, которые будут стерты с лица Времени исходом схватки, чтобы никогда в действительности не существовать [Желязны 2017].	Говорят, что битва фуги решается именно в эти мучительные мгновения концентрации внимания до того, как последует первая темпоральная атака, – в эти мгновения, которые исходом битвы будут стерты с лица Времени, как будто никогда не существовали... [Желязны 1993]	Говорят, что битва фуги и ее исход в основном предreshают эти первые, изматывающие мгновения полной сосредоточенности, перед началом самого темпорального действия, – мгновения, что после битвы будут стерты с лица Времени, как будто их и не существовало вовсе [Желязны 2003].

В примере, представленном во таблице 2, предикат *is executed* во всех переводах представлен по-разному. У Лапицкого это глагольно-именная перифраза в форме пассивного залога будущего времени, что по формальным признакам ближе всего к оригиналу (составной предикат с причастием), хоть и со сменной времени. В переводе Денисова – Барышевой это глагол совершенного вида в форме простого будущего времени, что смещает событие ближе к центру функционального поля темпоральности [Теория функциональной грамматики 1990]. Наконец, вариант Ганько, напротив, сдвигает событие на периферию поля темпоральности – используется девербатив, образованный от фазисного глагола.

Интересно переводческое решение в последней части конструкции – для всех вариантов выбрана ирреальная модальность, однако у Лапицкого это при-

даточное цели, а в остальных переводах – сравнительный оборот, при этом в тексте Ганько выбрано отрицательное предложение с генитивным субъектом (*как будто их не существовало*), вследствие чего для наблюдателя-адресата совсем снижается сама возможность существования подобных «моментов начала битвы» [Падучева 2017].

Таблица 3

R. Zelazny	В. Лапицкий	М.Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
–while the Wakim of thirty seconds ago, seeing himself in fugue, delivering his two-handed blow, is released to vanish , which he does , into a time ten seconds before, when he prepares to emulate his future image observed [Zelazny].	...тогда как Вэй-ким тридцати секунд, увидев себя в фуге наносящим двуручный удар, волен исчезнуть , что он и делает , во время на десять секунд ранее, когда готовится он посоперничать в силе с увиденным своим будущим образом... [Желязны 2017].	...тогда как Оаким тридцать секунд назад, видя себя в фуге наносящим удар, исчезает , чтобы перейти в момент времени за десять секунд до того, где он готовится подражать своему будущему образу, замечая ... [Желязны 1993].	Уэйким же за тридцать секунд до этого, видя , как наносят в фуге двойной удар, успевает исчезнуть и перенестись на десять секунд раньше и там готовится изменить ход битвы, наблюдая ... [Желязны 2003].

В примере из таблицы 3 ярко заметны расхождения в таксисных отношениях между переводами. В варианте Лапицкого это следующие типы соотношения событий: *увидев заносящим (удар)* (одновременные действия), *увидев, волен исчезнуть, что и делает* (последовательные действия), *готовится посоперничать с увиденным* (последовательные действия, где первое по времени – *увиденным*); калькируется конструкция *which he does – что он и делает*, отсутствующая в прочих русских текстах. Интересно, что финальный компонент *observed* Лапицкий понимает как характеристику образа (*увиденный в будущем образ*), а остальные переводчики воспринимают это действие в рамках зависимого таксиса и используют деепричастия.

У Денисова – Барышевой большая часть событий представлена как одновременные: *видя наносящим (удар)*, *исчезает, чтобы перейти* (три действия происходят как бы одновременно, а затем к ним добавляется придаточное цели с инфинитивом, которого нет в английском тексте), *готовится посоперничать, замечая* (действие, названное деепричастием, происходит параллельно с действием, названным глаголом-модификатором *готовиться*).

Больше всего изменений относительно оригинального текста в переводе Ганько: *видя, как наносят (удар)*, *успевает исчезнуть и перенестись* – первые два действия происходят одновременно, следующие два – последовательно друг за другом. Помимо появления модально-фазисного модификатора *успевать*, привносящего дополнительные модусные смыслы, в переводе изменилась субъектная перспектива: за счет превращения предложения в неопределенно-личное стало неясно, кто наносит удар. Возникает ощущение снижения эвиденциального статуса доступной адресату информации [Уржа 2023], из-за

чего становятся возможны дополнительные интерпретации (это может быть и сам Уэйким, и оба противника сразу, и все их копии, существующие в разных временных отрезках).

Таблица 4

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
–as the General of thirty-five seconds before the point of attack sees himself draw back his hand, and vanishes to a time twelve seconds previously... [Zelazny].	...когда Генерал тридцати пяти секунд до точки атаки видит себя заносщим руку и исчезает во время на двенадцать секунд до того... [Желязны 2017].	...как Генерал за тридцать пять секунд от начала схватки видит себя готовым к удару и исчезает , чтобы появиться двенадцать секундами раньше... [Желязны 1993].	...как Генерал за тридцать пять секунд до начала поединка улавливает грядущий удар и смещается в прошлое еще на двенадцать секунд... [Желязны 2003].

В примере из таблицы 4 неоднозначность субъектной перспективы возникает не только в переводе Ганько, как в предыдущем примере, но и в тексте Денисова – Барышевой: вторичный предикат *удар / грядущий удар* может подразумевать в качестве действующего субъекта как самого Генерала, совершающего прочие действия в данном абзаце, так и его противника – и тогда получается, что Генерал не сам готов нанести удар и уже заносит руку, а только видит, как это намерен сделать его противник – и поэтому смещается еще раньше. В переводе Лапицкого этой неоднозначности нет, субъектом всех трех действий является сам Генерал.

Таблица 5

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
...The General of forty-seven seconds before the point of attack retreats fifteen to strike again, as his self of that moment observes him and drops back eight [Zelazny].	...Генерал сорока семи секунд до точки атаки отступает, чтобы нанести новый удар , на пятнадцать, когда тамошний он, его замечает , откачивается на восемь... [Желязны 2017].	...Генерал за сорок семь секунд до начала схватки отступает на пятнадцать, чтобы опять ударить , но сам он из того момента замечает себя и отступает на восемь... [Желязны 1993].	...Генерал за сорок семь секунд до начала схватки отступает еще на пятнадцать, собираясь атаковать . Временной двойник, заметив его, уходит на дополнительные восемь секунд в прошлое... [Желязны 2003].

В примере из таблицы 5 между русскими текстами возникли перекрестные совпадения. В переводе первого фрагмента совпали варианты Лапицкого и Денисова – Барышевой: *отступает, чтобы нанести удар* – целевое придаточное предложение указывает, что отступление нужно именно для новой атаки, в то время как вариант Ганько предполагает, что Генерал собирался атаковать, но

ему пришлось отступить в процессе этой атаки. Напротив, во втором фрагменте совпадают варианты Лапицкого и Ганько: *заметив (его), откатывается / уходит* – важным является только факт ухода, а предшествующее ему ментальное действие *заметив* отнесено в сферу зависимого таксиса и становится фоновым; в переводе Денисова – Барышевой значимыми для сюжета являются оба действия, выраженные личными формами глаголов (*замечает и отступает*), при этом именно такое – последовательное – соотношение предикатов представлено в оригинале.

Отметим также, что практически во всех рассмотренных выше примерах в других переводах приводится номинация «за столько-то секунд до», а Лапицкий конструирует специфический родительный падеж принадлежности: *Генерал сорока семи секунд до точки атаки, Вэйким тридцати секунд*.

Таблица 6

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
Wakim behind the Steel General, attacking , at minus seventy seconds sees the General behind Wakim, attacking , as both see him and his other see both [Zelazny].	Вэйким, нападая сзади на Генерала в минус семьдесят секунд, видит Генерала, нападающего на Вэйкима, и оба Генерала видят его, как и его альтер эго видит обоих Генералов [Желязны 2017].	Оаким за спиной Стального Генерала, обрушиваясь на него, видит в момент за семьдесят секунд до начала атаки Генерала, нападающего на Оакима, когда оба Генерала видят его, а второй Оаким видит обоих [Желязны 1993].	Уэйким, стоя за спиной атакующего Стального Генерала, в минус семидесятую секунду видит Генерала за спиной готового нанести удар Уэйкима, и одновременно оба Генерала замечают его [Желязны 2003].

В примере из таблицы 6 в переводе Ганько снова наблюдаются расхождения с оригиналом и другими переводами, связанные с интерпретацией последовательности действий. В переводах Лапицкого и Денисова – Барышевой все действия происходят одновременно, в них также совпадают все формы предикатов: деепричастия *нападая / обрушиваясь* (субъектом которых является Вэйким), соотносимые с английской формой на *-ing*, глагол *видеть* (с трехкратным повторением) и причастие *нападающий* (субъектом которого является Генерал). В варианте Ганько мы находим совершенно другую интерпретацию исходного текста: Вэйким *стоит* за спиной *атакующего* Генерала, а затем видит Генерала за спиной *готового нанести удар Уэйкима* – таким образом, субъекты буквально меняются местами. Кроме того, в двух первых переводах одинаковое количество зеркальных временных копий обоих противников – по два Уэйкима и по два Генерала, в то время как у Ганько Генералов больше – Вэйким находится в одиночестве, судя по последнему местоимению (оба Генерала замечают *его*).

По сопоставительному анализу таксисных отношений в русских переводах романа можно сделать некоторые выводы о переводческих стратегиях. В тексте Лапицкого заметно стремление и передать максимально точно лексические особенности (например, во всех случаях, когда одна лексема повторяется в близких контекстах, то же самое сохранено и в переводе) и соблюсти синтак-

сическую структуру оригинала. В ряде случаев это приводит к калькированию, зато нет ни одного пропуска фрагмента текста и даже одиночных вторичных предикатов; хотя встречаются примеры, когда выбранный вариант соотношения действий представляется неоднозначным (например, перевод формы на *-ing* дееспричастием совершенного вида). В переводе Денисова – Барышевой опускается значительное число текстовых фрагментов, при этом в каких-то случаях видно стремление переводчиков сохранить общую идею (например, вместо повторяющихся глагольных форм использовать дополнительные лексические показатели с той же семантикой). Наибольшее количество отступлений от оригинального текста наблюдается в переводе Ганько: возникают не предусмотренные в оригинальном тексте случаи неоднозначной трактовки (например, включение неопределенно-личных предложений), и даже меняются не только варианты таксисных отношений между предикатами, но и роли субъектов.

Сопоставление разных переводов фантастического текста позволяет оценить, как меняется интерпретация движения времени (как естественного, так и нестандартного), а также более полно рассмотреть грамматический репертуар разных языков. Безусловно, сами по себе изменения таксисной структуры не делают фикциональный текст менее «фантастичным» (в разных переводах романа время все еще движется неестественно по сравнению со «стандартным нарративом»), однако они приводят к созданию у адресата различных представлений об исходном тексте (разная трактовка степени активности персонажей, действий героев и даже их количества).

ИСТОЧНИКИ

1. Желязны Р. Порождения Света и тьмы / пер. с англ. В. Лапицкого. М.: «Э», 2017. С. 11–252.
2. Желязны Р. Создания света – создания тьмы / пер. с англ. М. Денисова, С. Барышевой. М.: Аргус, 1993. С. 15–173.
3. Желязны Р. Создания Света, Создания Тьмы / пер. с англ. А. Ганько. М.: Центр-полиграф, 2003. С. 5–217.
4. Zelazny R. Creatures of Light and Darkness. URL: https://bookscafe.net/read/zelazny_roger-creatures_of_light_and_darkness-156503.html#p1 (дата обращения: 20.07.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 278–281.
2. Падучева Е.В. Отрицание. Общая характеристика // Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (<http://rusgram.ru>). На правах рукописи. М., 2017. URL: http://rusgram.ru/new/chapter/negation_intro/ (дата обращения: 15.03.2024).
3. Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М.: Центр-М, 2001. 400 с.
4. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / Отв. ред. А.В. Бондарко. Л.: Наука, 1990. 262 с.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
6. Уржа А.В. Функциональные спутники настоящего исторического в русских переводах нарративных текстов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 1. С. 76–94.
7. Уржа А.В. Прагматические и семантические эффекты интерпретирующей деривации в русских неопределенно-личных предложениях // Stephanos. 2023. Т. 60. № 4. С. 21–27.

8. Филатова Г.А. Приемы перевода перцептивных глаголов в контексте апелляций к читателю // Вестник Челябинского государственного университета. 2020. № 122. С. 143–149.
9. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.
10. Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 95–113.
11. Narrative Sequence in Contemporary Narratology / edited by R. Baroni, F. Revaz. Columbus: The Ohio State University Press, 2016. 280 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Filatova G.A. Priemy perevoda pertseptivnykh glagolov v kontekste apellyatsii k chitatel'yu [Translation of Perceptual Verbs in the Context of Appellations to the Reader]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, no. 122, pp. 143–149. (In Russian).
2. Urzha A.V. Funktsional'nye sputniki nastoyashchego istoricheskogo v russkikh perevodakh narrativnykh tekstov [Functional 'Satellites' of Praesens Historicum in Russian Translated Narratives]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, 2015, no. 1, pp. 76–94. (In Russian).
3. Urzha A.V. Pragmatischekiye i semanticheskiye efekty interpretiruyushchey derivatsii v russkikh neopredelennno-lichnykh predlozheniyakh [Pragmatic and Semantic Effects of Interpretative Derivation in Russian Indefinite-Personal Sentences]. *Stephanos*, 2023, vol. 60, no. 4, pp. 21–27. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Lavlinskiy S.P., Pavlov A.M. Fantasticheskoye [Fantastic]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 287–281. (In Russian).
5. Yakobson R.O. Shiftery, glagol'nye kategorii i russkiy glagol [Shifters, Verb Categories and the Russian Verb]. *Printsipy tipologicheskogo analiza yazykov razlichnogo stroya* [Principles of Typological Analysis of Languages of Different Structures]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 95–113. (In Russian).

(Monographs)

6. Baroni R., Revaz F. (Eds.). *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus, The Ohio State University Press, 2016. 280 p. (In English).
7. Bondarko A.V. (Ed.). *Teoriya funktsional'noy grammatiki. Temporal'nost'. Modal'nost'* [The Theory of Functional Grammar. Temporality. Modality]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 262 p. (In Russian).
8. Sidorova M.Yu. *Grammatika khudozhestvennogo teksta* [Grammar of a Fiction Text]. Moscow, Tsentr M Publ., 2001. 400 p. (In Russian).
9. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 311 p. (In Russian).
10. Todorov Ts. *Vvedeniye v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Paducheva E.V. Otritsaniye. Obshchaya kharakteristika [Denial. General Characterisation]. *Materialy dlya proekta korpusnogo opisaniya russkoy grammatiki* (<http://rusgram.ru>). *Na pravakh rukopisi*. Moscow, 2017. Available at: http://rusgram.ru/new/chapter/nega-tion_intro/ (accessed 15.03.2024). (In Russian).

Филатова Ганна Алексеевна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка филологического факультета.

Научные интересы: функционально-коммуникативная грамматика, контрастная лингвистика, переводоведение, лингвистика текста.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

Ganna A. Filatova,

Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, senior lecturer at the Department of Russian Language, Faculty of Philology of the MSU.

Research interests: functional-communicative grammar, contrastive linguistics, translation studies, text linguistics.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

Э.А. Базилико (Москва)

**«ПРОМЕТЕЙ. МЕДИТАЦИЯ» ТОМАСА МЕРТОНА И «ДОКТОР ЖИВАГО»
БОРИСА ПАСТЕРНАКА: ДИАЛОГ ИДЕЙ**

Аннотация

Цель настоящей статьи – показать идейную связь двух разноплановых текстов, принадлежащих одной эпохе, а именно поэмы в прозе «Прометей. Медитация» американского монаха Т. Мертона и романа классика советской литературы Б. Пастернака «Доктор Живаго». В статье показано, как фигура Прометея в версии Гесиода, трактуемая Мертоном как знак психологической ситуации, в которой находится современный человек, отображается в некоторых персонажах «Доктора Живаго» (Стрельников, Микулицын, Дудоров и Гордон), а фигура Прометея в эсхилловской версии, понимаемая Мертоном как прообраз Христа, – в образе Юрия Андреевича Живаго. Мертон и Пастернак выделяют главное качество человека – способность отдавать себя другим. В статье показаны две противоположные модели поведения человека, в основе которых лежит идея проявления личной воли или отказа от нее, воплощенные в романе Пастернака, и соответствующие им поведенческие модели, представленные в эссе Мертона. Центральным героем романа, Юрий Живаго, – поэт, который приносит свою жизнь в жертву ради божественного дара поэзии. Так же приносит свою жизнь в жертву эсхилловский Прометей. Зоной идейного сближения двух авторов – Пастернака и Мертона – является понимание человека как проводника божественного дара. Эта тема находит отражение также в поздней лирике Пастернака. Роман «Доктор Живаго» идейно обогащает концепцию Мертона, показывая, что человек может отдавать себя людям, служа искусству. Поэтическое вдохновение Юрия Живаго – аналог божественного огня, полученного в дар Прометеем. Данное исследование в теоретическом плане опирается на идею М.М. Бахтина о диалогической встрече двух сознаний в гуманитарной сфере. В рамках настоящей работы пересечение взглядов Т. Мертона и Б. Пастернака рассматривается в контексте осмысления личностью феномена жизни как дара. Новизна работы обусловлена отсутствием исследований, в которых богословие Мертона сопоставлялось бы с христианской концепцией Пастернака.

Ключевые слова

Т. Мертон; Б. Пастернак; христианство; субъективность; огонь; поэзия; дар.

E.A. Basilicò (Moscow)

**“PROMETHEUS. MEDITATION” BY THOMAS MERTON
AND “DOCTOR ZHIVAGO” BY BORIS PASTERNAK:
DIALOGUE OF IDEAS**

Abstract

The purpose of this article is to show the ideological connection between two diverse texts corresponding to the same epoch, namely the prose poem “Prometheus. Meditation” by the American monk T. Merton and the novel by the classic of Soviet literature B. Pasternak “Doctor Zhivago”. The article shows how the figure of Prometheus in Hesiod’s version, interpreted by Merton as a sign of the psychological situation in which a modern person finds himself, is displayed in some characters of Doctor Zhivago (Strelnikov, Mi-Kulitsyn, Dudorov and Gordon), and the figure of Prometheus in the Aeschylus version, understood by Merton as a prototype of Christ, – in the image of Yuri Andreevich Zhivago. Merton and Pasternak single out the main human quality – the ability to give oneself to others. The article shows two opposite models of human behavior, based on the idea of the manifestation of personal will or rejection of it, embodied in Pasternak’s novel, and the corresponding behavioral models presented in Merton’s essay. The central image of the novel, Yuri Zhivago, is a poet who sacrifices his life for the divine gift of poetry. The Aeschylus Prometheus also sacrifices his life. The zone of ideological rapprochement between the two authors – Pasternak and Merton – is the understanding of man as a conductor of the divine gift. This theme is also reflected in Pasternak’s later lyrics. The novel “Doctor Zhivago” ideologically enriches Merton’s concept, showing that a person can give himself to people by serving art. The poetic inspiration of Yuri Zhivago is an analogue of the divine fire received as a gift by Prometheus. This research is theoretically based on M.M. Bakhtin’s idea of a dialogical meeting of two consciousnesses in the humanitarian sphere. In the framework of this work, the intersection of views of T. Merton and B. Pasternak are considered in the context of a person’s understanding of the phenomenon of life as a gift. The novelty of the work is due to the lack of research in which Merton’s theology would be compared with Pasternak’s Christian concept.

Key words

Thomas Merton; Boris Pasternak; Christianity; subjectiveness; fire; poetry; gift.

Теоретической основой сопоставления вынесенных в заглавие произведений является концепция диалога М.М. Бахтина, который писал о «диалогической встрече двух сознаний в гуманитарных науках» [Бахтин 1986, 256]. Такая «встреча» предполагает область пересечения идей авторов – в нашем исследовании это изображение человека как личности, несмотря на то что герой Мертона – это мифологический персонаж, ставший героем древнегреческих авторов Еврипида и Эсхила и переосмысленный христианским монахом, а герой Пастернака – русский интеллигент первой половины XX в., «неповторимая и в то же время “обычная” личность, втянутая в страшный событийный водоворот и сохранившая верность своему назначению, т.е. истории» [Поливанов 2024, 233].

До сих пор в научной литературе о Пастернаке не было повода для сравнения его творчества с концепцией Мертона. Отправной точкой нашего исследо-

вания является наблюдение Е. Ванеян, написавшей предисловие к переводу на русский язык сочинения Мертон «Прометей»: «Параллели между Прометеем Мертон и некоторыми характеристиками и положениями в “Докторе Живаго”, и более широко – между взглядами Мертон и Пастернака на жизнь и христианство представляются естественными. Но читателю будет интереснее самому найти подобные соответствия» [Мертон 1978, 3].

В 1958 г. началась переписка между американским монахом Томасом Мертоном и русским поэтом Борисом Пастернаком, и в том же году, 4 июля, монах-траппист опубликовал небольшую поэму в прозе под названием «Prometheus, a Meditation». Поблагодарив тех, кто поддерживал публикацию книги, американский монах написал: «Я думаю попытаться передать экземпляр поэту Борису Пастернаку» [Pearson 2014, 5]. Мертон решил написать Пастернаку и прислать ему копию своей поэмы не только потому, что испытывал к нему уважение, но, прежде всего, потому что он чувствовал глубокую духовную близость к христианской концепции, которая питала жизнь и творчество Пастернака. Монах-траппист заметил, что и он сам, и Пастернак, хотя и разными жизненными путями и посредством разных культурных контекстов, пришли к сходному пониманию символического значения образа Христа. Кроме того, монах-траппист утверждал, что его идеи нашли разъяснение и подтверждение в тексте романа великого русского поэта и что без знания творчества Пастернака его христианское видение осталось бы неполным. В рамках данной статьи мы ограничились сравнением поэмы Томаса Мертон «Прометей» и романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» Пастернака, показав, как фигура Прометея, изображенная Томасом Мертоном, находит свое завершение, прояснение и воплощение в образе доктора Живаго.

Концепция личности у Мертон

Чтобы понять мысль Мертон, природу его размышлений о современном человеке и то, какие концепции выдвинуты в его работах, необходимо прежде всего ознакомиться с двумя версиями мифа о Прометее, к которым он обращается. Гесиод рассказывает, как титан Прометей украл огонь у богов, чтобы передать его людям, жившим в изгнании на Земле. Зевс, чтобы наказать Прометея, приковывает его обнаженным к скале и приказывает, чтобы орел Айтон, пролетая над ним, клевал его печень. В этой версии Прометей предстает как мошенник и вор, поскольку он имел дерзость бросить вызов богам, украв у них огонь. Таким образом, Мертон утверждает, что благодаря этому варианту мифа возникает фигура высокомерного, самонадеянного существа, главная вина которого, помимо того что он выходит за пределы дозволенного богами, заключается в предательстве. Зевс подарил огонь Прометею, а тот своевольно захотел передать его людям. Отсюда, по Мертону, – главная проблема современного человека: претензия на полновластное распоряжение тем, что ему не принадлежит, а именно даром, который имеет божественную природу. Трагическая ситуация заключается в том, что современный человек больше не способен принимать дар жизни в полноте и разнообразии ее проявлений. Напротив, стремление человека – узурпировать этот дар, что делает его разочарованным существом, запятым огромным чувством вины. «Гесиодова версия мифа о Прометее – образ психологической ситуации [современного] человека: виновного, бунтующего, разочарованного, не уверенного в себе, в своих дарах и в своих силах, отчужденного, но желающего утвердить себя...» [Merton 1999, 22].

Такая парадоксальность положения, по словам Мертона, повергает современного человека в растерянность, в силу чего он оказывается неспособным найти свою сущность, свой «центр». Состояние растерянности предопределяет невозможность видеть что-либо кроме себя и собственных потребностей, то есть нацеливает человека исключительно на то, чтобы культивировать тенденции самоутверждения, замкнутость в себе и концентрацию на собственных страхах.

Как печальна фигура Прометей и как печальны его боги... Как не увидеть, что Прометей, и его вина, и его боги – просто сложносоставная картина собственной человеческой шизофрении? <...> Без Живого Бога (без центра) люди становятся маленькими беспомощными богами, заключенными в четырех стенах собственной слабости и страха [Merton 1999, 23].

Прометей Эсхила, напротив, дает представление о человеке, противоположное гесиодовому варианту мифа. У Эсхила Прометей – это тот, кто, украв у богов огонь и отдав его людям, дарит им надежду, восстает против порядка богов и в первую очередь Зевса, являющегося, согласно этой версии, хитрым и злобным тираном, навязывающим свою волю человечеству. В отличие от Прометей Гесиода, героем Эсхила движет не желание навязать себя людям, распоряжаясь даром жизни, а отречение от себя вследствие чистой любви к людям. Он принимает дар жизни и дарит его другим. В Прометее Эсхила Мертон видит человека, способного любить Бога и благодарить Его за то, что ему выпало, свободного от склонности быть рабом самого себя. Таким образом, для Мертона «Прометей» Эсхила – это уход от негативного мифа о Прометее Гесиода и пример жизненного выбора для современного человека.

Подробнее о версии Эсхила мы поговорим в разделе, посвященном сравнению образа Прометей с образом Юрия Андреевича Живаго. Однако прежде чем сопоставлять эти два образа, считаем необходимым обратить внимание на следующее.

Процесс постепенной утраты «центра» современным человеком, согласно Мертону, уходит своими корнями в эпоху Возрождения, когда Бог был «заключен в скобки» и человек начал восприниматься как личность, центром мироздания которой становится «Я». Если мы не рассматриваем Бога как идеалистическое измерение, созданное человеком и его мыслью, а, напротив, считаем Его составной частью человеческого существа, без которого сам человек не мог бы быть подлинным человеком, нам легче понять последствия идеи, согласно которой можно обойтись без «божественного» измерения человека и которая сводит широту и сложность человеческой природы к «Я». По словам Мертона, в эпоху Возрождения все более укреплялось представление о человеке как о существе, которое отличается от других тем, что способно к самореференции. Версия мифа Гесиода о Прометее представляет идеальный образ человека, чья главная ошибка состоит в том, что он видит себя центром существования и, следовательно, может действовать исключительно по своей воле. Мертон усматривает в концепции человека как изолированного существа – жертвы самого себя и своей воли – источник всех величайших злодеяний, совершенных им: «Когда христиане начали смотреть на Христа как на Прометей (в Гесиодовой версии – Э.Б.) <...>, они оправдали войну, потом они оправдали крестовые походы, потом они оправдали погромы, потом они оправдали Аушвиц, потом они

оправдали [атомную] бомбу, а потом они оправдали Страшный суд» [Merton 1985, 24].

Образ современного человека, который создает монах-траппист, трагичен, так как человек, раб богов, созданных им самим, не хочет уступать свою личность (огонь) Богу живых. Это обусловлено его незнанием того, как отдавать себя. Огонь (образ дара) по своей природе нуждается в возврате. Нам представляется, что, возможно, монах исходил из христианской традиции понимания дара, наиболее явно выраженной в притче о талантах (Мф. 25:14–30): раб, получивший один талант, посчитал его собственностью и распорядился им по-своему. Без акта реституции (возвращения) полученного дара человек живет не настоящей жизнью. Такова человеческая природа, предполагающая способность отдавать себя другим. Анализ «Прометей» Мертона выявил основные черты ситуации современного человека, как ее видит монах-траппист.

Концепция личности у Бориса Пастернака

Перейдем к анализу романа «Доктор Живаго» и постараемся показать, что идея человека у Пастернака сходна с идеей Мертона и находит свое воплощение в образах романа. Кроме того, в художественном мире Пастернака идея человека выражена более отчетливо и ярко, чем у Мертона. В рамках настоящего исследования мы сосредоточим внимание лишь на некоторых персонажах – это Микулицын, Гордон, Дудоров и Стрельников, которые, при всех своих различиях, восходят к образу Прометей Гесиода, представленному Мертоном. Образ Юрия Живаго, напротив, во многом перекликается с образом Прометей Эсхила.

Начнем с такого персонажа, как Ливерий Аверкиевич Микулицын. Фигура Ливерия важна в романе в той мере, в какой она дает картину большевистского менталитета – и, следовательно, представляет тип человека, исповедующего идеологию, очевидной противоположностью которой является мировоззрение Юрия Живаго. Качество Ливерия, которое отличает его от доктора и больше всего раздражает последнего, – это тенденция заменять реальность собственными идеями. Таким образом Ливерий проявляет насилие над жизнью, так как он не в состоянии принять реальность. Он хочет изменить ее по своему вкусу, в соответствии со своими идеями. Используя терминологию Мертона, можно сказать, что Ливерий не защищает и не охраняет «огонь» жизни, но, захватив его, считает, что может делать с ним все, что захочет, искажая и изменяя его. Он предпочитает «верить только в своих богов», а не подчиняться тому, что предлагает ему реальность. Ливерий настолько ослеплен собственным «Я» и идеологическими конструкциями, что даже не замечает огромной дистанции между своими взглядами и взглядами пленного доктора, с которым любит вступать в беседу. Юрий Андреевич поражается ограниченности Ливерия:

Нет, это неподражаемо! – думал доктор. – Какое младенчество! Какая близорукость! Я без конца твержу ему о противоположности наших взглядов, он захватил меня силой и силой держит при себе, и он воображает, что его неудачи должны расстраивать меня, а его расчеты и надежды вселяют в меня бодрость. Какое самоослепление! Интересы революции и существование Солнечной системы для него одно и то же [Пастернак 1989–1992, III, 333].

Концепция, согласно которой понятие человека сводится к простому «Я», такова: «Я» понимается как мера всех вещей. Это приводит человека к тому, что Пастернак называет «самоанализом». Эта тенденция к измерению себя, к «принятию мер», которая снижается в самоанализе, затрагивает не только личную сферу человека, но и все, что является чем-то внешним по отношению к нему. В концепции субъекта как чего-то первичного заложена мысль о том, что субъект постоянно пытается измерить себя и свое окружение, где «Я» задумывается как набор психических факторов, которые следуют друг за другом, а представление о реальности – как набор событий, регулирующим механизмом которых является причинно-следственный принцип. То, что у Мертона было лишь намечено, у Пастернака находит развернутое выражение в образе Ливерия Микулицына.

Если Мертон только упоминал о том, что человек без Бога является замкнутым в самом себе, то Пастернак в образе Ливерия Микулицына показывает сам процесс такого «самозамыкания». Ливерий не видит настоящей жизни, сложной связи явлений и подменяет их законами логики, когда после А непременно следует Б. Именно поэтому Живаго кричит Ливерию Микулицыну: «Я скажу а, а бе не скажу, хоть разорвитесь и лопните» [Пастернак 1989–1992, III, 405]. Человек полагает, что его собственная природа и природа окружающего мира подлежат постоянному измерению. В таком представлении о мире нет места тому, что Пастернак называет неожиданным, непредсказуемым, экстраординарным – чудом. Этот механический процесс, жертвой которого становится субъект, повергает его в постоянное, скрытое несчастье, поскольку, согласно Пастернаку, человек по своей природе не является существом, заключенным в себе. В отличие от Мертона, Пастернак переходит от субъективного понимания человека к общечеловеческому. Он полагает, что «самое субъективное <...> есть общечеловеческое» [Пастернак 1989–1992, III, 187]. Это значит, что индивидуальность человека представляет собой постоянную связь с окружающим миром.

Жертва самоанализа, субъект, вместо того чтобы восстановить свое подлинное «Я» в постоянном взаимодействии с окружающим миром, обезличивает себя, что не означает освобождения себя от других. Напротив, человек оказывается в большей замкнутости в себе, осложненной смещением вовне по отношению к своей подлинной субъективности. Таким образом, человек теряется в посредственности, потому что «безличье сложнее лица» [Пастернак 1989–1992, IV, 156]. Так, в романе «Доктор Живаго» мы читаем: «Хорошо, когда человек обманывает ваши ожидания, когда он расходится с заранее составленным представлением о нем. Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение. Если его не подо что подвести, если он не показателен, половина требующегося от него налицо. Он свободен от себя, крупица бесмертия достигнута им» [Пастернак 1989–1992, III, 292].

Именно Ливерий является воплощением типа советского человека, который сводит мыслительную деятельность к простому механистическому расчету, а реальность – к машине, которой можно управлять. В свою очередь, Дудоров и Гордон представляют людей, которых можно охарактеризовать как посредственных. Какое значение приобретает посредственность в слова-

ре Пастернака? «Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных. Между тем обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри... Всего обыкновеннее люди гениальные... Необыкновенна только посредственность» [Пастернак 1989–1992, III, 78]. Следовательно, Пастернак противопоставляет такие понятия, как «посредственность» и «обыкновенность», которые обычно смешивают. Необычный или исключительный характер посредственности происходит из склонности человека считать себя особенным, то есть отложить в сторону свою обыденность, свое личное качество, свое реальное лицо и отдать предпочтение лицу, которое ему не принадлежит.

Проанализируем образ Гордона, который может быть ассимилирован с образом Прометея Гесиода. Он чувствует необходимость стать человеком в подлинном смысле, подлинным самим собой и, таким образом, быть близким к жизни, но вместе с тем «шахматная» концепция себя заставляет его стать «неуверенным в себе, в своих дарах и силах, отчужденным, но готовым утвердить себя» [Merton 1989–1992, С. 6]. Живаго знал Гордона с детства и наблюдал изменения его личности: «Гордон был хорош, пока тяжело мыслил и изъяснялся уныло и нескладно. Он был лучшим другом Юрия Андреевича. В гимназии его любили. Но вот он себе разонравился и стал вносить неудачные поправки в свой нравственный облик. Он бодрился, корчил весельчака, все время что-то рассказывал с претензией на остроумие, и часто говорил “занятно” и “забавно”, слова не из своего словаря, потому что Гордон никогда не понимал жизни, как развлечения» [Пастернак 1989–1992, III, 174].

В той же плоскости, что и образ Гордона, лежит и образ другого друга Живаго – Дудорова. Оказывается, что происхождение и воспитание не защищают человека от участи посредственности: «Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей, хороших композиторов, хорошей, всегда, вчера и сегодня хорошей, и только хорошей музыки, и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы» [Пастернак 1989–1992, III, 474]. Гордон и Дудоров не имеют собственного «центра», они не способны мыслить в соответствии с тем, что им диктует их личность, поскольку у них нет собственной личности, и чем дальше они находятся от своего «центра», тем больше они подвержены болезни своего времени – новой советской идеологии. Герой романа бессилен перед ними.

Однако не мог же он сказать им: “Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас – это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали”. Но что было бы, если бы друзьями можно было делать подобные признания! И чтобы не огорчать их, Юрий Андреевич покорно их выслушивал [Пастернак 1989–1992, III, 476].

Посредственность Дудорова и Гордона выразилась в «избитости» мышления, «стереотипности», «подражательности прописных чувств» [Пастернак 1989–1992, III, 476].

Гордон и Дудоров – типичные представители советской интеллигенции. Они противостоят доктору: «Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением

или, как тогда бы сказали, – духовным потолком эпохи» [Пастернак 1989–1992, III, 476]. Пастернак подчеркивает, что доктор не мог жить без «центра», то есть без Бога, подменив христианское мировоззрение тем, что он называет «политическим мистицизмом советской интеллигенции». Жить без «центра» – значит стать как все, утратив индивидуальность.

Еще один образ романа, который можно соотнести с образом Прометея Гесиода (по Мергону), – Стрельников. Павел Антипов, тот, кто под именем Стрельникова становится убийцей на службе советской системы, в начале романа еще молодой, застенчивый и сдержанный человек. По мере взросления он обретает уверенность в себе.

Общие впечатления об этом персонаже в основном положительные. Это человек умный, талантливый, честный, справедливый, внимательный, имеющий большую склонность к учебе. «Так действовало присутствие одаренности, естественной, не знающей натянутости, чувствующей себя, как в седле, в любом положении земного существования. Этот человек должен был обладать каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть даром подражания» [Пастернак 1989–1992, III, 272]. Какие перемены произошли в Павле Антипове? Став взрослым, он понимает, что мир – это не та арена, на которой сражаются честно, как он думал раньше. Вместо того чтобы признать ошибочность своих оценок и смириться с реальностью, Стрельников отдается развращающему воздействию разочарования и становится жестоким. Для него революция превращается в способ отомстить за несправедливость устройства прошлого мира. Болезнь, от которой страдает Павел Антипов, – это месть: он хочет отомстить за свою жену. Для этого он вырабатывает в себе такое качество, как воля. Всем «сразу становилось ясно, что этот человек представляет законченное явление воли. Он до такой степени был тем, чем хотел быть, что и все на нем и в нем неизбежно казалось образцовым» [Пастернак 1989–1992, III, 251]. Однако Павел Антипов совершил ошибку, полагая, что он может своей волей и собственными силами добиться справедливости. Таким образом, он потушил «огонь», скрыл божественный дар – свой интеллектуальный потенциал и нравственные качества, подчинив идеологии свою жизнь и свой дух. Повреждение личности произошло вследствие его слепоты и неспособности очистить ум и сердце от ложных принципов и идей.

Образ Стрельникова противопоставлен образу Юрия Живаго. Стрельников – человек, действующий во имя собственной воли, а Юрий Андреевич, напротив, является человеком, суть которого определяется способностью отказаться от личной воли. Эти образы воплощают в романе две противоположные модели человека. Главное свойство личности Живаго, делающее его поэтом и человеком в полном смысле этого слова, состоит в том, что он не допускает насилия ни над собой, ни над реальностью. То качество, которое отличает Юрия Андреевича от других, заключается в том, что он отказывается от любых претензий на власть или самоутверждение, он склонен слушаться «голоса жизни, звучащего в нас» [Пастернак 1989–1992, IV, 367]. Характер главного героя романа определяется его способностью к самопожертвованию. В его представлении душа личности не есть что-то, принадлежащее самому человеку, что тот может изменить, душа – это дар. Такой дар подразумевает в своей глубочайшей и сокровенной сущности взаимодействие с другими, поскольку феномен «других» не формируется как нечто, отделенное от субъекта, а является его составной частью. Подлинное «Я» – это универсальное «Я»: «Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлы-

ми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со своей плакавшей душой плакал он сам» [Пастернак 1989–1992, III, 234]. Только имея такие представления о человеческой личности, Живаго мог произнести знаменитые слова, адресованные приемной матери, когда она находилась при смерти:

Итак, что будет с вашим сознанием? Вашим. Вашим. А что вы такое? В этом вся загвоздка. Разберемся. Чем вы себя помните, какую часть сознавали из своего состава? Свои почки, печень, сосуды? Нет, сколько ни припомните, вы всегда заставляли себя в наружном, деятельном проявлении, в делах ваших рук, в семье, в других. А теперь повнимательнее. Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душой, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего [Пастернак 1989–1992, III, 70].

В этом монологе доктор пространно говорит о том, что является сущностью человека, – о его деятельной связи с другими людьми.

Образ Юрия Живаго близок образу Прометея Эсхила, поскольку они оба крадут огонь у богов, чтобы подарить его другим, а не держат при себе. Жизнь воспринимается ими как готовность и способность жертвовать собой ради других. Жизнь Юрия Андреевича, как и жизнь Прометея Эсхила, по Мертону, – это жизнь, принесенная в жертву ради божественного дара – у Пастернака это дар поэзии. Ночью в Варькине, когда доктор снова взялся за стихи, дописывая старые и начиная новые, он понял свое назначение – быть инструментом языка поэзии. «В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение» [Пастернак 1989–1992, III, 431].

Таким образом, человек понимается в романе не как существо, основным качеством которого является самореференция, но как проводник божественного дара. Эта тема находит отражение и в поздней лирике Пастернака. В стихотворении «В больнице» Пастернак пишет, обращаясь к Богу:

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр
[Пастернак 1989–1992, II, 145].

Лирический герой воспринимает себя, поэта, и как «продукт» Божьего творения, и как инструмент Творца, свою же участь расценивает как полученный от Него подарок. Соответственно, смысл искусства для Мертона и Пастернака соотносится не столько с созданием художественных шедевров, сколько с умением художника слышать и принимать жизнь.

Итак, концепция человека как существа, самым сокровенным и радикальным жестом которого является благодарность и способность к самоотдаче, концепция жизни как подарка лежит в основе как антропологии и теологии Пастернака, так и теологии Томаса Мертона. И Мертон, и Пастернак осознают, что современный мир забыл это фундаментальное свойство человеческого бытия, свойство, неразрывно связанное с тем глубинным качеством человеческой природы, которое прекрасно определяет Пастернак, – «не отступаться от лица». Если монах-траппист видит в образе эсхилова Прометея прообраз Христа, то есть человека, который смог пожертвовать собой, чтобы дать людям необходимое тепло (огонь), то Пастернак создает образ Христа в докторе Живаго – человеке, обладающем способностью исцелять людей от болезни своего времени через поэзию. Пастернак, в отличие от Мертона, более развернуто выражает идею благодарного приятия высшего дара в своем произведении «Доктор Живаго». Роман обогащает концепцию Мертона мыслью о том, что человек может отдавать себя людям, служа искусству: поэтическое вдохновение в восприятии Живаго – аналог божественного огня, полученного в дар Прометеем. Пастернак пишет: «Цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех» [Пастернак 1989–1992, II, 86]. Таким образом, и Мертон, и Пастернак выделяют главное качество человека – быть «усердным в дарении» [Eschilo 2017, 32], то есть в том, чтобы отдать себя другим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
2. Евангелие от Матфея. Богословско-экзегетический комментарий. 1 и 2 тома. М.: ББИ, 2023. 465 с.; 384 с.
3. Мертон Т. Поэма «Прометей» – подарок Борису Пастернаку от Томаса Мертона / пер. В. Белькинд, с предисловием Е. Ванеян // Пастернаковский сборник – III. Статьи, публикации, воспоминания / сост. Е.В. Пастернак, А.Ю. Сергеева-Клятиц, И.А. Ерисанова, Е.Б. Лурье. М.: Литературный музей, 2020. С. 220–226.
4. Пастернак Б. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1992.
5. Поливанов К. «Доктор Живаго» как исторический роман. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 376 с.
6. Eschilo. Prometeo incatenato. Milano: Rizzoli, 2017. 157 p.
7. Merton T. Hidden Ground of Love. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985. 669 p.
8. Merton T. The New Man. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999. 384 p.
9. Merton T. Prometheus: A meditation // Merton T. Raids on the Unspeakable. New York: New Directions. 1966. P. 79–91.
10. Pearson P.M. Preface // The Letters of Thomas Merton and Victor and Carolyn Hammer: Ad Majorem Dei Gloriam. Kentucky: University Press of Kentucky, 2014. P. 5–13.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza [The Problem of Text in Linguistics, Philology and Other

Humanities. The Experience of Philosophical Analysis]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. pp. 297–325. (In Russian).

2. Merton T. Poema “Prometey” – podarok Borisu Pasternaku ot Tomasa Mertona [The Poem “Prometheus” as a Gift to Boris Pasternak from Thomas Merton]. Pasternak E.V., Sergeyeva-Klyatis A.Yu., Erisanova I.A., Lur’ye E.B. (comp.). *Pasternakovskiy sbornik – III. Stat’i, publikatsii, vospominaniya* [Pasternak’s Collection – III. Articles, Publications, Memories]. Moscow, Literaturnyy muzey Publ., 2020, pp. 220–226. (In Russian).

3. Pearson P.M. Preface. *The Letters of Thomas Merton and Victor and Carolyn Hammer: Ad Majorem Dei Gloriam*. Kentucky, University Press, 2014, pp. 5–13. (In English).

(Monographs)

4. Merton T. *The New Man*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1999. 384 p. (In English).

5. Merton T. *Hidden Ground of Love*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1985. 669 p. (In English).

6. Polivanov K. “Doktor Zhivago” kak istoricheskiy roman [“Doktor Zhivago” as a Historical Novel]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2024. 376 p. (In Russian).

Базиллико Эдоардо Антонио,

Высшая школа экономики, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации.

Аспирант кафедры языкознания и литературоведения (ВШЭ), ассистент Департамента гуманитарных наук (Финансовый университет).

Научные интересы: русская религиозная философия, русская литература, феноменология.

E-mail: edoardobasilico92@gmail.com,

ORCID ID: 0000-0003-0024-2838

Edoardo A. Basilicò,

High School of Economics, Financial University.

PhD Student in Linguistics and Literary Studies (HSE), Assistant of the Department of Humanities (FinU).

Research interests: Russian religious philosophy, Russian literature, phenomenology.

E-mail: edoardobasilico92@gmail.com,

ORCID ID: 0000-0003-0024-2838

А.В. Топорова (Москва)

ОТЧЕТЫ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ МИССИОНЕРОВ: ПОПЫТКА ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКАЦИИ

Аннотация

В XIII в. характерное для средневекового менталитета стремление к расширению христианского пространства и его трансформации из языческого в сакральное облекается в конкретные формы миссионерских путешествий на Восток, что связано в первую очередь с укреплением и распространением монголо-татарского присутствия. В 1245 г. на первом Лионском соборе папа Иннокентий IV призвал к христианизации исламского мира, положив начало регулярным миссионерским путешествиям на Восток. Четыре миссионерские группы отправляются в Орду к татарам. По возвращении монахи-миссионеры составляют донесения, или отчеты, и предъявляют их тем духовным или светским лицам, которые отправили их в поездку с конкретными заданиями. В статье рассматривается жанровая специфика отчетов западноевропейских миссионеров, сочинений «утилитарных», не принадлежащих к художественной литературе или находящихся на самой периферии литературного пространства. Но их авторы являются носителями той культуры, в рамках которой они сформировались, поэтому в их сочинениях представляется возможным выделить присутствие целого ряда жанров как художественной, так и «научной», и религиозной литературы. На примере наиболее ярких отчетов – «Истории монголов, именуемых нами татарами» («*Historia Mongalorum quod nos tatarus appellamus*») Джованни да Пьяно дель Карпине, «Путешествия в восточные страны» («*Itinerarium ad partes Orientalis*») Вильгельма де Рубрука и «Донесения о чудесах у восточных татар» («*Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*») Одорико да Порденоне – анализируются жанровые особенности этого вида сочинений. В результате делается вывод о том, что отчеты западноевропейских миссионеров можно рассматривать как особый жанр средневековой словесности, соединивший в себе элементы целого ряда жанров как художественной, так и нехудожественной литературы – травелога, описания земель, этнографического очерка, «книги чудес», проповеди. Это уникальный синтез разных жанров, порой довольно далеких друг от друга и не входивших ранее в соприкосновение друг с другом. Отчеты миссионеров представляют особый интерес и тем, что они выпадают из выявленной исследователями тен-

денции средневековой литературы к несамостоятельности жанров, которые существуют не сами по себе, а в рамках определенных литературных направлений (рыцарского, религиозного и т.д.), где они свободно перетекают из одного в другой, образуя жанровые комплексы, тогда как между направлениями границы достаточно четкие. В случае с отчетами миссионеров мы имеем дело с более крупными гибридными жанровыми образованиями, в которых соединяются разные литературные направления, что, вероятно, можно объяснить, с одной стороны, их «нехудожественным» характером, а с другой – средневековой тенденцией к энциклопедизму, ярко воплощенной в жанре суммы. Каждый из анализируемых жанров в той или иной мере был исследован учеными, тогда как отчеты миссионеров не изучены с точки зрения жанровой специфики, и настоящую статью стоит рассматривать как первый подход к разработке этой проблемы.

Ключевые слова

Отчеты миссионеров; травелог; «книга чудес»; описание земель; этнографический очерк; теория жанров.

A. V. Toporova (Moscow)

REPORTS BY MEDIEVAL WESTERN MISSIONARIES: QUESTIONS OF GENRE

Abstract

In the 13th century, the striving for spreading Christendom and sacralising pagan space, a typical feature of the medieval mentality, was channelled into the concrete form of missionary journeys to the East, which were a direct result of the strengthening and expanding Mongol-Tatar presence. At the First Council of Lyon in 1245, Pope Innocent IV called for Christianizing the Islamic world, opening the way to regular missionary journeys to Asia. Four missionary groups embarked to the Golden Horde. Upon their return, the monastic missionaries drafted reports for the spiritual or lay authorities that sent them on their journeys to fulfil specific tasks. This paper examines the genre characteristics of these “utilitarian” reports that stood outside or, at best, at the periphery of the space of fiction. However, their authors belonged to a cultural context that included different fictional, religious, and scholarly genres. We consider the most striking reports – “History of the Mongols, Which We Call Tartars” (“*Historia Mongalorum quod nos tatarus appellamus*”) by Giovanni da Pian del Carpine, “Journey to the Eastern Parts” (“*Itinerarium ad partes Orientalis*”) by William of Rubruck and “Report of Miracles among the Eastern Tatars” (“*Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*”) by Odoric of Pordenone – and analyze their genre characteristics. We conclude that reports by Western missionaries may be considered to be a separate genre of medieval literature, which combines elements from different fictional and non-fictional categories: travelogues, descriptions of lands, ethnographic accounts, mirabilia, and sermons. This was a unique synthesis of highly disparate genres, some of which had never come into contact before. The missionary reports are also interesting insofar as they violate the general interdependence of medieval literary genres that has been noted by scholars: medieval genres existed not in their own right but in the context of individual literary movements (chivalric, religious, etc.), where they freely mutated between themselves, creating genre complexes, while the boundaries between the movements remained fairly strict. In the case of missionary reports, we see hybrid genre agglomerations, in which different

literary movements combine. This apparently stems from the “non-fictional” nature of these reports, on the one hand, and the medieval striving for encyclopedism (particularly clear in the genre of the *summa*), on the other. Each of the analyzed genres has been studied to a greater or lesser extent by scholars, while missionary reports have not been examined from the genre standpoint. This paper may be considered a first attempt at investigating this problem.

Key words

Missionary reports; travelogue; mirabilia; description of lands; ethnographic account; genre theory.

Средневековое христианство имеет отчетливо выраженный миссионерский характер [Гуревич 1972, 69], проявлявшийся в стремлении к расширению христианского пространства, к его трансформации из языческого в сакральное. В XIII в. это стремление приобретает конкретные формы миссионерских путешествий на Восток, что связано в первую очередь с укреплением и распространением монголо-татарского присутствия, а также с выдвиганием против крестоносцев мамлюков, рекрутировавшихся, в частности, из Золотой Орды [Садченко 2016, 28]. Европейцы боялись военных успехов монголо-татар, и страх этот был оправдан: начиная с 40-х гг. XIII в. татары нападали на польские земли, позже – на венгерские.

В 1245 г. на первом Лионском соборе папа Иннокентий IV призвал к христианизации исламского мира, положив начало регулярным миссионерским путешествиям на Восток. Четыре миссионерские группы отправляются в Орду к татарам: под руководством итальянского францисканца Джованни да Пьяно дель Карпине, португальского францисканца Лаврентия, французского доминиканца Андрея Лонжюмо и ломбардского доминиканца Асцелина. В 1249–1251 гг. Лонжюмо отвозил французского посла к хану Гуюку по повелению Людовика IX. А в 1253 г. Людовик IX посылает к сыну Батыея францисканских миссионеров Бартоломео из Кремены и фламандца Вильгельма / Виллема де Рубрука. Продолжались миссионерские путешествия и в XIV в. (каталонский доминиканец Йордан де Северак, итальянские францисканцы Монтекорвино и Одорико да Порденоне).

По возвращении миссионеры должны были представить отчеты о результатах своего путешествия. Не все из них до нас дошли. Наиболее яркие из них принадлежат перу Джованни да Пьяно дель Карпине – «История монголов, именуемых нами татарами» («*Historia Mongalorum quod nos tatarus appellamus*»); Вильгельму де Рубруку – «Путешествие в восточные страны» («*Itinerarium ad partes Orientalis*»); Одорико да Порденоне – «Донесение о чудесах у восточных татар» («*Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*»).

Отчеты миссионеров, разумеется, не принадлежат к художественной литературе [Guzman 1996, 53–67], это сугубо «утилитарные» сочинения: донесение монахов, предьявленные по возвращении духовным или светским лицам, отправившим их в поездку с конкретными заданиями. Но их авторы являются носителями той культуры и, в частности, словесности, в рамках которой они сформировались, поэтому в их сочинениях представляется возможным выделить черты целого ряда жанров как художественной, так и научной, и религиозной литературы. Рассмотрим основные из них.

Травелог

В миссионерских отчетах без труда вычлняются жанровые особенности травелогов [Шадрина 2003]: обозначение маршрута путешествия; времени, ко-

торое оно занимает; упоминание сопровождающих лиц; способов передвижения; описание новых географических пространств и народов, их населяющих; природы и климата; препятствий, встречающихся на пути; личных переживаний. Доля этих элементов в миссионерских сочинениях разная, но присутствующая они везде.

Для Джованни да Пьяно дель Карпини роль путешественника вторична, но свой рассказ он помещает в рамку путешествия. В первой главе он дает краткое и не совсем точное описание «земли татар»; в последней повествует о пути, который он совершил, направляясь к татарам, и о положении земель, через которые проехал. Свой маршрут он обозначает пунктирно. У Рубрука, напротив, маршрут представлен подробнейшим образом, а описание земель носит научный характер. Одорико да Порденоне, как правило, указывает лишь исходный и конечный пункты маршрута, а промежуточные опускает. Как отмечает Андреоз [Andreose 2020, 229], временные и пространственные указания нужны ему лишь для локализации «чудес».

Описание новых земель и народов, их населяющих, присутствует у всех миссионеров, но представлено по-разному – как гео-этнографический очерк или как описание «чудес». Опасности, приключения, личные переживания при встрече с враждебными татарами занимают не очень большое место в отчетах, но тем не менее создают колорит путешествия со всеми его атрибутами.

Описание земель / Географический очерк

Описания увиденных земель у Рубрука не просто отличаются подробностью и систематичностью, а представляют собой своего рода географический очерк. Вот как он представляет, например, Солдайю и Понт:

...в лето Господне 1253 г. седьмого мая, въехали мы в море Понта, именуемое в просторечии великим (majus) морем. Как я узнал от купцов, оно имеет в длину 1400 миль и разделяется как бы на две части. Именно около его середины находятся два выступа земли: один на севере, а другой на юге. Тот, который находится на юге, именуется Синополь, и это – крепость и гавань султана Турции; тот, который находится на севере, занят некоей областью, именуемой ныне Латинами Газария; Греками же, живущими в ней по берегу моря, она именуется Кассария, то есть Цезария [Плано Карпини, Рубрук 1911, 66].

Рубрук знаком с географическими данными, содержащимися у Исидора Севильского и Солина, на которых он неоднократно ссылается; он узнает у местного населения названия стран и городов; он беседует с теми, кто ранее побывал в этих местах – и в результате сообщает множество ценных сведений, ранее не известных. Так, например, он выяснил, что Каспийское море не имеет сообщения с океаном, вопреки утверждениям Исидора («Море это можно обогнуть в 4 месяца, и неправильно говорит Исидор, что это – залив, выходящий из океана, ибо он нигде не прикасается к океану, но отовсюду окружен землей» [Плано Карпини, Рубрук 1911, 96]).

Рубруку важно и местоположение, и названия, и расстояния, и форма описываемых территорий. Для каждой земли он сообщает, кто ее населяет, какой веры придерживается, на каком языке говорит, ср.:

И все время, как мы оставили упомянутую выше область Газарию, мы ехали на восток, имея с юга море, а к северу большую степь, которая в некоторых местах продолжается на 30 дневных переходов и в которой нет никакого леса, никакой горы и ни одного камня, а трава отличная. В ней прежде пасли свои стада Команы, именуемые Капчат; Немцы же называют их Валанами, а область Валанией. Исидор же называет страну от реки Танаида до Меотидских болот и Данубия Аланией, и эта страна тянется в длину от Данубия до Танаида, который служит границей Азии и Европы, на двухмесячный путь быстрой езды, как ездят Татари. Она вся заселена была Команами Капчат, равно как и дальше, от Танаида до Этилии; между этими реками существует 10 больших дневных переходов. К северу от этой области лежит Руссия, имеющая повсюду леса; она тянется от Польши и Венгрии до Танаида. Эта страна вся опустошена Татарами и поныне ежедневно опустошается ими [Плано Карпини, Рубрук 1911, 85].

Подобные географические пассажи мы встречаем на протяжении всего сочинения Рубрука.

Этнографический очерк

У Карпини ярко и систематично повествуется о земле татар, о людях, обычаях, нравах, государственном устройстве, способах ведения войны. Некоторые исследователи видят в сочинении Карпини, в первую очередь, гео-этнографический трактат [Pegoretti 2012, 2], а первые четыре главы рассматривают как этнографический отчет [Pubblici 2017, 38–49]. В самом деле, францисканский миссионер описывает увиденное с научной точностью, хотя одновременно и художественно. Особенно интересует его религиозный горизонт татар – их верования, религиозные обряды, гадания, специфика их богопочитания («они признают <...> единого Бога, которого они считают творцом всего видимого и невидимого, и верят в то, что он является подателем как всех благ, так и страданий в этом мире, однако они не чтут его молитвами, восхвалениями или какими-либо обрядами» [Плано Карпини 2022, 134]).

Рубрук первые главы своего сочинения (со второй по десятую) посвящает «этнографическому» описанию татар [Khanmohamadi 2014]. Он четко и одновременно очень ярко пишет об их образе жизни (кочевники, передвигающиеся в поисках пастбищ для своего скота), определяющем тип их жилищ: дома из плетеных прутьев с отверстием сверху, покрытые войлоком и помещаемые на повозки при переезде с места на место. Подробно описывает и внутреннее устройство таких жилищ – куда обращен вход, где располагается постель, какое место отводится мужу, какое – жене; отмечает непременно наличие кукол из войлока, идолов, выполняющих функции «брата хозяина», «брата госпожи», «сторожа дома». Несколько глав посвящено рассказу о еде и питье татар и об обрядах, сопровождающих их. Внешний вид татар, их прически (выбритая голова и косичка сзади у мужчин), одежда также становятся объектом внимания наблюдательного миссионера. Он не может скрыть удивления, что женщины одеваются, как мужчины, или что зимой татары носят по две шубы: одну мехом внутрь, другую – мехом наружу. Он замечает, из какого материала сделана их одежда – мех, войлок, шелк, золотая материя; описывает женские

украшения (бокка); сравнивает одежду татар и турок. Поражает миссионера и то, что одежду татары никогда не стирают, а посуду не моют. В обязанности женщин входит не поддержание чистоты, а другие виды деятельности – править повозками, ставить и снимать с них дома, доить лошадей, шить одежду из шкур, делать войлок и обувь. Свадьба, семейные обычаи, похороны, законы и судопроизводство, религиозные обряды – все представлено в сочинении Рубрика последовательно и детально.

«Книга чудес» / *Mirabilia*

Уходящий корнями в античность жанр «*mirabilia*» («книги чудес») пользовался в Средние века немалой популярностью, особенно в рассказах о путешествиях. В отчетах миссионеров он также присутствует в той или иной мере [Valtrová 2010, 154–185]. Джованни да Пьяно дель Карпини пишет о чудесах мало и с осторожностью. Если он чего-то не видел сам, он ссылается на источники информации, как при описании «чудовищ, как нас уверяли, имевших человеческого облик, но при этом у них была только одна рука, растущая из середины груди, и одна нога, и вдвоем они стреляли из одного лука. Они так быстро бегали, что лошади не могли их догнать: бегали они, прыгая на одной ноге, а когда уставали от такой ходьбы, то двигались при помощи руки и ноги, крутясь наподобие колеса. Этим людям Исидор называл циклопедами. А когда они уставали идти так, то возвращались к прежней манере бега. Однако некоторых из них убили, и, как нам говорили при дворе императора русские, которые живут у этого императора, многие из них приходили послами ко двору императора в составе их посольства, прибывшего, чтобы заключить с ним мир» [Плано Карпини 2022, 153]. Характерна здесь и ссылка на Исидора, несомненный авторитет для Карпини. Упоминает он и о чудовищах в женском облике, о мужчинах, принявших вид собак – но кратко и со ссылкой на источники (вновь это русские); а также о людях, которые живут под землей, при этом пытается объяснить это явление с «научной» точки зрения: при восходе солнца в тех краях бывает очень громкий шум непонятного происхождения. В целом же такого рода «чудеса» его не занимают, хотя в Средние века циркулировали многообразные слухи, опирающиеся как на ветхозаветные тексты (Книга пророка Иезекииля, упоминающая Гога и Магога), так и на античные и средневековые источники (Плиний, Солин, Исидор Севильский), описывающие чудовищ в восточных землях.

Рубрук еще в меньшей степени, чем Карпини, распространяется о «чудесах», которыми изобилуют сочинения других путешественников, а если и сообщает о некоторых из них, то добавляет, что слышал это от других, а сам тому не верит или относится с сомнением. Ср.: «Я осведомлялся о чудовищах или о чудовищных людях, о которых рассказывают Исидор и Солин. Татары говорили мне, что никогда не видали подобного, поэтому мы сильно недоумеем, правда ли это» [Плано Карпини, Рубрук 1911, 134].

Одориго да Порденоне, напротив, сосредоточен на описании чудес, о чем свидетельствует само название его сочинения. В понятие чудес для миссионера входит все, что отличается от привычных для него вещей, явлений, представлений. Его внимание привлекают и обилие плодов, часто не известных ранее или редких (зеленый изюм, фиги); и новые животные (например, черепаха «больше купола св. Антония в Падуе») и растения (дыни, внутри которых живут маленькие животные); и драгоценные камни, сияющие, как пламя;

и непривычный внешний вид аборигенов (одежда, черты лица или огромные половые органы у мужчин в Индии); и несуразные обычаи (в городе Иобе прядут и вяжут не мужчины, а женщины); и «удивительнейшие идолы» размером со св. Христофора, «как его представляют художники». Экономическая, финансовая, торговая информация также нередко представлена Одорико как «чудо»: обилие продуктов (хлеба, свинины, вина, риса) и шелковых тканей, ханская шапка «немыслимой цены», бумажные деньги, доходы императора Персии, способы передачи новостей с помощью гонцов, передвигающихся на лошадях или верблюдах; обычаи бинтовать ноги девочкам и ловить рыбу с помощью чашк, привязанных к шесту. Люди с песьими головами, людоеды, секта ассасинов и прочие традиционные восточные «чудеса» тоже присутствуют в «Донесении» Одорико, хотя – надо отдать ему должное – преобладают вполне объяснимые «чудеса», которые точнее назвать «диковинами».

Проповедь

Миссионер – это всегда и проповедник, поэтому влияние жанра проповеди без труда просматривается в миссионерских отчетах. Карпини любую ситуацию рассматривает как возможность проповеди христианства, поэтому даже когда на его миссионерскую группу нападают татары с целью грабежа, он не отказывается от своего главного дела:

Мы им ответили, что мы христиане и послы господина папы, господина и отца христиан, отправившего нас как к царю, так и к князьям и ко всем татарам, потому что ему хочется, чтобы все христиане были друзьями татар и имели с ними мир; кроме того, потому что он желает, чтобы они (татары) были возвеличены у Бога на небесах. Поэтому господин папа призывает их, как через нас, так и через свою грамоту, чтобы они стали христианами и приняли веру в Бога и Господа Нашего Иисуса Христа, так как иначе они не могут спастись. Кроме того, он передает, что поражен убийством стольких людей, особенно христиан, и прежде всего венгров, моравов и поляков, которые ему подчинены. Это избиение татары совершили несмотря на то, что те им никоим образом ни в чем не вредили и не пытались против них строить козни. И так как Господь Бог был этим сильно разгневан, он призывает их впредь остерегаться этого и, наконец, покаяться в совершенном [ими] [Плано Карпини 2022, 174].

Смелость в выполнении своей миссии в сочетании с дипломатическим подходом достигла нужного результата: татары отступили.

Речь Рубрука перед Батыем также являет собой пример миссионерской проповеди:

...я <...> начал речь с молитвы, говоря: «Государь, мы молим Бога, от которого исходят все блага и который дал вам сии земные, чтобы после этого он даровал вам небесные, так как первые без последних ничтожны». Он внимательно выслушал, и я прибавил: «Знайте за верное, что не получите небесных благ, если не станете христианином. Ибо сказал Бог: “Кто уверует и

крестится, спасен будет. Кто же не поверит, будет осужден”». При этом слове он скромно улыбнулся, а другие Моалы начали хлопать в ладоши, осмеивая нас, и мой толмач оцепенел, так что надо было ободрить его, чтобы он не боялся [Плано Карпини, Рубрук 1911, 98].

Никакие насмешки и угрозы татар не могут смутить или остановить миссионера, выполняющего свою задачу.

Рубрук проявляет большую искусность в спорах о вере. Так, ему пришлось обсуждать с несторианами, саррацинами и идолопоклонником туином, чья вера лучше перед лицом Мангу-хана. Несмотря на неблагоприятные условия Рубрук мужественно пытается донести до хана суть христианского учения. Он начинает с понятных для него вещей: могущество и богатство дал хану Бог, а не идолы, поэтому надо соблюдать заповеди Божии. Хану же передают, что Рубрук обвинил его в несоблюдении заповедей. Рубрук, не вступая в спор, читает хану заповеди, говоря, что тот сам должен разобраться, что он соблюдает, а что нет. Свою же задачу он видит в том, чтобы учить людей жить по воле Божией.

Одорико описывает беседу о вере францисканских мучеников, останки которых он перевез из Индии в Китай. Когда сараины выступили с заявлением, что Христос всего лишь человек, а не Бог, брат Фома «с примерами и причинами» (типичный прием проповедников) стал доказывать богочеловечество Христа и «таким образом настолько ввел сараины в заблуждение, что они вообще никак не могли ему возразить». Раздосадованный судья спросил, что думает Фома о Мохаммеде, на что тот ответил: «Мохаммед является порождением проклятья и вместе со своим отцом – дьяволом обитает в аду; но не только он, а все кто придерживается и сохраняет его закон; так как он [закон] мерзок и неверен, противен Богу и противоречит спасению души человеческой» (глава VIII) [Одорико да Порденоне].

Заключение

Отчеты западноевропейских миссионеров, при всем их разнообразии и неоднородности, представляется возможным рассматривать как особый жанр средневековой словесности, соединивший в себе элементы целого ряда жанров как художественной, так и нехудожественной литературы – травелога, описания земель, этнографического очерка, книги чудес, проповеди. Каждый из этих жанров в той или иной мере был исследован учеными, тогда как отчеты миссионеров не изучены с точки зрения жанровой специфики, и настоящую статью стоит рассматривать как первый подход к разработке этой проблемы. Отчеты миссионеров представляют собой уникальный синтез разных жанров, порой довольно далеких и не входивших в соприкосновение друг с другом. Более того, следует отметить, что отчеты миссионеров выпадают из выявленной А.Д. Михайловым тенденции средневековой литературы к несамостоятельности жанров, которые существуют не сами по себе, а в рамках определенных литературных направлений – рыцарского, религиозного и т.д. [Михайлов 1994, 4–5]. В рамках одного направления жанры могут перетекать из одного в другой, образуя жанровые комплексы, тогда как между направлениями границы достаточно четкие. В случае с отчетами миссионеров мы имеем дело с более крупными гибридными жанровыми образованиями, в которых соединяются

разные литературные направления, что, вероятно, можно объяснить, с одной стороны, их «нехудожественным» характером, а с другой – средневековой тенденцией к энциклопедизму, ярко воплощенной в жанре суммы [Топорова 2020, 211–231].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 322 с.
2. Михайлов А.Д. От редактора // Проблема жанра в литературе Средневековья / отв. ред. А.Д. Михайлов. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1994. С. 3–6.
3. Одорико да Порденоне. О чудесах света. (Текст воспроизводится по изданию: После Марко Поло: Путешествия западных чужеземцев в страны трех Индий / пер. Я.М. Света. М.: Наука, 1968. С. 170–195). URL: <https://vostlit.narod.ru/Texts/rus7/Odoriko/text1.htm> (дата обращения: 20.11.2024).
4. Плано Карпини, Иоанн де. История монголов. Рубрук, Вильгельм де. Путешествие в восточные страны / введ., пер. и примеч. А.И. Малеина. СПб.: А.С. Суворин, 1911. 224 с.
5. Плано Карпини, Иоанн де. История монголов: текст, перевод, комментарии / под ред. А.А. Горского, В.В. Трепавлова; подгот. лат. текста П.В. Лукина; пер. с лат. А.А. Вовина, П.В. Лукина; коммент. А.А. Горского, П.В. Лукина, С.А. Масловой, Р.Ю. Почкаева, В.В. Трепавлова; вступ. ст. А.А. Горского, В.В. Трепавлова. М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2022. 382 с.
6. Садченко В.Н. Расширяя границы мира, или как францисканцы открывали азиатский Восток // История и историческая память: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 13–14. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2016. С. 28–42.
7. Топорова А.В. Очерки по истории жанров средневековой религиозной литературы (Италия, XIII–XV вв.). М.: РГГУ, 2020. 304 с.
8. Шадрин М.Г. Эволюция языка «путешествий»: дис. ... д. филол. н.: 10.02.01. М., 2003. 396 с.
9. Andreose A. Les dangers de la mer et du désert: voyage réel et symbolique dans les versions latines et françaises du récit de voyage d’Odoric de Pordenone (1330) // *Atlante. Revue d’études romanes*. 2020. № 12. P. 226–244.
10. Guzman G.G. European clerical envoys to the Mongols. Reports of Western Merchants in Eastern Europe and Central Asia, 1232–1255 // *Journal of Medieval History*. 1996. Vol. XXII. № 1. P. 53–67.
11. Khanmohamadi Sh.A. In Light of Another’s World: European Ethnography in the Middle Ages. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2014. 216 p.
12. Pegoretti A. “Finis terrae”. Viaggi e letteratura tra Due e Trecento // *Griseldaonline*. 2012. № 12. P. 1–16.
13. Pubblici L. Giovanni di Plano Carpini and the Representation of Otherness in the First Part of the *Historia Mongalorum* // *Золотоордынская цивилизация*. 2017. № 10. С. 38–49.
14. Valtrová J. Beyond the Horizons of Legends: Traditional Imagery and Direct Experience in the Medieval Accounts of Asia // *Numen – International Review for the History of Religions*. 2010. Vol. 57. № 2. P. 154–185.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Andreose A. Les dangers de la mer et du désert: voyage réel et symbolique dans les versions latines et françaises du récit de voyage d’Odoric de Pordenone (1330). *Atlante. Revue d’études romanes*, 2020, no. 12, pp. 226–244. (In French).
2. Guzman G.G. European clerical envoys to the Mongols. Reports of Western Merchants in Eastern Europe and Central Asia, 1232–1255. *Journal of Medieval History*, 1996, vol. XXII, no. 1, pp. 53–67. (In English).

3. Pegoretti A. “Finis terrae”. Viaggi e letteratura tra Due e Trecento. *Griseldaonline*, 2012, no. 12, pp. 1–16. (In Italian).

4. Pubblici L. Giovanni di Plano Carpini and the Representation of Otherness in the First Part of the *Historia Mongalorum*. *Zolotoordynskaya tsivilizatsiya*, 2017, no. 10, pp. 38–49. (In English).

5. Valtrová J. Beyond the Horizons of Legends: Traditional Imagery and Direct Experience in the Medieval Accounts of Asia. *Numen – International Review for the History of Religions*, 2010, vol. 57, no. 2, pp. 154–185. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Mikhaylov A.D. Ot redaktora [From the Editor]. Mikhaylov A.D. (ed.). *Problema zhanra v literature Srednevekov'ya* [The Problem of Genre in the Medieval Literature]. Moscow, IWL RAS Publ., Naslediye Publ., 1994, pp. 3–6. (In Russian).

7. Sadchenko M.V. Rasshiryaya granitsy mira, ili kak frantsiskantsy otkryvali aziatskiy Vostok [Expanding the Boundaries of the World, or How Franciscans Discovered the Asian East]. *Istoriya i istoricheskaya pamyat': mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [History and Historical Memory: The Interuniversity Collection of Proceedings]. Saratov, Saratov University Publ., 2016, pp. 28–42. (In Russian).

(Monographs)

8. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 322 p. (In Russian).

9. Khanmohamadi Sh.A. *In Light of Another's World: European Ethnography in the Middle Ages*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2014. 216 p. (In English).

10. Toporova A.V. *Ocherki po istorii zhanrov srednevekovoy religioznoy literatury (Ital'iya, XIII–XV vv.)* [Essays on the History of Genres in Medieval Religious Literature (Italy, 13th–15th Centuries)]. Moscow, RSUH Publ., 2020. 304 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Shadrina M.G. *Evolutsiya yazyka “puteshestviy”* [The Evolution of the Language of Voyages]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2003. 396 p. (In Russian).

Топорова Анна Владимировна,

Российский государственный гуманитарный университет; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор Российско-итальянского учебно-научного центра историко-филологического факультета РГГУ, ведущий научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН.

Научные интересы: средневековая западноевропейская литература.

E-mail: anna.toporova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2669-7734

Anna V. Toporova,

Russian State University for the Humanities; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor at the Russian-Italian Research and Study Centre, Faculty of History and Philology, RSUH; Leading Research Fellow, at the Department of Western Classical Literatures and Comparative Literature, IWL RAS.

Research interests: Medieval Western literature.

E-mail: anna.toporova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2669-7734

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 10.54770/20729316-2024-4-377

Р.М. Ханинова (Элиста)

МОНГОЛЬСКИЕ ЛЕГЕНДЫ В ЛИРИКЕ АКСЕНА СУСЕЕВА¹

Аннотация

Монгольская тема в творчестве Аксена Илюмджиновича Сусеева (1905–1995) определена как прародиной калмыков (ойратов), так и его биографией (работа в МНР во время Великой Отечественной войны), посещением страны в 1964, 1969 и 1971 гг. Создание им стихотворений, поэмы, пьесы, передавших знакомство с историей, культурой, природой монголов, отразило калмыцко-монгольские литературные контакты в прошлом столетии. Три монгольские легенды стали основой трех стихотворений А. Сусеева 1964 г., написанных после знакомства с местными достопримечательностями: «Хужртин аршан» («Источник Хужрт»), «Цахан Нур» («Белое озеро»), «Тайхир чолун» («Камень Тайхир»). Опубликованные вначале в альманахе «Теегин герл» в 1965 г., затем вошедшие в монгольский раздел авторской книги «Зүрхнэ дун» («Песня сердца», 1984), они отличаются незначительной стилистической правкой, названия топонимов переданы не по-монгольски, а по-калмыцки. По воспоминаниям поэта, две первые легенды услышаны им во время посещения источника и озера. О знакомстве с третьей легендой «Тайхир чулуу» он не упомянул. Поэтому в статье приводится этот фольклорный текст с русским переводом для введения в научный оборот. В целом содержание этих произведений с указанием жанра «домг» (легенда) соответствует монгольским легендам, различаясь некоторыми деталями, дополненными автором, или, наоборот, опущенными. Тексты о камне Тайхир и озере Цахан Нур А. Сусеев предваряет небольшими

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 гос. регистрации: 123021300198–4).

вступлениями, в которых делится своими впечатлениями о красоте местной природы, гостеприимстве хозяев, услышанной от них легенде об озере. Элемент чудесного, характерного для жанра легенды, в стихотворении «Хужуртин аршан» обусловлен целебными свойствами природного источника. В стихотворении «Цахан Нур» богатырь Бухэ Сартагтай спасает мир от наводнения, заткнув исполинским камнем колодец, в котором прежде обитал белый бык; в результате образовалось чудесной красоты озеро. Третье стихотворение о камне Тайхир, контаминируя в себе элементы собственно легенды и мифа о гигантском мировом змее, прославляет другого богатыря Бухэ Бэлэгтэ, также защитившего людей от смертельной опасности, когда раздавил камнями змею. Все три текста имеют рамку с обозначением места и даты написания.

Ключевые слова

Монгольский фольклор; монгольская легенда; калмыцкая поэзия; фольклорная традиция; поэтика.

R.M. Khaninova (Elista)

MONGOLIAN LEGENDS IN THE LYRICS OF AXEN SUSEEV¹

Abstract

The Mongolian theme in the works of Aksen Ilyumjinovich Suseev (1905–1995) is defined both by the ancestral homeland of the Kalmyks (Oirats) and his biography (work in the MPR during the Great Patriotic War, visiting the country in 1964, 1969 and 1971). His creation of small poems, the poem and the play that conveyed familiarity with the history, culture, and nature of the Mongols reflected Kalmyk-Mongolian literary contacts in the last century. Three Mongolian legends became the basis of three poems by A. Suseev 1964, written after exploring the local attractions: “Khuartin arshan” (“The Source of Khuzhrt”), “Cahan Nur” (“White Lake”), “Taihir cholun” (“Taihir Stone”). First published in the almanac “Teegin Gerl” in 1965, then included in the Mongolian section of the author’s book “Zurkna dun” (“Song of the Heart”, 1984), they differ in minor stylistic edits, the names of toponyms are transmitted not in Mongolian, but in Kalmyk. According to the poet’s memoirs, the first two legends were heard by him during a visit to the spring and lake. He did not mention the acquaintance with the third legend “Taihar chuluu”. Therefore, the article provides this folklore text with a Russian translation for introduction into scientific circulation. In general, the content of these works, indicating the genre of “domg” (legend), corresponds to Mongolian legends, differing in some details supplemented by the author, or, conversely, omitted. A. Suseev prefaces the texts about the Tahir stone and Tsagan Nur Lake with small introductions, in which he shares his impressions of the beauty of the local nature, the hospitality of the hosts, and the legend of the lake heard from them. The element of the miraculous, characteristic of the genre of legend, in the poem “Khuartin Arshan” is due to the healing properties of a natural spring. In the poem “Cahan Nur”, the hero Buhe Sartagtai saves the world from flooding by plugging a gigantic stone into a well where a white bull used to live; as a result, a lake of wonderful beauty was formed. The third poem about the Tahir stone, contaminating elements of the legend itself and myths about the giant world serpent, glorifies another hero Buhe Belegte, who also

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).

protected people from mortal danger when he crushed a snake with stones. All three texts have a frame indicating the place and date of writing.

Key words

Mongolian folklore; Mongolian legend; Kalmyk poetry; folklore tradition; poetics.

Введение

Монгольская тема в творчестве калмыцких писателей обусловлена различными факторами: прародина калмыков (ойратов), выходцев из Северо-Западной Монголии, добровольно присоединившихся в начале XVII в. к Российскому государству, родство монголоязычных народов, общность фольклора и письменной литературы, персональная биография автора, в том числе отмеченная пребыванием в Монголии, калмыцко-монгольские литературные контакты: обоюдные Декады и Дни СССР и МНР, тематика, переводы, публикации, издания [Моңк залы 1967; Иньглт 1971; Иньгин дун 2014; Бадмаев 1981, 53–58; Лувсанвандан 1981, 110–117; Цеденова 2015, 80–82; Цеденова 2018, 127–135; Ханинова 2018, 104–118].

Среди калмыцких поэтов, обратившихся к монгольской теме, произведение Давида Кугультинова, Лиджи Инджиева, Морхаджи Нармаева, Анджи Тачиева, Михаила Хонинова, Боси Сангаджиевой, Тимофея Бембеева, Веры Шуграевой и др.

С Монголией биография народного поэта Калмыкии Аксена Илюмджиновича Сусеева (1905–1995) связана еще со времен Великой Отечественной войны, когда он был направлен работать советником в армейскую газету «Улаан одон» («Красная звезда»), преподавал в военном училище, готовя кадры для монгольской армии. Спустя двадцать лет он посетил страну, создав стихи [Сусеев 1964, 3–5; Сусеев 1965, 11–14; и др.]. Писатель побывал в Монголии затем в 1969 и 1971 гг., продолжив в своем творчестве монгольскую тематику [Сусеев 1974, 3; Сусеев 1976, 3; Сусеев 1981, 31–34; 21–23; Сусеев 1990, 3; и др.].

Помимо стихотворений и поэмы «Моңһлын магтал» («Восхваление Монголии», 1981) А.И. Сусеев написал пьесу «Навеки с Советским Союзом», посвященную 40-летию Монгольской Народной Революции [Сусеев НАРК, ф. р-150, д. 3, оп. 7].

Монгольский цикл, состоящий из стихотворений, дун-песен, домг-легенд, йоряла-благопожелания, магтала-восхваления, магтала-поэмы, вошел в первый раздел сборника поэта «Зүркнэ дун» («Песня сердца», 1984), посвященного 60-летию провозглашения Монгольской Народной Республики. Открывало книгу четверостишие из стихотворения «Зүркнэ йөрэл» («Сердечное благопожелание», 1981) с прославлением советско-монгольской дружбы и пожеланием ее развития на вечные времена: «Мана СССР Моңһл хойрин / Маш сээхн иньглт, / Мандж харсн нарн мет / Моңкинд менд болтха!» [Сусен 1984, 3]. Раздел был озаглавлен «Иньглтин туск шүлгүд болн поэм» («Стихи и поэма о дружбе») [Сусеев 1984, 5]. Многие тексты датированы с указанием места и времени написания, при этом если год сокращенно обозначен по-калмыцки «ж.» («жил»), то месяц – уже по-русски (май, июнь, июль, янв.-март), некоторым текстам предшествует посвящение, например, Ю. Цеденбалу с 60-летием со дня рождения, или жанровое уточнение (йөрэл-благопожелание, домг-легенда, дун-песня, поэм-поэма).

В своих заметках, статьях, воспоминаниях А. Сусеев рассказал о встречах с монгольскими политическими, военными, общественными и культурными деятелями, в частности об истории создания некоторых своих произведений.

Три монгольские легенды в лирике Аксена Сусеева 1960-х гг.

В стихотворном цикле 1960-х гг. три монгольские легенды отразили интерес автора к фольклору братского народа. Они относятся к топонимическим повествованиям о появлении тех или иных природных явлений и об их названиях, показавших связь человека с родным краем. Эти стихи «Хужуртин аршан» («Источник Хужрт»), «Цаган Нур» («Белое озеро»), «Тайхир чолун» («Камень Тайхир») в лирике калмыцкого поэта были кратко рассмотрены С.Н. Цеденовой в статье «Монгольская тема в современной калмыцкой поэзии» [Цеденова 2018, 128–130]. Поскольку все эти стихи не переведены на русский язык, в статье дан подстрочный перевод цитат. Несмотря на то, что исследователь не обратился непосредственно к фольклорным первоисточникам, тем не менее, заключил: «Эти стихотворные произведения содержательно соответствуют аутентичным текстам легенд, что, безусловно, свидетельствует о бережном отношении поэта к монгольскому фольклору» [Цеденова 2018, 130].

Между тем А. Сусеев в своих воспоминаниях разных лет «Монголия в сердце моем» (1979) передал историю создания двух своих стихотворений на основе монгольских легенд об источнике Хужрт и озере Цаган Нур. Что касается творческой истории своего стихотворения о камне Тайхир, автор ничего об этом не сообщил.

Приведем вначале фрагменты воспоминаний калмыцкого поэта о том, как он познакомился с той или иной монгольской легендой, побывав в тех местах.

В 1964 году я побывал в МНР – через двадцать лет <...>

Рано утром 10 июля 1964 года я и секретарь Союза писателей МНР Ч. Чимид тронулись в путь и через 10–11 часов добрались до «Хужуртын рашан» (по-калмыцки «Хужуртын аршан») – санатория, расположенного на речке Хужурта на высоте 1650 метров над уровнем моря в Убур-Хангайском аймаке. Народная легенда гласит, что давным-давно жил здесь бедный арат, охотник Шонглай. Однажды он ранил в ногу оленя, который, прихрамывая, ушел от преследователя. На другой день Шонглай увидел раненого оленя, лежащего в воде, и решил не трогать его. Через несколько дней олень смог подняться и убежать, а на месте, где он лежал, охотник увидел грязь необычного цвета и запаха. Человек понял, что здешняя горячая вода и теплая грязь целебны. Он поставил на этом месте «ово» (возвышение из камней). Слух о целебном источнике обошел все сомоны. До революции ламы и нойоны ставили свои юрты рядом с источником и избавлялись от разных недугов. А потом народная власть превратила Хужуртын рашан в здравницу для трудящихся [Сусеев 1986, 62].

Писатель указал точную дату посещения памятного места, своего спутника – секретаря Союза писателей Монголии Чойжилына Чимида (1927–1980), подробно рассказал об истории целебного источника. Правда, не пояснил, услышал или прочитал эту народную легенду. Возможно, он узнал об этом при встрече, как в случае посещения в том же году Цаган Нура.

В красивейшем месте, на берегу горной реки Сомон гол на высоте 2700 метров над уровнем моря стоит поселок. Потухшие вулканы, каменные юрты, созданные самой природой, неописуемо красивое озеро Цаган Нур с островом посередине, где гнездятся лебеди, гуси, утки, – этот район Монголии поистине сказочной красоты!

Здесь мы услышали легенду о происхождении озера Цаган Нур. Жил старик со старухой. Одна-единственная корова была у них. Однажды старуха повела поить корову к колодцу. И вдруг из него выскочил огромный бык и увел корову, а вслед за быком из колодца хлынула вода, разлилась по всей долине, да так, что старик со старухой еле спаслись. Но вода все лилась и лилась. Наводнение уже угрожало всему живому на земле. Тогда рассердился монгольский богатырь Бухэ-Сар-Тагтай, отколол вершину горы Уран Мандал и закрыл ею колодец. Наводнение кончилось, образовалось озеро Цаган Нур [Сусеев 1986, 63].

В этом воспоминании также упомянуты конкретные географические координаты озера, восхитившего гостя своей красотой и топонимической легендой. Но и тут мемуарист вновь не уточнил, от кого услышал о происхождении данного монгольского гидронима. Озеро с таким же названием находится и в Калмыкии.

Все три стихотворения по мотивам этих легенд в альманахе «Теегин герл» («Свет в степи») представлены в следующей последовательности: «Хужртин аршан», «Цаган Нур», «Тайхир чолун» [Сусеев 1965, 11–14]. Им предшествуют в подборке «Хальмг ду соңсв...» («Послышалась калмыцкая песня...») и «Селенга гидг хол» («Река Селенга») [Сусеев 1965, 11].

Жанр обозначен не по-калмыцки (домг-легенда), а по-русски с усечением окончания – легенд. Есть некоторые различия в рамках текстов по сравнению с книжной публикацией. Если в первом тексте рамка идентична («Хужртин аршан, 1964 ж., июнь»), то во втором тексте обозначена иначе («МНР, Тарийат сомн, 1964, июнь») [Сусеев 1965, 13], ср. «Архангай, Тарийат сомон, 1964 ж., июнь» [Сусеев 1984, 21], как и в третьем тексте («МНР, Цецерлик, 1964, июль») [Сусеев 1965, 14], ср. «Архангай, Цецерлг, 1964 ж., июнь» [Сусеев 1984, 18].

В книге последовательность расположения легенд несколько иная: «Хужртин аршан», «Тайхир чолун», «Цаган Нур» [Сусеев 1984, 13–21]. Трудно сказать, имеет ли такое расположение текстов какое-либо значение в указанных публикациях.

Что касается жанрового аспекта, у монголов «домог» – (1) легенда, сказание, предание; миф; рассказ; история; ±лгэр домог хорш. а) легенда; б) притча во языцех; хууч домог хорш. старое предание» [БАМРС 2001, II, 48], у калмыков «домг» – «легенда; сказание; предание; **домог дун** песнь-предание; **домог түүк** историческое сказание» [Калмыцко-русский словарь 1977, 206] (выделения принадлежат автору статьи, если не указано иное – Р.Х.).

В.Т. Сарангов определял легенды (домг) как «устные рассказы, мифологического или религиозного характера, где основной движущей пружиной действия служит сверхъестественное» [Сарангов 2010, 104]. По мнению Д.Э. Басаева, «легенда, как и предание, имеет установку на достоверность, но отличается от него тем, что основой повествования в ней служит фантастическое явление, тогда как в предании обычно есть реальная основа» [Басаев 2009, 6].

Характеризуя топонимические легенды и предания, вошедшие в сборник калмыцкой несказочной прозы «Семь дней», Д. Басаев отметил: «История того или иного названия в них чаще всего передается без каких-либо развернутых исторических фактов или явлений» [Басаев 2004, 15].

В терминологическом плане легенда («лат. *legenda* – то, что предназначено для чтения) – жанр фольклора и литературы, в котором с установкой на достоверность представлены чудесные события, небывалые обстоятельства, лица, предметы. Иными словами, в Л. соединяются историзм и наивная вера, фактология и утопия, повседневное и сверхъестественное. <...> В отличие от мифа, Л. не связана с обрядом и не сосредоточена на выражении архаических пластов сознания, хотя и может их затрагивать. По сравнению с преданием, Л. обладает большей обобщенностью и в этом смысле она ближе к сказке» [Каравашкин 2008, 107].

В альманахе «Теегин герл» первые два сусеевских произведения относятся к топонимическим легендам-гидронимам, третье – к топонимической легенде-орониуму. Рассмотрим три стихотворения в таком порядке, учитывая приведенные воспоминания поэта об услышанных им монгольских легендах. Разница в двух публикациях касается незначительной стилистической правки.

Любопытно, что в своем рассказе о посещении местности автор указал монгольское название источника («Хужуртын рашан»), уточнив, что по-калмыцки это «Хужуртын аршан». Речка Хужурта дала название источнику. По-монгольски лексема «хужиртай» имеет два значения: «1) содержащий соду (натуральную); 2) солончаковый» [БАМРС 2002, IV, 151], «рашаан» означает «аршан, целебная вода, минеральная вода; целебный минеральный источник; целебная минеральная вода» [БАМРС 2001, III, 58]. В калмыцком языке «хужурта» – «солончаковый»; «аршан» – «аршан, целебный (минеральный) источник; целебная (минеральная) вода» [Калмыцко-русский словарь 1977, 607; 52].

Обратим внимание на то, что калмыцкий поэт не придерживался в названии своих стихотворений по мотивам монгольских легенд оригинальных топонимов («Хужуртын рашаан», «Цагаан Нуур», «Тайхар чулуу»), он привел их в калмыцком правописании.

«Хужуртын аршан» начинается вступлением, в котором говорится об охотнике, поддерживающем огонь в очаге кизяком, кормящемся охотой, одевающимся в одежду из кожи, передвигающемся на коне, объезжающем селения, рассказывающемся новости.

Основная часть стихотворения – история о бедняке-охотнике по имени Шонглай, жившем за двести лет до этого в Халхе. Однажды Шонглай отправился на охоту, чтобы поймать лису. Со склона горы он заметил у родника оленя, выстрелил из лука, стрела ранила ногу животного, которое ушло от погони. На следующий день Шонглай увидел того оленя, беспокойно лежащего в устье реки Хужирты: «Дарук нег өдртнэ / Дэкэд тер буһнэ / Хужуртын холын экнд / Хуухлзад кевтснэ үзгднэ» [Сусеев 1965, 14]. Когда человек приблизился, удивился тому, что олень не испугался: лежал в воде, от которой поднимался пар: «Өөрдэд күрэд ирхлэ, / Өвэрц юмн – үргжэхш. / Усн дотр кевтнэ, / Уснаснэ ур харчана» [Сусеев 1965, 14]. Шонглай пожалел раненого зверя, подумав, пусть лежит, обмочит рану, лечит ее, ведь если мог бы, тот поведаль бы о своем страдании: «Кевтгхэ, шархан уһатха, / Келтэ болхла зовлцган / Күүнд келх билэхн... / Кевтг, шархан эдгэг» [Сусеев 1965, 14]. Так он стал охранять оленя, защищая от других охотников. На седьмой день животное, поднявшись на ноги, убежало. Шонглай, сняв шапку, помолился божествам, спустился к тому месту, где

лежал олень. Он увидел, как из земли горячая вода била фонтаном, попробовал воду, которая показалась ему целебной: «Һазрас халун усн / Нолһалад, гүүһэд бээнэ, / Авад амсч үзхлэ, / Аршан болж медгднэ» [Сусеев 1965, 15]. С тех пор монголы свои болезни и раны лечат водой, которую открыл Шонглай. Слух о горячей целебной воде прошел по всей Халха-Монголии, отдыхающих здесь с каждым годом прибавляется.

Стихотворение состоит из 14 катренов, структурированных в основной парной и сплошной анафорой, с внутренней речью охотника Шонглая. Сравнив с легендой из воспоминания автора, отметим общее и различия. Общее наблюдаем в канве истории о том, как был открыт источник с целебной водой. Различия: во-первых, олень лечился целебной водой неделю (сакральное число 7), а не несколько дней, как в легенде; во-вторых, поэт не указал на лечебную грязь; в-третьих, не сказал о возведении Шонглаем «обо» (возвышенности из камней) для поклонения духам предков и божествам; в-четвертых, вместо устройства «обо» охотник в стихотворении, сняв шапку, помолится божествам, поблагодарив их за спасение оленя; в-пятых, автор подчеркнул открытие человеком целебного источника, уточнив, что это вода Шонглая.

Образ бедного охотника в литературной легенде получил гуманное воплощение, связав человека и природу в гармоническом ракурсе: животное открыло охотнику целебный источник, а охотник спас оленя от неминуемой смерти из-за полученного ранения. Элемент чудодейственной воды («живой воды») определил один из жанровых признаков легенды, проецируя реальное название минерального источника в конкретной местности, тем самым объясняя происхождение гидронима.

Второе стихотворение «Цаһан Нур» включает уже 18 катренов. Монгольская топонимическая легенда повествует, как возникло «Белое Озеро», по-монгольски «Цагаан Нуур». Здесь также есть небольшое вступление, соединяющее прошлое и настоящее. Автор рассказал, как в гостинице «Зочид буудал» его привечали как гостя, угощали национальными блюдами, пели песни, между тем кратко сообщив легенду о Цаган Нуре.

Затем литературная легенда калмыцкого поэта следует за устным рассказом о том, как давным-давно жила одна бедная семья, у которой не было даже юрты, а была лишь одна-единственная корова. Автор пояснил, потому что у старика со старухой не было войлока, чтобы устроить жилище. Если в легенде просто говорится, что старуха повела поить корову к колодезю, то в стихотворении уточняется: колодец находился у подножия горы Хангай, т.е. вводится еще один топонимический ороним. Вдруг из колодца выскочил белый бык с острыми рогами, стал нюхать корову и повел ее прочь. Вслед за ним колодезная вода забурлила, вылилась и стала заливать земли – появились рыбы, утки, гуси, лебеди. Но прибывающая вода грозила бедой всему живому, могла затопив все вокруг. Калмыцкий поэт ввел в свое произведение образ астролога-зурхачи, который изрек, что нужен отважный богатырь: «Зэргтэ баатр кергтэ», – / Зурхач зар һарһна» [Сусеев 1965, 20]. В отличие от предыдущей легенды здесь действует не бедный охотник, а богатырь по имени Бүхэ Сартагтай. «Тогда рассердился монгольский богатырь Бүхэ-Сар-Тагтай, отколов вершину горы Уран Мандал и закрыл ею колодец» [Сусеев 1986, 63], в сусеевском воспоминании имя богатыря пишется в три слова, в стихотворении – в два слова. «Моһһлын Бүхэ Сартагтай – / Маш чидлтэ баатр, / Урн мандл уулыг / Уурнь күрч үгзрна. // Уулын ораһинь таслад, / Үүрж авад һарна, / Худгин буслсн амиг / Хад чолуһар бөглнэ» [Сусеев 1965, 21]. Здесь монгольский богатырь Бүхэ Сартагтай, обла-

дающий огромной силой, рассердившись, оторвал вершину горы Уран Мандал, понес и заткнул колодец камнем-утесом. Так образовалось Белое озеро, а богатырь Бухэ Сартагтай спас весь мир: «“Терх Цаһан нур” / Тиигж нег төрсмн. / Бүхэ Сартагтай баатр / Бүкл делкэг харссмн...» [Сусеев 1965, 21]. Поэт завершил свое произведение призывом – эту легенду переложить стихами, подарить от всего сердца отважным, умелым, любимым монголам, что, собственно говоря, и сделал. Второе стихотворение калмыцкого поэта по мотивам монгольской легенды также в целом соответствует ее содержанию, отличаясь некоторыми указанными деталями.

Третье стихотворение, основанное на монгольской легенде «Тайхар чулуу», названо по-калмыцки «Тайхир чолун». Лексема «чолун» означает «камень». Монгольское название, по сути, соединило два синонима: «тайхар» – камень, «чулуу» – камень [БАМРС 2001, 180; 2002, 322]. У автора первое слово дано в измененном виде: не «тайхар», а «тайхир».

Обратимся к монгольской легенде.

ТАЙХАР ЧУЛУУ

Эрт цагт нэгэн аварга могой газраас цухуйн, хамаг амьтныг залгин гамшиг тарьж байх үед Бөхбилэгт гэгч их хүчтэн Булган уулнаас Тайхар чулууг аван үүрч Цагаан даваагаар давж, нэгэн уулын оройгоос могойн толгой руу шидэн дэржээ. Тэр могойг дарсан чулуу эхлээд Тархи чулуу нэртэй байсан нь хожим хувирч Тайхар чулуу гэх болжээ.

Бөхбилэгт тэр чулууг үүрч явахдаа Шивэрт хэмээх аманд хэсэг зуур амарсан гэнэ. Тэгээд чулуугаа үүрч босохдоо «Шүү шаа» гэж дуу алдан боссон учир уг газрыг Шүү шаа Шивэрт гэж нэрлэжээ.

Аварга могой дээрээсээ дарсан чулуун доороос хөдлөн гарах гэхэд нь, Бөхбилэгт нум сумаа авч, чулуун дээр тавьсанд, хөдлөхөө больжээ. Одоо өндөр уулын орой дээрээс зун цагт Тайхар чулууг харахад, дээр нь нум сумны хэлбэрт дүрс ногоорон харагддаг гэнэ. Мөн могойн сүүл цухуйсан газрыг хэсэг чулуугаар дарсныг Сүүл толгой гэж нэрлэжээ.

Хожим тэр аварга могойн зоо нуруун дээр нь Сайд вангийн хүрээг байгуулжээ. Хойд Тамирын хөвөөнд урд тал нь эгцхэн, дээрээ ширээ шиг тэгшхэн хадан хошуу бий бөгөөд Тавантээг гэж нэрлэх ажээ. Бөхбилэгт аварга могойг дарсныхаа дараа түүн дээр сууж, Тамир голын усаар гараа угаан арнугтасан юм гэдэг. Түүнээс хойш тэр газрыг Бөхбилэгтийн Тавантээг буюу Суудал гэж нэрлэжээ. Эдгээр газар Архангай аймгийн Ихтамир сумын нутагт бий» [Тайхар чулуу 2015, 455–456].

В комментарии к легенде отмечено, откуда взят текст, из сб. «Монгольская легенда», изданного в Улан-Баторе в 1984 г.: «Монгол домог. Эмхэтгэн боловсруулж, удиртгал, тайлбар бичсэн Х. Сампилдэндэв. (УБ., 1984) номын 215-р талаас авав» [Памятники фольклора монгольских народов 2015, 599].

Приведем русский перевод легенды «Камень Тайхар», выполненный для нашей статьи кандидатом филологических наук С.В. Мирзаевой.

КАМЕНЬ ТАЙХАР

Давным-давно гигантская змея вылезла из-под земли и пожирала всех животных, силач по имени Бухбилегт взял Камень Тайхар с горы Булган, пересек

перевал Цагаан и бросил его с вершины горы в голову змеи. Камень, раздавивший змею, сначала называли камнем Тархи (букв. мозг, голова), но позже он стал камнем Тайхар.

Некоторое время Бухбилегт, перенося этот камень, отдыхал в ущелье под названием Шиверт. Когда он поднимал камень, он выкрикнул «Шуу шаа», поэтому это место называли Шуу шаа Шиверт.

Когда гигантская змея собиралась выползти из-под придавившего ее камня, Бухбилегт взял свои лук и стрелы и положил их на камень, и тогда змея перестала двигаться. Теперь, когда летом вы смотрите на камень Тайхар с вершины высокой горы, можно увидеть растительность в виде лука и стрел. Также место, где торчал хвост змеи, закрыли несколькими камнями, и теперь оно называется холм Сул (букв. хвост).

Позже на хребте гигантской змеи построили монастырь Сайд-вана. На горе, на северном берегу реки Тамир есть скалистый мыс с крутым фронтом и ровной площадкой наверху, который называется Тавантег. Рассказывают, что Бухбилегт, раздавив в борьбе гигантскую змею, сел на нее и вымыл руки водой реки Тамир. С тех пор это место стало называться Бухбилегтин Тавантег или Суудал (букв. место, где сидел). Эти места расположены в районе сумона Их-тамир Архангайского аймака [Камень Тайхар 2024].

Стихотворение «Тайхир чолун» так же, как и два предыдущих, имеет вступление, в котором автор повествует о том, как он увидел у подножия горы Булган, за городом Цецерлг, за Белым перевалом, среди деревьев на берегу Тамир гол необычный камень цвета песка, стоящий одиноко в окрестности. Затем следует изложение истории о появлении здесь этого камня.

Если легенда начинается с формульного зачина («давным-давно»), то поэт сразу описывает змею, добавляя свои детали о ее длине и языке: «...Жи́рн дууна ут, / Жид болсн келтэ / Ик хар моһа / Ишкрж йовдг болна» [Сусеев 1984, 16]. «Длиной в 60 дун, с острым, как копые, языком, большая черная змея ползла, издавая свист». – Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.).

«Мера длины дун, дууна һазр трактуется в калмыцком как 1) уст. верста и 2) километр» [Батырева... 2021, 61]. «В калмыцко-русском словаре А.М. Позднеева это понятие закреплено как “расстояние, на котором слышен крик человека, равное версте – 1,06 км” (Позднеев, 1911: 222)» (цит. по: [Батырева... 2021, 61]).

Таким образом, гигантская змея была длиной в 60 км. Гиперболическое подчеркивание опасности, исходящей от змеи, дополняется в стихотворении пояснением, что змея поедала животных – овец, коз, телят, заглатывая их по двое, по трою, отравляла людей, разбрызгивая свой яд, могла уничтожить все в окрестности реки Тамир. «Ик Тамирин төгэлндкиг / Идж бархар йовдгж. <...> Хөн, яман, туһлмудыг / Хошад-һурвадар зальгдг, / Хөөч, малч, адучниг / Хор цацад алчкдг» [Сусеев 1984, 17].

Не находился человек, который мог бы, заарканив, убить змею, множившую мучения. В один жаркий день змея грелась на солнцепеке, из ее пасти брызгал огонь. Но вот наш монгольский прославленный богатырь Бухэ Бэлэгтэ, отколов камень от горы, взвалил на себя и понес: «Моңһлын алдр баатр, / Мана Бүхэ Бэлэгтэ... / Уулс чолу кемтлэд / Үүрэд авад ирнэ» [Сусеев 1984, 17]. Кульминационный момент сражения человека с чудовищем: «Моһаг үрглж бээтһн / Моңһл баатр чолуһарн / Толһаһинь билжлэд дарчкна. / ...Тернь – Тайхир чолун» [Сусеев 1984, 17]. Пока змея пугалась, монгольский богатырь,

камнем разможив ей голову, придавил. Так появился камень Тайхир. Когда у змеи оторвалась голова, ее хвост задвигался. И богатырь прижал ее хвост другим камнем. «Толһань тасрхла – сүүлэрн / Тер моһа көндрж, / Бүхэ Бэлэгтэ одад / Бас чолуһар дарж» [Сусеев 1984, 17]. Эти два огромных камня на равнине с тех пор все время слагают магтал-величания монгольскому богатырю: «Ил тегш һазрт / Ик хойр чолун / Моңһл баатрин тускар / Магтал давтад бээдгж» [Сусеев 1984, 17].

Сопоставляя эту монгольскую легенду и ее поэтическое воплощение калмыцким автором, отметим, что в целом содержание соответствует первоисточнику. Различается сокращение действий богатыря: нет описаний его отдыха в ущелье Шиверт, нет выкрика при поднятии камня, соответственно топонимического обозначения этого места Шуу шаа Шиверт, не говорится о магической функции лука и стрел, положенных героем на камень, из-за чего змея не смогла двигаться, нет уточнения о холме Сул (хвост) и места под названием Бухбилегтин Тавантеег или Суудал, где сидел богатырь, умыв руки водой реки Тамир после поединка. А. Сусеев вычленил два камня, раздавивших голову и хвост змеи. При этом прием олицетворения в конце стихотворения, состоящего из 13 катренов, придает легендарному пересказу элемент чудесного, когда сама природа славит своего героя. И здесь в жанр легенды вводится упоминание другого жанра монголоязычных народов – магтала-восхваления.

Калмыцкий поэт сравнил гигантскую змею, лежавшую под камнем, с владыкой ада («Тайхир чолуна дорнь / Тамин эзнэ кевтж»), актуализируя ее смертоносные действия, соотнеся с хтоническим существом подземного мира.

В монгольской легенде змея обозначена как «аварга могой». Аврага Могой в мифологии монголоязычных народов – это гигантский змей: «Очевидно, является модификацией образа мирового змея, обитающего под землей или на дне моря (первоначально – мирового океана). По некоторым поверьям, заключен в подземной крепости; ряд топонимических преданий указывает происхождение скал (Дзайсан толгой, Тайхир чулу и др.) с заваливанием богатырем норы или горной пещеры, через которую некогда А.М. похищал людей и скот» [Неклюдов 1994, 28–29].

А. Сусеев не использовал калмыцкое определение «аврһ моһа», ограничившись лексемой «моһа» (змея), но придав этому образу тоже мифологический аспект.

Заключение

Итак, среди стихотворений А. Сусеева на монгольскую тематику есть три легенды, две из которых услышаны поэтом во время поездки в Монголию весной-летом 1964 г. при посещениях местных достопримечательностей. Публикации «Хужргин аршан», «Цаһан Нур», «Тайхир чолун» по мотивам легенд в альманахе «Теегин герл» («Свет в степи») в 1965 г. и авторской книге «Зүркнэ дун» («Песня сердца», 1984) отличаются незначительной стилистической правкой и расположением их в той или иной последовательности. Все легенды имеют топонимическую направленность, отражают названия лечебного источника, горного ландшафта, озера. Эти топонимы даны автором не в монгольском правописании, а в калмыцком. Изложение легенды предваряет небольшое вступление, передающее впечатления поэта от увиденного и услышанного при встрече с монгольскими друзьями. Осталось невыясненным, как А. Сусеев познакомился с легендой о камне Тайхар. В целом содержание стихотворений со-

ответствует указанному фольклорному источнику, различаясь теми или иными деталями, дополненными автором или, наоборот, не использованными.

Заметим, что сусеевское стихотворение «Богдо уул» [Сусеев 1990, 3], написанное после очередного посещения Монголии, не отражает местных легенд о названии этой священной горы, в то время как у калмыков есть легенды, созданные после прихода в российские земли, о переносе Богдо уул с прародины [Семь звезд 2004, 203–208].

Судя по всему, другими калмыцкими поэтами не были созданы стихи по мотивам монгольских легенд.

Таким образом, три стихотворения А. Сусеева, написанные на основе монгольских топонимических легенд, являют связь с устным народным творчеством братского народа, подтверждая калмыцко-монгольские литературные контакты прошлого столетия.

ИСТОЧНИКИ

1. Инггин дун: антология современной монгольской литературы. Элиста: Изд-во Калмыцкого университета, 2014. 288 с.
2. Инггилт: монһл шүлгчнрин үүдэврмүд. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1971. 166 с.
3. Камень Тайхар / пер. с монг. С.В. Мирзаевой. Рукопись, 2024.
4. Мөнк заль: монһл бичэчнрин үүдэврмүдэс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1967. 188 х.
5. Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. 415 с.
6. Сусеев А.И. Монголия в сердце моем (Из воспоминаний разных лет) // Сусеев А.И. Светлый путь: статьи, очерки, выступления. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1986. С. 59–67.
7. Сусеев А.И. Навеки с Советским Союзом: пьеса в 4-х актах (в 10 картинах): посвящ. 40-летию Монгольской Народной Революции (1921–1961 гг.) // НАРК / Лит. обработка И. Македонского. Ф. р-150, д. 3, оп. 7. 53 л.
8. Сусеев А.И. Богд уул: шүлг // Хальмг үнн. 1990. Мөрн сарин 4. X. 3.
9. Сусеев А.И. Зүркнэ дун: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1984. 123 х.
10. Сусеев А.И. Моңһлын магтал: поэм // Теегин герл = Свет в степи. 1981. № 4. С. 31–34; № 5. X. 21–23.
11. Сусеев А.И. Моңһлын туурмжта үрн: шүлг // Хальмг үнн. 1976. Ноябрьрин 26. X. 3.
12. Сусеев А.И. Улан Баатр: йөрөл; Ханда (дун), Дууна эзнд; Терзэр хэлэжэхэд // Теегин герл. 1964. № 4. X. 3–5.
13. Сусеев А.И. Хальмг ду сонсвв...; Селенга гидг хол; Хужртин аршан; Цаһан Нур; Тайхир чолун; Моңһлд бичсн шүлгүд // Теегин герл. 1965. № 1. X. 11–14.
14. Сусеев А.И. Хужртин аршан; Йондн Ринчен: шүлгүд // Хальмг үнн. 1974. Сен-тябрин 4. X. 3.
15. Тайхар чулуу // Памятники фольклора монгольских народов: в 10 т. М.: ИМЛИ РАН, 2015. Т. IV. С. 455–456.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаев А. Дружба – Найрамдал // Теегин герл = Свет в степи. 1981. № 4. С. 53–58.
2. Басаев Д.Э. Калмыцкие народные легенды и предания: дис. ... канд. филол. наук. Элиста, 2009. 175 с.
3. Басаев Д.Э. Устная несказочная проза калмыков // Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. С. 5–28.

4. Батырева К.П., Бембеев Е.В., Мукабенова Ж.А. Калмыцкая мера длины: этнолингвистический аспект // *Кочевая цивилизация: исторические исследования*. 2021. № 3. С. 53–63.
5. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. М.: Academia, 2001. Т. 2. Д–О. 436 с.
6. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. М.: Academia, 2001. Т. 3. Ё–Ф. 440 с.
7. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. М.: Academia, 2002. Т. 4. Х–Я. 532 с.
8. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
9. Каравашкин А.В. Легенда // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 107–108.
10. Лувсанвандан С. Эпоха и человек в современной монгольской литературе // *Тегин герл = Свет в степи*. 1981. № 4. С. 110–117.
11. Неклюдов С.Ю. Аврага Могой // *Мифы народов мира. Энциклопедия*: в 2 т. Т. 1. А–К. М.: Российская энциклопедия, 1994. С. 28–29.
12. Сарангов В.Т. Фольклор калмыцкого народа: учебное пособие. Элиста: Изд-во Калмыцкого университета, 2010. 136 с.
13. Ханинова Р.М. Монгольская тема в творчестве Михаила Хонинова // *Монголоведение*. 2018. № 2 (3). С. 104–118.
14. Цеденова С.Н. О взаимосвязях монгольской и калмыцкой литератур // *Mongolica – XV: сб. ст. СПб.: Петербургское востоковедение*, 2015. С. 80–82.
15. Цеденова С.Н. Монгольская тема в современной калмыцкой поэзии // *Вестник Калмыцкого университета*. 2018. № 39. С. 127–135.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Batyreva K.P., Bembeev E.V., Mukabenova Zh.A. Kalmytskaya mera dliny: etnolingvisticheskiy aspekt [Kalmyk measure of Length: Ethnolinguistic Aspect]. *Kochevaya tsivilizatsiya: istoricheskiye issledovaniya*, 2021, no. 3, pp. 53–63. (In Russian, in Kalmyk).
2. Khaninova R.M. Mongol'skaya tema v tvorchestve Mikhaila Khoninova [Mongolian Theme in the Works of Mikhail Khoninov]. *Mongolovedeniye*, 2018, no. 2 (3), pp. 104–118. (In Russian, in Kalmyk).
3. Tsedanova S.N. Mongol'skaya tema v sovremennoy kalmytskoy poezii [Mongolian Theme in Modern Kalmyk Poetry]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 2018, no. 39, pp. 127–135. (In Russian, in Kalmyk).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Basayev D. Ustnaya neskazochnaya proza kalmykov [Oral Non-Fairy Prose of the Kalmyks]. Basayev D.E. (Ed.). *Sem 'zvezd: kalmytskiye legendy i predaniya* [Seven Stars: Kalmyk Legends and Traditions]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2004, pp. 5–28. (In Russian).
5. Karavashkin A.V. Legenda [Legend]. Tamarchenko N.D. (Ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Actual Terms and Concepts], Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 107–108. (In Russian).
6. Neklyudov S.Yu. Avraga Mogoy [Avraga Mogoi]. *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Rossiyskaya Entsiklopediya Publ., 1994, pp. 28–29. (In Russian).
7. Tsedanova S.N. O vzaimosvyazyakh mongol'skoy i kalmytskoy literatur [On the Relationship between Mongolian and Kalmyk Literatures]. *Mongolica – XV: sb. st.* [Mongolica – XV: Article Collection]. St. Petersburg, Peterburzhskoye Vostokovedeniye Publ., 2015, pp. 80–82. (In Russian).

(Monographs)

8. Sarangov V.T. *Fol'klor kalmytskogo naroda* [Folklore of the Kalmyk People]. Elista, Izdatel'stvo kalmytskogo universiteta, 2010, 136 p. (In Russian, In Kalmyk).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Basaev D.E. *Kalmytskiye narodnyye legendy i predaniya* [Kalmyk Folk Legends and Traditions]. Ph.D. Thesis. Elista, 2009, 175 p. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы.

Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate at the Department of Folklore and Literature.

Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Э.П. Бакаева (Элиста)

ОТКОЧЕВКА 1771 Г. В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ПИСЬМЕННОМ ПАМЯТНИКЕ¹

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению сюжета об откочевке большей части калмыцкого народа в 1771 г. в Центральную Азию в калмыцком фольклоре. Цель статьи – рассмотреть тексты несказочной прозы калмыков об откочевке 1771 г. и сопоставить с данными письменного памятника «История калмыцких ханов» и историческими фактами. Анализируются тексты несказочной прозы калмыков, записанные в разные периоды, с конца XIX в. до XXI в., которые сохранили память об историческом событии, расколовшем этнос на две части. В калмыцком фольклоре эти тексты называются *тууж*, что соответствует сказанию или преданию о реальном историческом событии или лице, в которое вплетены поэтические детали. Сюжетная структура рассматриваемых текстов разнообразна, но в целом включает общие элементы. В них активно действуют исторические персонажи Убаши, Цебек-Дорджи, упоминаются Бамбар и Шеаренг – все 4 главных предводителя во время откочевки калмыков; упоминаются реальные исторические факты. В большей части преданий основное внимание уделено Цебеку-Дорджи, который описывается главным претендентом на ханский престол, достойным стать императорским зятем. В статье выделены основные сюжетные мотивы преданий об откочевке 1771 г. Отмечается, что конечный пункт откочевки в преданиях – это Алтай, прародина предков, так же, как и в письменном памятнике «История калмыцких ханов». Для народа, прародиной которого являлся Алтай, откочевка мыслилась как возвращение на прежние кочевья, потому в исторических преданиях присутствуют и мотивы, восходящие к эпическим сказаниям.

Ключевые слова

Калмыки; откочевка 1771 г.; Убаши; Цебек-Дорджи; фольклор; письменный памятник; сюжетные мотивы.

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).

E.P. Bakaeva (Elista)

THE MIGRATION OF 1771 IN KALMYK FOLKLORE AND WRITTEN MONUMENT¹

Abstract

The article is devoted to the consideration of the story of the migration of most of the Kalmyk people in 1771 to Central Asia in Kalmyk folklore. The purpose of the article is to examine the texts of non-fairy-tale prose of the Kalmyks about the migration of 1771 and compare them with the data of the written monument “History of the Kalmyk Khans” and historical facts. The texts of the non-fabulous prose of the Kalmyks, recorded in different periods, from the end of the 19th century to the 21st century, which preserved the memory of the historical event that split the ethnos into two parts, are analyzed. In Kalmyk folklore these texts are called *tuudzi*, which corresponds to a legend about a real historical event or person in which poetic details are woven. The plot structure of the texts under consideration is diverse, but generally includes common elements. Historical characters Ubashi, Tsebek-Dordzhi are active in them, Bambar and Sheareng are mentioned – all 4 main leaders during the migration of the Kalmyks; real historical facts are mentioned. In most of the legends, the main attention is paid to Tsebek-Dordzhi, who is described as the main contender for the khan’s throne and honored to become the imperial son-in-law. The article highlights the main plot motifs of the legends about the migration of 1771. It is noted that the direction of migration is thought in legends as to Altai, the ancestral homeland, as well as in the written monument “The History of the Kalmyk Khans”. For the people, whose ancestral homeland was Altai, migration was thought of as a return to the former nomads. Therefore, there are motives in historical legends that go back to epic tales.

Key words

Kalmyks; migration in 1771; Ubashi; Tsebek-Dordzhi; folklore; written monument; plot motifs.

Введение

Тема откочевки большей части калмыцкого народа на восток, в пределы разгромленной цинскими властями Джунгарии, в 1771 г. – одна из сложнейших в истории Калмыкии. Миграция, получившая полярные характеристики: «побег» (позиция российских властей, см.: [Дорджиева 2002, 104; Бакаева 2016, 346]), «измена» [Батур Убаши Тюмень 2003, 126], «авантюра, затеянная ханом Убаши и его приближенными» [Санчилов 1983, 74], «последнее великое кочевье» [Колесник 2003], «исход», «последнее великое трансконтинентальное кочевье» [Ходарковский 2022, 309], продолжает привлекать внимание исследователей.

В 1771 г. в приволжских степях осталась примерно треть народа. Откочевала большая часть народа во главе с молодым наместником ханства Убаши (1744–1775 гг., правил в 1761–1771 гг.), в процессе миграции улусы претерпели колоссальные потери. Добравшиеся до территории покоренной в 1758 г. цинским Китаем Джунгарии сохраняют историческую память о былой при-

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).

надлежности к улусам хана и его князей-нойонов [Бакаева 2016, 57]. В СУАР КНР в разных областях расселены потомки подвластных наместника Убаши, нойонов Цебека-Дорджи, Бамбара, а на юго-западе Монголии – потомки подданных нойона Шеаренга. Эти персонажи зафиксированы и в фольклорных текстах.

Фольклорные тексты представляют интерес для изучения событий, ставших знаковыми в памяти народа. События 1771 г. отражены в разных жанрах фольклора. Известность получили исторические песни, сложенные как ойратами-торгутами на новых территориях обитания, так и оставшимися в российском Поволжье калмыками, в которых калмыки выражали недоумение по поводу поступка хана Убаши, уведшего свой народ [Пальмов 1992, 112; Төрскн һазрин дуд 1989, 36–37; Бакаева 2016, 349], а потомки откочевавших прославляют его [Ван Гао Чао 2008, 269; Ван Гао Чао 2012]. Если исторические песни анализировались в отдельных работах [Ван Гао Чао 2008; Ван Гао Чао 2012; Бакаева 2016], то тексты несказочной прозы об откочевке специальному рассмотрению не подвергались.

Жанровые и сюжетные особенности калмыцких текстов об откочевке 1771 г.

Первый из анализируемых текстов «О том, как хан Обуши откочевал в Китай, как нойон Цебек Дорджи, отправившись с ним, женился на дочери китайского императора, как он был отравлен, намереваясь забрать оставшихся своих людей, – о них двоих» [Инеднты 2021, 85–94] записан известным собирателем фольклора И.И. Поповым среди донских калмыков от К. Атинова на рубеже XIX–XX вв. и определен как *туужэ*. Краткий вариант этого предания («Нойон Цебек-Дорджи») записан А.Ц. Бембеевой у сказителя из донских калмыков С.И. Манджикова [Хальмг туульс 1968, 253–255; Мифы 2017, 282–285, 338]. Фольклористы считают вариантом этого предания опубликованный Д.Э. Басаевым [Семь звезд 2004, 145–157] текст «В долине барсов» [Семь звезд 2004, 382]. Текст «Цакир Сандас» записан А.Ш. Кичиковым в 1961–1962 гг. от сказительницы Н. Кутуктаевой из группы оренбургских калмыков [Мифы 2017, 274–277; Семь звезд 2004, 144–145, 382]. В Астраханской области в 1979 г. Г.О. Авляев записал текст «Маньчжурский лук» от Э. Мусухаева [Семь звезд 2004, 139–143, 381–382]. Б.М. Санджиева записала «Краткое повествование о том, как уходили на Алтай» от Т.Б. Джалаева в Лаганском районе [Герлтсн сувсн 2014, 21–22, 200]. Текст «Повествование о том, как калмыки ушли на Алтай» у Ш.В. Боктаева записала в 2002 г. Б.Б. Манджиева [Алтн чеежтэ 2010, 18–21, 144].

И.И. Попов определил жанр как *туужэ* – повествование, сказание («былевое сказание»), сравнив с рассказами-былинами, в отличие от которых *туужэ* сказывается прозой; собиратель акцентировал веру калмыков в реальность событий *туужэ* [Инеднты 2021, 44]. Так же определяет жанр записанного текста Б.М. Санджиева [Герлтсн сувсн 2014, 21]. Б.Б. Манджиева помещает публикацию в разделе «Домгуд болн туужэс» («Мифы и предания») [Алтн чеежтэ 2010, 15], относя текст к *туужэ*. Д.Э. Басаев три текста включил в раздел «Исторические легенды и предания» [Семь звезд 2004, 139–157], составители тома «Мифы, легенды и предания калмыков» – в раздел «Домг үлгүрмүд болн туужэс» («Легенды и предания») [Мифы 2017, 362–367], исходя из наименования мифов – *домг*, легенд – *домг үлгүр*, преданий – *туужэ* [Мифы 2017]. В монголоведении используется и другая терминология, исторические преда-

ния называются *улгэр туух*; отмечается, что в старой монгольской литературе стройная концепция жанров повествовательной литературы отсутствовала [Цендина 2015, 28–29].

Калмыцкие сказители относили тексты об откочевке калмыков 1771 г. в большинстве к жанру *тууж* или к преданиям, что отражает их историчность.

Сюжетная структура рассматриваемых текстов разнообразна, но в них активно действуют исторические персонажи Убаши, Цебек-Дорджи, упоминаются Бамбар и Шеаренг – т.е. все 4 главных предводителя во время откочевки калмыков; упоминаются реальные исторические факты. В предании «Нойон Цебек-Дорджи» говорится, что он племянник хана Убаши [Мифы 2017, 285], это соответствует действительности. Разнятся в текстах сведения о численности оставшихся на Волге калмыков: в одном – 20 тысяч человек [Мифы 2017, 285], а в другом – 100 тысяч юрт [Инедиты 2021, 94]. В предании «Маньчжурский лук» указано кроме числа оставшихся калмыков (около 7 тысяч семей) время откочевки (январское утро 1771 г.), отмечается, что первую колонну возглавлял нойон Цебек-Дорджи, вторую – Убаши-хан, третью – Вайнкин Шеаренг [Семь звезд 2004, 140], в имени последнего отражена его принадлежность к группе вангийн торгутов (т.е. людей князя с цинским титулом ван). В сказании, записанном И.И. Поповым, отмечается: нойон Бамбар погиб во время битвы на противоположном берегу Волги [Инедиты 2021, 92], хотя известно, что он добрался до территории бывшей Джунгарии, получил титул цзюньвана от императора и умер в 1774 г. [Бобров и др. 2023, 142]. Но во время похода погиб «владелец Бамбаров брат меньшей Ондон» [Бобров и др. 2023, 142]. В предании, записанном от Э.О. Мусухаева, упоминается исторический факт дарования императором калмыцкому хану печати, которая названа родовой печатью рода махачин керейт (ханского рода) [Семь звезд 2004, 143].

Исторические перипетии похода через казахские степи и противостояния их войскам зафиксированы в образцах, записанных от сказителей Т.Б. Джалаева [Герлтсн сувсн 2014, 21–22], Ш.В. Боктаева [Алтн чеежтэ 2010, 18], Э.О. Мусухаева [Семь звезд 2004, 140, 381], без указания на этническую принадлежность противников – в предании «В долине барсов» [Семь звезд 2004, 149], в сказании, записанном от К. Атинова [Инедиты 2021, 92]. В текстах упоминаются гибель кочующих по пути от плохой (соленой) / отравленной воды [Семь звезд 2004, 140–141; Герлтсн сувсн 2014, 22], встреча нойонов и хана с китайским императором [Семь звезд 2004, 141–143, 145–151; Инедиты 2021, 94] и обмен дарами [Семь звезд 2004, 143, 149–150].

В калмыцких текстах также присутствует тема выделения императором земель для вновь прибывшего населения. Упоминается его отказ выделить землю [Алтн чеежтэ 2010, 19], расселение групп на расстоянии семи суток конного пути [Семь звезд 2004, 155].

Примечательно определение направления откочевки. В текстах сборника «Семь звезд» упоминаются откочевка «на далекую родину» [Семь звезд 2004, 144], «на историческую родину, в Азию» [Семь звезд 2004, 145], указывается, что кочуют «в Синьцзян, бывшую Джунгарию» [Семь звезд 2004, 140], путь идет «в Китай» [Семь звезд 2004, 140]. В предании о нойоне Цебеке-Дорджи говорится о прибытии на Алтай [Мифы 2017, 282, 283] и во владения китайского императора [Мифы 2017, 282, 283], а в другом говорится, что они решают перекочевать в Китай, что отражено и в названии [Инедиты 2021, 90–91]. А в названиях сказаний, записанных от Т.Б. Джалаева и Ш.В. Боктаева, зафиксировано направление «на Алтай» [Алтн чеежтэ 2010, 18; Герлтсн сувсн 2014, 21].

В письменном памятнике «Истории калмыцких ханов» имеется раздел об Убаши-хане, где откочевка оценивается как в земли «ойратского очага» (*өөрдин хулмт деер бууж*), повествуется о том, что 33 тысяч семей направились на старое кочевье (нутук) – Джунгарию (*Зунһар хууч нутган зөрд мордов*) [Хальмг хаадудын 1991, 193], весной 1772 г. прибыли из 33 тысяч семей (169 тысяч человек) только 70 тысяч человек [Хальмг хаадудын 1991, 195]. Письменный памятник содержит данные о расселении по разным районам бывшей Джунгарии [Хальмг хаадудын 1991, 195]. Но в заключении говорится, что Убаши-хан откочевал на Алтай (*Алтад һарч одв*) [Хальмг хаадудын 1991, 196]. Таким образом, и письменный памятник, и народная память в преданиях свидетельствуют, что откочевка мыслилась как миграция «на Алтай», хотя достигли калмыки земель бывшей Джунгарии.

Основные темы и мотивы преданий об откочевке 1771 г.

На историческом факте основана тема противостояния Убаши-хана и нойона Цебека-Дорджи в преданиях. Наиболее ярко она отражена в тексте «В долине барсов», где нойон высказывает претензию на власть, хан не уступает, спор должен разрешить император, который склоняется к честолюбивому Цебеку-Дорджи, оставляет его править калмыцким народом до своего окончательного решения, несмотря на мнение советников [Семь звезд 2004, 146–151]. В тексте «Маньчжурский лук» Цебек-Дорджи опережает хана на приеме у императора, нарушая обычаи и собираясь вести речь от имени хана, так как тот не умеет красиво вести речь [Семь звезд 2004, 142].

В ряде преданий присутствует мотив женитьбы Цебека-Дорджи на дочери императора [Инедиты 2021, 94; Мифы 2017, 285] или сватовства [Алтын чеежтэ 2010, 20–21], либо говорится о любви к нему наследника престола [Семь звезд 2004, 156–157]. С одной стороны, в этом мотиве проявляется тема соперничества хана и его приближенного нойона, который в народной памяти остался наделенным богатырской силой, удачливостью, красотой, величием. С другой – мотив сватовства и женитьбы, присутствующий в преданиях об откочевке 1771 г., сближает тексты с типологической структурой архаических сказаний, в которых основным сюжетным мотивом выступает мотив поисков суженой. Цебек-Дорджи справляется с заданиями императора / чужого хана, тогда как Убаши собирается оплатить вместе с другими 100 ханами ему дань [Инедиты 2021, 93] – и здесь мотив испытаний перед женитьбой сочетается с мотивом соперничества двух героев.

Тексты об откочевке 1771 г. содержат такие основанные на исторических фактах мотивы, как мотив запрета на рождение детей и молодняка у скота за три года до начала откочевки; отравления воды и гибели людей и скота; противостояния с казахскими войсками; встречи с китайским императором и обмена дарами с ним; получения пустующих земель [Семь звезд 2004, 149] (*эжго һазр* [Герлтсн сувсн 2014, 22]).

В преданиях об откочевке 1771 г. присутствуют и эпические мотивы, прежде всего связанные с темой богатырей. Так, аргументами на совете по поводу откочевки являются наличие проводника Шеаренга, богатыря – нойона Бамбара, тайджи – нойона Церена и прекрасного Цебека-Дорджи, «имеющего хорошего игреневого коня» [Инедиты 2021, 90–91].

Гибель Бамбара описывается подобно эпическому сражению [Инедиты 2021, 91]. Бамбар шел в авангарде великого кочевья, что, несомненно, отра-

жено в мотиве его героического сражения и гибели. Вместе с тем известен исторический факт противостояния Бамбара с войском против казахов и победной битвы 17 февраля 1762 г. [Бобров и др. 2023, 140], после чего ему была дарована Екатериной II именная сабля с надписью («Вручается калмыцкому нойону Бамбару, за то, что он во главе калмыцкого войска разбил казахов. Год обезьяны (1764 г.)») [Бобров и др. 2023, 133]). Несомненно, что в народной памяти отражена особая роль Бамбара в противостоянии с казахскими войсками в 1760-х гг.

Явно отсылает к картине эпического пира, где обычно по обе стороны от правителя Джангара восседают 12 богатырей, описание необычного для императора поведения прибывших во время приема: Убаши-хан, поднеся подарки, садится «по правую сторону от трона, возглаголив севших в ряд пятерых почтенных пожилых нойонов. Также положив подарки, Цебек-Дорджи занял место по левую сторону от трона, во главе 12 нойонов, молодых полководцев» [Семь звезд 2004, 147]. Мотивы богатырских подвигов отражены в описании гибели Бамбара [Инеднты 2021, 88, 92] и мотиве натяжения чужого лука Цебеком-Дорджи, который погибает, надорвав силы [Семь звезд 2004, 143].

Характерны для рассматриваемых преданий тема необычайной силы богатыря / Цебека-Дорджи и мотив борьбы с гигантским / мощным / мифическим зверем либо птицей (в том числе закрывающим солнце). В предании, записанном И.И. Поповым, речь идет о мифическом звере *дам*, шкура которого покрыла землю на расстояние в четыре *дуна* (версты), ногу которого выдерживает Цебек-Дорджи и грозит людям [Инеднты 2021, 93–94]. В предании Т.Б. Джалаева нойон убивает стрелой черную птицу, тело которой из железа, на таком расстоянии, что она падает на землю через сутки [Герлтсн сувсн 2014, 22]. У Ш.В. Боктаева Цебек-Дорджи справляется со зверем, который закрывает солнце, и с птицей, которая регулярно уносит людей [Алтн чеежтэ 2010, 19–21]. В предании «Нойон Цебек-Дорджи» он охотится на всех зверей и птиц в долине барсов, куда император поселяет его народ [Мифы 2017, 283], в тексте «В Долине барсов» сражается с этими животными в месте нового расселения народа. Мотив борьбы с исполинскими / мифическими зверями / птицами относится к сюжету об испытаниях героя в чужеродном государстве по приказу правителя, распространенному как в эпических сказаниях, так и в сказочном фольклоре. Эпический характер подчеркивают эпитеты, употребляемые по отношению к Цебеку-Дорджи: степной волк [Семь звезд 2004, 148], глаза, пылающие огнем (*һал нүдтэ*) [Алтн чеежтэ 2010, 19], а также детали описаний, связанных с конем. Конь Цебека-Дорджи никого не пускает вперед себя [Алтн чеежтэ 2010, 19]; стремяна его сделаны из «вчетверо сложенной кожи четырехлетних волов, втрое сложенной кожи трехлетних волов» [Герлтсн сувсн 2014, 21].

Мотив величия кочевья «на Алтай» проявляется в рассматриваемых текстах и через прямое наименование его таковым, и через описание его длительности и пространственной протяженности: чтобы передать весть идущим в конце, гонец добирается до них сутками в течение месяца [Алтн чеежтэ 2010, 18].

В преданиях об откочевке 1771 г. присутствует мотив предсказания прорицателем. В тексте о хане Убаши и Цебеке-Дорджи сановник Альдаин Дамба (первая часть имени от слова *эалдх* – предсказывать) способен предсказать 90 событий в настоящем и будущем [Инеднты 2021, 91]. Убаши-хан не следует его совету о поведении на приеме у российского императора, а затем следует предсказание о необходимости ухода на восток вместе с Бамбаром, Цереном,

Цебеком-Дорджи [Инеднты 2021, 91]. Прорицатель Цакир Сандас в одноименном предании предсказывает откочевку калмыков, которая приведет к гибели народа, за что он осуждается на казнь ханом Убаши [Мифы 2017, 274–277; Семь звезд 2003, 144–145]. Созвучно с именем эпического ясновидца, богатыря *Күңкән Алтн Чееж* (возглавляющего правую сторону богатырей Джангара на пиру), имя советника хана Убаши в предании, записанном от Т.Б. Джалаева: *Алтн Күңкә Чееж* заступает за Цебека-Дорджи перед ханом и спасает его от казни, затем призывает его на помощь, чтобы бороться с мифической птицей [Герлтсн сувсн 2014, 22]. Такое совпадение (заимствование) имен, как и наличие мотива предсказания, свидетельствует о значимости в целом темы оценки откочевки в народной памяти.

Заключение

Тексты несказочной прозы калмыков об откочевке 1771 г. до начала XXI в. сохранили память об историческом событии, расколовшем этнос на две части. В калмыцком фольклоре эти тексты называются *тууж*, что соответствует сказанию или преданию о реальном историческом событии или лице, в которое вплетены поэтические детали. В преданиях лидерами называются Убаши-хан, нойоны Цебек-Дорджи, Бамбар, Шеаренг, Церен, указываются даже конкретные колонны, возглавлявшиеся ими. Присутствует тема соперничества между первыми двумя, что основано на реальных фактах.

Сюжетная структура текстов, несмотря на разнообразие, в целом включает общие элементы: наличие предсказания, а также запрета на получение приплода и рождение детей в течение трех лет до откочевки; столкновение с войсками по дороге; большие потери во время кочевья; прием у императора; выполнение заданий чужеродного хана / императора; борьба с мощным либо мифическим животным / птицей. Раскол этноса объясняется нарушением запрета на рождение детей и получение приплода у скота до откочевки. В большей части преданий основное внимание уделено Цебеку-Дорджи, который описывается главным претендентом на ханский престол и удостоенным стать императорским зятем. Судьба этого героя в ранних преданиях печальна: либо он погибает от рук супруги – китайской принцессы [Инеднты 2021, 90, 94; Мифы 2017, 284–285] или надорвавшись при исполнении задания [Семь звезд 2004, 143], либо умирает от неразделенной любви дочь императора [Семь звезд 2004, 157]. В поздних записях же говорится о счастливой жизни Цебека-Дорджи на новых землях [Герлтсн сувсн 2014, 22; Алтн чеежтә 2010, 21].

В калмыцких преданиях об откочевке можно выделить следующие мотивы: гибель людей и скота от горькой / отравленной воды; борьба с казахскими богатырями либо войсками; выделение земель после выполнения заданий хана (императора); борьба с необычным / мифическим животным или птицей; женитьба / сватовство к китайской принцессе; гибель героя. В рассмотренных текстах несказочной прозы также присутствует мотив соперничества между калмыцким правителем и Цебеком-Дорджи. В целом исторические предания содержат немало реальных фактов, сохранившихся в народной памяти.

Важно отметить, что направление откочевки мыслится в калмыцких преданиях как на Алтай, прародину предков, так же, как и в письменном памятнике «История калмыцких ханов». И в этом факте отражено более позднее, чем миграция предков калмыков в российское Поволжье в начале XVI в., появление термина Джунгария (как показал В.П. Санчилов, после 1637 г. появляет-

ся термин «джунгар» [Санчилов 2013, 53], связанный с иной, чем калмыки, этнической группой). Для народа, прародиной которого являлся Алтай, откочевка мыслилась как возвращение на прежние кочевья. И потому в исторических преданиях присутствуют эпические мотивы, восходящие к героическому эпосу калмыков, в котором главной целью богатырей являются либо поиски суженой, либо защита государства. Эти два сюжетных действия включены особым образом в исторические калмыцкие предания об откочевке 1771 г.: поиски суженой сменяются сватовством к дочери императора / чужеродного хана, защита родных кочевий осуществляется героем в виде борьбы с мощным / мифическим зверем, обитающим в стране, где суждено поселиться калмыкам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 172 с.
2. Бакаева Э.П. Исторический факт и его интерпретация: Убаши-хан в истории и культуре калмыков и ойратов // Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. С. 344–352.
3. Батур Убаши Тюмень. Сказание о дербен ойратах // Лунный свет. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2003. С. 125–154.
4. Бобров Л.А., Анисимова М.А., Батыров В.В. Жалованная сабля калмыцкого нойона Бамбара из собрания Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 5: Археология и этнография. С. 131–146.
5. Ван Гао Чао. Народная песня ойратов в историческом контексте: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2008. 272 с.
6. Ван Гао Чао. Историческая песня в традициях ойратов // Теегин герл 2012. № 3. С. 97–104.
7. Герлтсн сувсн (Б.М. Санджиеван бичулж авсн амн урн үгин көрнгэс). Сияющая жемчужина (Фольклорные материалы, собранные Б.М. Санджиевой). Собиратель Санджиева Б.М. Записи 1972–1974 гг. / вступ. ст., сост., предисл., подг. текстов и прилож. И.М. Болдыревой. Элиста: КИГИ РАН, 2014. 230 с.
8. Дорджиева Е.В. Исход калмыков в Китай в 1771 г. Ростов-на-Дону, Изд-во СКНЦ ВШ, 2002. 212 с.
9. Инедиты калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова: несказочная проза и малые жанры / сост., перевод Б.Б. Горяева, С.В. Мирзаева, Д.В. Убушиева. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 424 с.
10. Колесник В.И. Последнее великое кочевье. Переход калмыков из Центральной Азии в Восточную Европу и обратно в XVII и XVIII веках. М.: Восточная литература, 2003. 286 с.
11. Мифы, легенды и предания калмыков. М.: Восточная литература, 2017. 367 с.
12. Пальмов Н.Н. Очерк истории калмыцкого народа за время его пребывания в пределах России. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1992. 160 с.
13. Санчилов В.П. О происхождении основных ойратских этнонимов // Полевые исследования. 2013. № 1. С. 45–58.
14. Санчилов В.П. Приволжские калмыки в Цинской империи в конце XVIII в. // Общественный строй и социально-политическое развитие дореволюционной Калмыкии. Элиста: КНИИИФЭ, 1983. С. 60–77.
15. Семь звезд: Калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. 415 с.
16. Сказание о дербен ойратах, составленное Батур Убаши Тюменем // Лунный свет. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2003. С. 125–154.

17. Төрсүн назрин дуд. Хальмг улсин кезэнк болн өдгэ цагин дуд / цуглурж, диглж, барт бөлдсн Окна Б. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1989. 318 х.
18. Хальмг туульс. 2 боть. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1968. 266 х.
19. Хальмг хаадудын туужиг хураж бичсн товч оршв // Сарин герл (Лунный свет: Калмыцкие историко-литературные памятники). Элст: Хальмг дегтр харһач, 1991. X. 183–196.
20. Ходарковский М. И встретились два мира: Россия и калмыцкие кочевники (1600–1771) / пер. Т.Н. Богрдановой. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 375 с.
21. Цендина А.Д. Термины тууль, тууж, туух, улгэр, домог, намтар, цадиг, судар, шастир в старой монгольской литературе // Монгольский сборник. Тексты и контексты. Сер. *Orientalia et Classica*: труды Института восточных культур и античности. Вып. 54. М.: РГГУ, 2015. С. 7–29.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bobrov L.A., Anisimova M.A., Batyrov V.V. Zhalovannaya sablya kalmytskogo noyona Bambara iz sobraniya Voyenno-istoricheskogo muzeya artillerii, inzhenernykh voysk i voysk svyazi [The Saber Highestly Granted to Noyon Bambar Presented in the Collection of Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya*, 2023, vol. 22, no. 5: Archaeology and Ethnography, pp. 131–146. (In Russian).
2. Sanchirov V.P. O proiskhozhdenii osnovnykh oyratskikh etnonimov [On the Origin of the main Oyrat Ethnonyms]. *Polevyye issledovaniya*, 2013, no. 1, pp. 45–58. (In Russian).
3. Wang Gao Chao. Istoricheskaya pesnya v traditsiyakh oyratov [Historical Song in the Traditions of the Oirats]. *Teegin gerl*, 2012, no. 3, pp. 97–104. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bakaeva E.P. Istoricheskii fakt i ego interpretatsiya: Ubashi-khan v istorii i kul'ture kalmykov i oyratov [Historical Fact and its Interpretation: Ubashi Khan in the History and Culture of the Kalmyks and Oirats]. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsiy zapadnykh mongolov i kalmykov* [Transborder Culture: Essays on a Comparative Study of the Traditions of the Western Mongols and Kalmyks]. Elista, KalmSC RAS Publ., 2016, pp. 344–352. (In Russian).
5. Sanchirov V.P. Privolzhskiye kalmyki v Tsinskoy imperii v kontse XVIII v. [Volga Kalmyks in the Qing Empire at the End of the 18th Century]. *Obshchestvennyy stroy i sotsial'no-politicheskoye razvitiye dorevolyutsionnoy Kalmykii* [Social System and Socio-Political Development of Pre-revolutionary Kalmykia]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies Publ., 1983, pp. 60–77. (In Russian).
6. Tsendina A.D. Terminy tuul', tuuzh, tuuh, ulger, domog, namtar, cadig, sudar, shastir v staroy mongol'skoy literature [The Terms tuul, tuuzh, tuuh, ulger, domog, namtar, zadig, sudar, shastir in old Mongolian Literature]. *Mongol'skiy sbornik. Teksty i konteksty* [The Mongolian Collection. Texts and Contexts]. *Orientalia et Classica. Issue 54*. Moscow, RSUH Publ., 2015, pp. 7–29. (In Russian).

(Monographs)

7. Dordjjeva E.V. *Iskhod kalmykov v Kitay v 1771 g.* [The Exodus of the Kalmyks to China in 1771]. Rostov-on-Don, Publishing House of the Higher School, 2002. 212 p. (In Russian).
8. Kolesnik V.I. *Posledneye velikoye kochev'ye. Perekhod kalmykov iz Tsentral'noy Azii v Vostochnuyu Evropu i obratno v XVII i XVIII vekakh* [The Last Great Nomad. The Kalmyks' Transition from Central Asia to Eastern Europe and Back in the 17th and 18th Centuries]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2003. 286 p. (In Russian).

9. Palmov N.N. *Oчерk istorii kalmytskogo naroda za vremya ego prebyvaniya v predelakh Rossii* [An Essay on the History of the Kalmyk People during Their Stay in Russia]. Elista, Kalmykia Book Publ., 1992. 160 p. (In Russian).

10. Khodarkovsky M. *I vstretilis' dva mira: Rossiya i kalmytskiye kochevniki (1600–1771)* [And Two Worlds Met: Russia and the Kalmyk Nomads (1600–1771)]. Elista, KalmSC RAS Publ., 2022. 375 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Wang Gao Chao. *Narodnaya pesnya oyratov v istoricheskom kontekste* [The Oirat Folk Song in a Historical Context]: PhD Thesis. Rostov-on-Don, 2008. 272 p. (In Russian).

Бакаева Эльза Петровна,

Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор исторических наук. Заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник.

Научные интересы: этнология, фольклористика, буддизм, добуддийские верования, история монгольских народов, традиционная культура, источники.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

Elza P. Bakaeva,

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of History. Deputy Director, Leading Research Associate.

Research interests: ethnology, folklore studies, Buddhism, pre-Buddhist beliefs, history of the Mongolian peoples, traditional culture, sources.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

А.Т. Баянова (Элиста)

О РУКОПИСИ И ПЕРЕВОДЕ БУДДИЙСКОГО СКАЗАНИЯ О ГО ЧИКИТУ Б. БЕРГМАННОМ¹

Аннотация

Работа Б. Бергманна «Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803» («Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах») является источником, в котором собран богатейший фольклорный материал калмыков: сказки, анекдоты, эпосы, буддийские шастры и аваданы. В данной статье дан анализ прозапоэтического текста о Го Чикиту, являющемся одним из прошлых перерождений Авалокитешвары – Будды сострадания и милосердия ко всем живым существам. Увлекательный сказочный сюжет повествования широко распространен среди монголоязычных народов. Существуют письменные и устные формы этого произведения. Одна из 12 рукописей этого сказания «Ünekër tögölkitü sayin xāni tuuji» («История Унэкэр Торликут-хана») хранится в архиве ИВР РАН и принадлежит Б. Бергманну. Текст рукописи лег в основу перевода прозапоэтического текста на немецкий язык Б. Бергманном под названием «Coh Tschikitu. Eine Religionsurkunde in vier Büchern aus dem Mongolischen». Сам Б. Бергманн скромно оценивал достоинства своего перевода, хотя и старался близко к оригиналу передать содержание текста сказания о Го Чикиту. В дальнейшем он планировал опубликовать его отдельным изданием, в которое он хотел включить не только свой перевод, но и сам оригинал текста на «ясном письме» и его транслитерацию. Целью данной статьи является анализ и введение в научный оборот переводного текста Б. Бергманна из его работы «Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803» («Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах»).

Ключевые слова

Б. Бергманн; рукопись; калмыцкий язык; буддийский текст; калмыцкий фольклор, перевод.

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).

A. T. Bayanova (*Elista*)

**ABOUT THE MANUSCRIPT AND GERMAN TRANSLATION
OF THE BUDDHIST NARRATIVE ABOUT GO-CHIKITU
MADE BY B. BERGMANN¹**

Abstract

The “Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803” (“Nomadic Wanderings Among the Kalmyks in 1802–1803”) by B. Bergmann is a valuable source containing a rich variety of Kalmyk folklore samples – tales, anecdotes, epics, Buddhist *sāstras*, *avadānas*, etc. The paper provides an analysis of the prosopoetic narrative about Go-Chikitu, one of the past reincarnations of Avalokiteshvara, or Buddha of compassion towards all living beings. The captivating fairy-tale plot of the narrative is widely spread among Mongolic-speaking peoples. Both written and oral versions of this narrative exist till nowadays. One of twelve manuscripts of this tale named “Ünekēr törölkitü sayin xāni tuuji” (“The Story of Unékēr Torliktu-khan”) belonging to B. Bergmann is being preserved in the archive of the Institute of Oriental Manuscripts of the RAS. The text of this very manuscript served as the basis for B. Bergmann’s translation of the text into German known as “Coh Tschikitu. Eine Religionsurkunde in vier Büchern aus dem Mongolischen”. B. Bergmann himself evaluated the merits of his translation quite modestly, although he aimed to convey the content of the Go Chikitu narrative close to the original. He planned to publish it later as a separate book in which he aimed to include not only his German translation but also the original text in “Clear script” and its transliteration. The paper aims to analyze and introduce into scholarly circulation the German translation of this narrative made by B. Bergmann and included by him in his four-volumed work “Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803” (“Nomadic Wanderings among the Kalmyks in 1802–1803”).

Key words

B. Bergmann; manuscript; Kalmyk language; Buddhist text; Kalmyk folklore; translation.

Введение

Фундаментальный труд Б. Бергманна «Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803» («Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах») является объектом пристального изучения калмыцких исследователей. Рассматривались различные аспекты его работы: эпистолярный жанр, отдельные материалы устного народного творчества калмыков, отраженные в его труде [Басангова 2002, Митруев 2021, Баянова 2022, Баянова 2023]. Работа Б. Бергманна особо ценна тем, что в ней рассмотрены и переведены на немецкий язык фольклорные материалы калмыков. Все эти переводы являются самыми ранними переложениями калмыцкого фольклора на европейские языки.

В первом томе переведен на немецкий язык сборник сказок «Волшебный мертвец» («Siddi Kür. Mongolische Erzählungen») [Bergmann 1804–1805, I, 247–351]. Во втором томе Б. Бергманн описал калмыцкие анекдоты «Kalmükische

¹The reported study was funded by government subsidy, project no. 123021300198-4 ‘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’.

Anekdoten» [Bergmann 1804–1805, II, 342–352], анализ которых сделан автором статьи [Баянова 2023].

Буддийскую шастру «Зерцало мира» («Der Weltspiegel») [Bergmann 1804–1805, III, 187–230], перевод двух глав эпоса «Гесер» («Bokdo Gassar chan») [Bergmann 1804–1805, III, 232–284] и «Ушандара-хан» («Uschandara chan») [Bergmann 1804–1805, III, 287–302], которые представлены как монгольские религиозные сочинения, он опубликовал в третьем томе. «Bokdo Gassar chan» является самым ранним переводом эпоса на немецкий язык. Вопрос о первоисточниках, с которого сделан перевод эпоса, рассмотрен в научной статье Б. Л. Митруева [Митруев 2021].

С героическим эпосом «Джангар» в Европе впервые также познакомились немецкие читатели. Как пишет Б. Лауфер, Б. Бергманн «был первым, кто их слышал и описал в восторженном изображении» [Лауфер 1927, 75]. В четвертом томе его труда переведена одна песнь из героического эпоса «Джангар» [Bergmann 1804–1805, IV, 181–214].

Также в четвертом томе переведен на немецкий язык еще один фольклорный текст «Coh Tschikitu. Eine Religionsurkunde in vier Büchern aus dem Mongolischen» [Bergmann 1804–1805, IV, 17–180], который автор представляет как «религиозный документ» (“Urkunde” – документ, акт, грамота, удостоверение [Немецко-русский словарь 1964, 855]). В литературе монголоязычных народов этот текст имеет различные названия: «История Унэкэр Торлиktу-хана», «Повесть о царевиче Го-чихету», «История принца Оюн Чикиту, перерождения Бодхисаттвы Авалокитешвары» (ойратские версии), «История Эндуурэл-хана» (монгольская версия), – но все они имеют «общий фольклорный источник и являются редакциями одного сказочного сюжета» [Бичеев 2018, 8], истоки которого ведут к прозапоэтическому буддийскому тексту на тибетском языке – повествованию о перерождениях основателя буддийского учения Будды Шакьямуни.

Целью данной статьи является анализ и введение в научный оборот переводного текста Б. Бергманна из его работы «Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803» («Кочевнические скитания среди калмыков в 1802–1803 годах»), а также описание рукописи из фонда ИВР РАН, принадлежащей ему.

Материалы исследования

Материалами исследования послужили непосредственно перевод Б. Бергманна на немецкий язык текста «Coh Tschikitu. Eine Religionsurkunde in vier Büchern aus dem Mongolischen» [Bergmann 1804–1805, IV, 17–180] и рукопись С33 из архива ИВР РАН.

О рукописи Б. Бергманна

По мнению Б.А. Бичеева, известно о двенадцати списках текста о Го Чикиту на старокалмыцком письме, которые хранятся в России, Китае и Монголии [Бичеев 2018, 13]. Одну из рукописей, хранящуюся в ойратской коллекции ИВР РАН, считают рукописью Б. Бергманна. На титульном листе рукописи написано: «Kalmükische Handschrift, enthält die Geschichte der Fürstensohns Go Tschikitu in vier Büchern. Gekauft im Sommer 1803 vom Pastor emeritus Benjamin Bergmann».

ту на немецкий язык [Бичеев 2018, 19]. Рукопись озаглавлена «Ünekēr törölkütü sayın xāni tuuǰi» («История Унэкэр Торликуту-хана»). В немецком же переводе Б. Бергманн дает другое название – «Coh Tschikitu. Eine Religionsurkunde in vier Büchern aus dem Mongolischen» («Го Чикиту. Религиозный документ в четырех книгах с монгольского») [Bergmann 1804–1805, IV, 17–180].

В письме 20 он пишет, что часто общался с калмыками на их родном языке. Для изучения языка он читал калмыцкие рукописи, в частности сказание о Го Чикиту. Калмыцкий князь Чууче, сопровождавший его, «заставлял» Б. Бергманна с целью практического закрепления знаний разговаривать на языке: «Bassa källa!» («Говори еще!»), пересказывать отдельные эпизоды:

Пару раз, – пишет Б. Бергманн, – он заставил меня рассказать что-нибудь из “Го Чикиту”. Я выбрал для этого эпизод, когда принц возвращается домой и находит своего отца, я прочитал об этом совсем недавно. Князь был весьма удивлен, когда услышал, как я декламирую что-то из “Го Чикиту” на своем ломаном языке. Из этого он сделал вывод, что я понимаю содержание книги [Bergmann 1804–1805, I, 256].

Когда Б. Бергманн вошел в дом князя, то ему вновь пришлось уже княгине демонстрировать свои познания в языке. Для этого князь начал рассказывать другой эпизод из «Го Чикиту», а ему пришлось продолжить. [Bergmann 1804–1805, I, 256].

В письме 21 в споре с ламой он вновь обращается к эпизодам из «Го Чикиту»:

«Чтобы перевести разговор на другую тему, я заговорил о стране Шамбале. Лама спросил, не встречал ли я людей, знающих об этой стране. Я сказал, что все страны на северо-западе были известны европейцам, но никто ничего не слышал о государстве Шамбала. Лама возразил: “Море большое, корабли не могли проплыть мимо Шамбалы”. Мне было легко опровергнуть это возражение, поскольку я знал из “Го Чикиту”, что принц и его сестра путешествовали из Индии в Шамбалу целый год и провели девять месяцев среди индийских подданных. Как вы думаете, что ответил мне этот почтенный человек? “Слоны, – сказал он, – большие животные. Они живут в воде. Утомленные от странствий, они прибывают к берегу. Здесь их ловят, вытаскивают на берег, приручают и используют для верховой езды. Следовательно, индусы тоже неплохо справлялись с помощью своих слонов через море”» [Bergmann 1804–1805, I, 268–269].

О работе над переводом рукописи о Го Чикиту он упоминает в письме 12:

«Мои замечания о монгольской письменности были бы очень неполными, если бы я не познакомил вас с наиболее существенными особенностями монгольского языка. Но поскольку этот трактат большой по объему и выходит за рамки моего письма, я предпочел бы выделить несколько строк из переведенного мной документа. Для этого я выбрал отрывок из “Го Чикиту”, где герой встречается с обер-министром своего отца. В дополнение

к переводу вы также получите монгольский текст, написанный сверху вниз, воспроизведение оригинала латинскими буквами и, наконец, дословный перевод, в котором нет пока ни смысла, ни связности. «Когда он (принц) так заговорил, он пришел в ярость и закричал на старика. “Что за речи (так сказал он) ты слышишь?” Тогда министр сказал: “Твои слова выдают благородного человека. Спокоен твой дух, ты полон чести, твой лик безмятежен. Откуда ты родом, юноша?” Принц ответил: “Я из Срединного царства. Я младший брат молодой жены Унэкэра Торлику хана, вот кто я на самом деле”. Так он сказал, и министр начал свою речь со следующих слов: “Ты не похож на брата жены короля. От коровы не родится лошадь. Так гласит пословица. Скажи мне правду. Ты и твой конь, вы кажетесь такими усталыми, будто пришли сюда из чужой земли. Неужели вы никогда не слышали о Го Чикиту и Эрдэни-Цэцэк, благополучно ли они добрались до царства Шамбала? Просвети мой омраченный разум и скажи правду: один только вид тебя уже пробудил во мне радость”. А принц отвечал: “Этот Го Чикиту я и есть”» [Bergmann 1804–1805, I, 114–115].

Из фрагмента этого письма мы можем констатировать, что работа по «Го Чикиту» состояла из текста на «ясном письме», транслитерации латинскими буквами и собственно перевода, как и делаются все переводные труды [см., например: Ramstedt 1909, Ramstedt 1919]. В своем труде Б. Бергманн поместил только немецкий перевод. Можно предположить, что он планировал полноценный труд отдельным изданием.

Перевод сказания о Го Чикиту на немецкий язык

Во введении автор пишет, что старался максимально приблизить перевод к первоисточнику: «Любой, кто сравнит эту работу с калмыцким текстом, обнаружит, что ни одна строчка не изменена» [Bergmann 1804–1805, IV, 3]. Но, предваряя перевод, Б. Бергманн пишет, что его текст на немецком языке все же уступает оригиналу: «Благозвучие монгольского текста, который, состоя из связанных слов, выражает картину поэзии, изображая с неподражаемым искусством ситуации и чувства во всех красках природы; сила речи, которая трепещет от величия и важности темы; мягкая откровенность, обилие слов: все это вызывало у меня трудности, которые я, возможно, лишь частично преодолел в нескольких отрывках» [Bergmann 1804–1805, IV, 3].

Немецкий текст, как и первоисточник, состоит из четырех глав (Б. Бергманн называет их «книгами»). История принца Го Чикиту относится к аваданам – виду повествований в буддийской литературе, имеющей четкую обрамленную структуру: вводная часть, основное повествование и заключение. Бергманн старается придерживаться этого же принципа, но привносит и свое: каждую книгу предваряет краткое содержание того, что он будет описывать в данной части.

В начале текста автор дает объяснение имени сына Унэкэр Торлику-хана принца Го Чикиту: «Der Name Goh Tshikitu bezeichnet einen Freund des Rechts. Oft steht für Goh Ojoо». В ходе переложенного на немецкий язык текста автор чередует эти имена – Го Чикиту и Ою Чикиту. Б.А. Бичеев считает, что второе

написание имени происходит от калмыцкого оюн – ум, разум, мудрость [КРС 1977, 407] (см. монг. *оюун* – ум, соображение, память, способность [БАМРС 2001, 506]). Слово *гуи* (монг. *оюу*), как считает Б.А. Бичеев, заимствовано из тибетского языка (тиб. *гуи* – бирюза) [Бичеев 2018, 25]. Но если брать во внимание объяснение Б. Бергманна (Recht – право, правота), то оно очень подходит к калмыцкому слову *хо* – прямой, правдивый, правый [КРС 1977, 164].

Герой является перерождением Авалокитешвары, олицетворяющего сострадание и милосердие ко всем живым существам. Сюжет повествования традиционен. В кратком содержании к первой книге автор пишет, что некогда существовала страна, в которой правил хан Унэкэр. Она процветала благодаря добродетелям ханши. Но пятьсот шумну завидуют счастью его королевства и посылают одну из злых ведьм по имени Аллалапанга, которая занимает место ханши (в переводе Б.А. Бичеева на русский язык имя злой ведьмы-шумлуски – Алала Панка [Бичеев 2018, 189]). Мать с детьми Го Чикиту и Эрдэни Цэцэк переселяется в страну Шамбалу. Во второй книге идет описание жизни героев, терпящих нужду и лишения, пока они не находят покровителя в лице правителя Шамбалы, построившего для них дворец. Го Чикиту женится на дочери правителя Шамбалы Седклин Чимэк. В четвертой части повествования следует победное возвращение Го Чикиту на волшебном коне. Три дня и три ночи проводит он в пути, объезжая прежние владения и воочию видя разрушения, которые Аллалапанга произвела за время их десятилетнего отсутствия. Он отправляется в резиденцию, где находит своего отца, которого магическая сила шумну повергла в полное оцепенение. Взмахом своей волшебной сабли он убивает злую фею, чем вызывает всеобщее ликование, и освобождает отца от действия злых чар Аллалапанги. К хану возвращается его былое благоразумие, он сожалеет о несправедливости, которую он совершил, посвящает себя монашеству, чтобы замолотить грехи за свои проступки. Го Чикиту вступает в наследство и правит страной.

Сказание о Го Чикиту является прозаическим произведением, где проза перемежается с поэтическими строками, что является отличительной чертой авадан, главная задача которых «состояла в наставлении верующих в нравственности, щедрости и милосердии на примерах поведения Будды и бодхисаттв в их прошлых существованиях» [Бичеев 2018, 12]. В немецком тексте Б. Бергманн переводит поэтические строфы в прозе, при которой, конечно же, теряется красота и изящество текста.

В переводе много сносок, в которых автор дает объяснения некоторых элементов культуры монголоязычных народов. Это является свидетельством того, что ученый хорошо разбирается в тонкостях обычаев, традиций, языка и культуры кочевого народа. В немецком тексте много антропонимов и безэквивалентной лексики, исследование которых станет интересной темой следующей публикации.

Сам Б. Бергманн весьма скромно оценивает свой перевод: «Немецкий Го Чикиту предстает перед нами в пурпурной мантии, покрытой такими пятнами, что в ней едва можно различить отблеск былого великолепия, а монгольский – в восточном княжеском одеянии с величием, властно приковывающим изумленные взгляды» [Bergmann 1804–1805, IV, 4].

Заключение

Б. Бергманн часто обращался к этому буддийскому произведению. Об этом он пишет и в своих письмах. Практическое изучение им калмыцкого язы-

ка также основывалось на чтении этого текста и пересказе прочитанного для коренных жителей, которые помогали ему оттачивать мастерство в правильном произношении. Это произведение импонировало ему и потому, что в его основе лежала нравственная цель, а именно победа доброго начала над злом, как и в любой сказке. Как пишет Б. Бергманн, «эта доктрина, которую мы находим изложенной не только в книгах древних персов и индийцев, но и в тысяче новых сочинений, иллюстрируется здесь самыми прекраснейшими примерами действий и морали с такой притягательностью, которая должна произвести самое яркое впечатление» [Bergmann 1804–1805, IV, 6]. И хотя, согласно буддийской религиозной системе, делающего зло ждут будущие наказания, а делающего добро – награды, «ценность морали, которая преобладает в этом писании, тем самым обесценивается в наших глазах; однако это ни в коем случае не может относиться к последователям ламаизма, для которых это писание должно иметь наибольший вес в силу другого религиозного отношения...» [Bergmann 1804–1805, IV, 7].

Автор надеялся, что данный перевод не является окончательным. В своей будущей работе он обещал использовать не только другие материалы, но и свои собственные размышления, учитывая критику рецензентов, чтобы «создать нечто лучшее и более полное» [Bergmann 1804–1805, IV, 12].

ИСТОЧНИКИ

1. Bergmann B. Nomadische Streifereien unter den Kalmuken in den Jahren 1802 und 1803. T. I–IV. Riga: bei J.G. Bartmann, 1804–1805.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Б. Бергманн и «Джангар» // Монголоведение. 2002. № 1. С. 124–130.
2. Баянова А.Т. Проблема определения жанра писем Бенджамина Бергманна // Новый филологический вестник. 2022. № 2 (61). С. 430–446.
3. Баянова А.Т. Монгольский и калмыцкий анекдот XIX в.: специфика и структура // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 421–432.
4. Бичеев Б.А. Ойратская версия «Истории Унэкэр Торликут-хана». Факсимиле рукописей. Исслед., транслит., перевод с ойрат., коммент. Б.А. Бичеева. Элиста: КалМНЦ РАН, 2018. 486 с.
5. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. Т. 2. М.: Academia, 2001. 506 с.
6. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
7. Лауфер Б. Очерк монгольской литературы. Л.: Ленинградский Восточный институт им. А.С. Енукидзе, 1927. 95 с.
8. Митруев Б.Л. О переводе двух песен эпоса «Гесер» Б. Бергманном // Oriental Studies. 2021. Т. 174. № 3. С. 606–625.
9. Немецко-русский словарь / под. ред. А.А. Лепинга и Н.П. Страховой. М.: Советская энциклопедия, 1964. 988 с.
10. Решетов А.М. К.Ф. Голстунский: жизнь и деятельность выдающегося монголо-веда // Mongolica-V. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. С. 6–14.
11. Сазыкин А.Г. Каталог монгольских рукописей и ксилографов Института востоковедения Академии наук СССР: в 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1988. 506 с.
12. Ученые-исследователи Калмыкии (XVII – начало XX вв.): библиографический указатель. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2006. 251 с.

13. Ramstedt G.J. *Kalmückische Sprachproben. Erster Teil. Kalmückische Märchen.* Helsingfors: Societe Finno-Ougrienne, 1909. 154 s.

14. Ramstedt G.J. *Kalmückische Sprachproben. Zweiter Teil. Kalmuckische Märchen.* Helsingfors: Societe Finno-Ougrienne, 1919. S. 155–237.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Basangova T.G. B. Bergmann i “Dzhangar” [B. Bergmann and “Dzhangar”]. *Mongolovedeniye*. 2002, no. 1, pp. 124–130. (In Russian).

2. Bayanova A.T. Problema opredeleniya zhanra pisem Bendzhamina Bergmanna [The Problem of Placing Benjamin Bergmann’s Letters into a Genre Category]. *Novyy filologicheskiiy vestnik*, 2022, no. 2 (61), pp. 430–446. (In Russian).

3. Bayanova A.T. Mongol’skiy i kalmytskiy anekdot XIX v.: spetsifika i struktura [Mongolian and Kalmyk Anecdote of the 19th Century: Specificity and Structure]. *Novyy filologicheskiiy vestnik*, 2023, no. 4 (67), pp. 421–432. (In Russian).

4. Mitruiev B.L. O perevode dvukh pesen eposa “Geser” B. Bergmannom [Two “Geser” Songs Translated by Benjamin Bergmann: Russian Translation and Discussion]. *Oriental Studies*. 2021, no. 3, pp. 606–625. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Reshetov A.M. K.F. Golstunskiy: zhizn’ i deyatel’nost’ vydayushchegosya mongoloveda [K.F. Golstunsky: The Life and Work of an Outstanding Mongolist]. *Mongolica-V* [Mongolica-5]. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 2001, pp. 6–14. (In Russian).

(Monographs)

6. Bicheev B.A. *Oyratskaya versiya “Istorii Unekër Torliktu-khana”* [An Oirat Version of the “History of Uneker Torliktu-khan”]. Facsimile of Manuscripts, research, transliteration, translation from Oirat, commentary by B.A. Bicheev. Elista, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018. 486 p. (In Russian).

7. Laufer B. *Ocherk mongol’skoy literatury* [Sketch of Mongolian Literature]. Leningrad, Enukidze Leningrad Oriental Institute Publ., 1927. 95 p. (In Russian).

8. Sazykin A.G. *Katalog mongol’skikh rukopisey i ksilografov Instituta vostochnovedeniya Akademii nauk SSSR* [Catalogue of Mongolian Manuscripts and Xylographs of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the USSR]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1988. 506 p. (In Russian).

9. Ramstedt G.J. *Kalmückische Sprachproben. Erster Teil. Kalmückische Märchen.* Helsingfors, Societe Finno-Ougrienne, 1909. 154 s. (In German).

10. Ramstedt G.J. *Kalmückische Sprachproben. Zweiter Teil. Kalmuckische Märchen.* Helsingfors, Societe Finno-Ougrienne, 1919. S. 155–237. (In German).

11. *Uchenye-issledovateli Kalmykii (XVII – nachalo XX vv.): biobibliograficheskiy ukazatel’* [Research Scientists of Kalmykia (17th – Early 20th Centuries): Biobibliographical Reference Book]. Elista, Kalmyk book Publ., 2006. 251 p. (In Russian).

Баянова Александра Тагировна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Лаборатории по обработке полевых и документальных материалов.

Научные интересы: языкознание, фольклористика, калмыцкий язык, немецкий язык, перевод.

E-mail: ale-bayanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7718-802X

Aleksandra T. Bayanova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Ph.D. (Philology), Senior Research Associate, Laboratory for Processing Field and Documentary Materials.

Research interests: linguistics, folklore, Kalmyk language, German language, translation

E-mail: ale-bayanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7718-802X

Б.Б. Манджиева (Элиста)

МОТИВ БОГАТЫРСКОГО ПОЕДИНКА В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ «ДЖАНГАРА»¹

Аннотация

В статье рассматривается мотив богатырского поединка в песнях синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара». Материалом исследования являются тексты песен синьцзян-ойратской версии «Джангара», опубликованные в Китае в 1986–2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо»), переложённые на калмыцкий язык Б.Х. Тодасовой. Рассмотрение песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что мотив богатырского поединка в песнях строится из последовательных повествовательных единиц. Мотив богатырского поединка в «Песне о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в поход» имеет характерные для устной традиции монгольских народов структурные элементы: 1) удары плетью; 2) ответный удар противника мечом; 3) нанесение ударов лбами-головами; 4) нанесение ударов грудью-головами; 5) отрывание друг у друга кусков мяса; 6) бросок противника оземь; 7) нанесение ударов противнику; 8) придавливание ребер противника; 9) связывание конечностей противника; 10) вспарывание кинжалом живота противника; 11) навьючивание противника поперек седла. В изображении героического подвига богатырей Хонгора и Хошун Улана присутствуют архаические мотивы (волшебные предметы, внешняя душа, мировое дерево Галбар Зандан и др.), унаследованные из ранних форм эпоса. Сюжеты песен о богатырских подвигах в борьбе с внешними врагами бумбайской державы показывают, что синьцзян-ойратская версия «Джангара» имеет прочную связь с архаическим эпосом, насыщена сказочными мотивами и мифологическими персонажами.

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; джангарчи; песнь; мотив; богатырский поединок; архаические элементы.

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).

B.B. Mandzhieva (Elista)

**THE MOTIF OF A HEROIC DUEL
IN THE XINJIANG-OIRAT VERSION OF “JANGAR”¹**

Abstract

The article examines the motif of a heroic duel in the songs of the Xinjiang Oirat epic tradition “Dzhangar”. The material for the study is the texts of songs of the Xinjiang Oirat version of “Dzhangar”, published in China in 1986-2000 in the Oirat script “todo bichig” (“clear writing”), translated into the Kalmyk language by B.Kh. Todayeva. An examination of the songs of the Xinjiang Oirat version of the epic “Dzhangar” showed that the motif of a heroic duel in the songs is built from successive narrative units. The motif of a heroic duel in “The Song of How Two-Year-Old Khoshun Ulan Went on a Campaign for the First Time” has structural elements characteristic of the oral tradition of the Mongolian peoples: 1) blows with a whip; 2) a counterblow from the enemy with a sword; 3) striking with foreheads-heads; 4) striking with chests and heads; 5) tearing pieces of flesh from each other; 6) throwing the opponent to the ground; 7) striking the opponent; 8) pressing on the opponent’s ribs; 9) tying the opponent’s limbs; 10) ripping open the opponent’s stomach with a dagger; 11) loading the opponent across the saddle. The depiction of the heroic feat of the heroes Hongor and Khoshun Ulan contains archaic motifs (magic objects, external soul, the world tree Galbar Zandan, etc.), inherited from the early forms of the epic. The plots of songs about the heroic feats of heroes in the fight against external enemies of the Bumbai state show that the Xinjiang Oirat version of “Dzhangar” has a strong connection with the archaic epic, is full of fairy-tale motifs and mythological characters.

Key words

The epic “Dzhangar”; Xinjiang Oirat version; dzhangarchi; song; motif; heroic duel; archaic elements.

Мотив богатырского поединка является одним из распространенных мотивов в сказочной и эпической традиции разных народов. В отечественной фольклористике данный мотив рассматривался в работах известных фольклористов: В.Я. Проппа [Пропп 1976], В.М. Жирмунского [Жирмунский 1962], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1963], Б.Н. Путилова [Путилов 1975], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов 2019] и др. В калмыцком эпосоведении изучению мотива богатырского поединка посвящены исследования А.Ш. Кичикова [Кичиков 1992], Т.Г. Борджановой [Борджанова 1978], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Э.Б. Овалова [Овалов 2008], Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2022], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2020], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2020] и др.

Е.М. Мелетинский рассматривает мотив как одноактный микросюжет и выделяет его предикативность, несущую в себе «самостоятельный и глубокий смысл, основой которого является действие» [Мелетинский 1963, 117]. С.Ю. Неклюдов отмечает, «что не только действие (постоянная величина сюжета) требует тех или иных персонажей-выполнителей (переменные величины), но и, с другой точки зрения, – значение функции (предиката) зависит от аргументов (“семантических ролей”))» [Неклюдов 2004, 242]. По мнению

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).

Б.Н. Путилова, мотив это «одно из слагаемых эпического сюжета, это элемент эпической системы», «эпический мотив – это типовая формула, являющаяся специфическим средством реализации одного из типовых элементов эпического сюжетного арсенала» [Путилов 1975, 144].

Исследователями Е.Э. Хабуновой, Л.С. Дампиловой и Аюушжавийин Алимаа на основе сравнительного анализа ядерной основы мотива «богатырский поединок (сражение)» и его вариантов рассмотрена структурно-содержательная модель мотива-инварианта в национальных эпосах монгольских народов [Хабунова, Дампилова, Алимаа 2020].

Изучение сюжетобразующих мотивов, повествующих о героических подвигах богатырей в эпосе, является весьма актуальным. Целью нашего исследования является рассмотрение мотива богатырского поединка в песнях синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», которые строятся по единой модели эпического сюжета и включают в себя ряд сюжетобразующих мотивов, имеющих устойчивую последовательность: 1) конфликт (нарушение целостности страны героя); 2) выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход); 3) преодоление препятствий в пути; 4) героический подвиг; 5) восстановление мира.

Материалом исследования являются тексты песен синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае в 1986–2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») [Жангар 1986–2000], переложенные на калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой [Джангар 2005–2008], а также для сравнительно-сопоставительного изучения привлечены тексты калмыцкой версии «Джангара» [Джангар 2020].

В синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара» в репертуаре ойратского сказителя Джавин Джуна присутствует песнь «Алдр Жаңһр Догин Ширкин тамһиг бәрэд, арслг баатрмудан цуглулсн бөлг» («Песнь о том, как Славный Джангар, взяв [в руки] печать Свирилого Ширки, собрал своих львов-богатырей») [Джангар 2005, 128], сюжет которой является предысторией создания бумбайского государства и богатырской семьи.

Сюжет песни сказителя Джавин Джуна основан на идее создания богатырской семьи Бумбайской державы, где хан Джангар является эпическим властелином, вокруг которого объединяются богатыри, каждый из которых – герой самостоятельных песен героического эпоса «Джангар».

Две песни из эпического репертуара ойратского джангарчи Джавин Джуны посвящены героическим подвигам богатырей – отца и сына (Хонгора и Хошун Улана).

Так, в песне «Арг Улан Хоңһр арвн тавтадан Аср Хар Маңһсиг дорацулгсн бөлг» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Алый Хонгор Благородный одержал верх над Асар Хара Мангасом») [Джангар 2005, 365–384] причиной, побудившей героя отправиться в боевой поход, явилось сообщение Джангара о надвигающейся на страну Бумбу угрозе захвата со стороны грозного противника Хара Мангаса.

Тема выбора богатыря для отправки в боевой поход в калмыцкой и синьцзян-ойратской версиях эпоса «Джангар» имеет схожую разработку. Герой, которого отправляют в поход, обычно выделяется своим вызывающим поведением. В калмыцкой версии, захмелевший Хонгор на пиру ведет себя вызывающе, герой требует от Алтан Чеджи указать, кто из богатырей удалее и сильнее его, в противном случае он угрожает расправиться с мудрецом [Джангар 2020, 95].

В синьзян-ойратской версии «Джангара» на пиру хмельной Хонгор выступает с дерзкой речью, обращенной к богатырям [Джангар 2006, 370]. В ответ на столь неприглядный поступок Хонгора, Джангар решает отправить богатыря в страну чужеземного хана Хара Мангаса, чтобы пленить его, потому как над бумбайской державой нависла угроза захвата страны. Ясновидец Алтан Чеджи сообщает Хонгору о предстоящих опасностях и трудностях богатырского похода против могущественного хана-антагониста Хара Мангаса. Хонгор, несмотря на уговоры отца и матери не ехать в столь опасный поход, решительно отправляется в путь.

Синьзян-ойратская традиция «Джангара» перемещение богатыря демонстрирует длительно, расстояние между двумя локусами разбивается на отдельные зоны. Богатырь, проскакав расстояние сорока девяти дней, встречает на пути двух шулмусов, которые не могли поделить шапку-невидимку. Мотив волшебного предмета, унаследованный эпосом из сказки, необходим герою для достижения цели. Уничтожив двух шулмусов и завладев шапкой-невидимкой, Хонгор продолжает свой путь.

Хонгор вместе с конем испытывают жажду в пустыне, преодолеть эти трудности помогает Хурмуста-тенгри, который ниспосылает дождь и образует сад с фруктами, а также оставляет ему письмо, предупреждая богатыря, что ему необходимо самому пройти через десятилодный караул телохранителей. Герой с помощью шапки-невидимки проходит множественную охрану хана-антагониста и оказывается в противоборстве со следующим рядом охраны, состоящим из двух шулмусов. Они решают убить Хонгора, но герой, опять воспользовавшись волшебным предметом – шапкой-невидимкой, угрожает расправиться с ними. Шулмусы, спасая свои жизни, рассказывают Хонгору о внешней душе Хара Мангас-хана, которая хранится в пяти яйцах в золотом ларце на верхушке дерева Галбар Зандан [Джангар 2006, 378].

Мотив «внешней души» является одним из архаичных мотивов. С.Ю. Неклюдов отмечает две формы скрывания «внешней души»: «в пространственной удаленности и в глубине предмета – аналогия не случайная, ибо мотив “внешней души” в самой основе связан со своеобразной “игрой” на парадоксальном переворачивании оппозиции “внешнее – внутреннее”, когда внутреннее (душа) оказывается помещено вне своей формы (вне тела)» [Неклюдов 1975, 65]. Душа хана-антагониста располагается в пяти яйцах, которые также являются носителями жизненной силы. Уничтожение «внешней души» образует сюжетный ход – богатырское сражение героя. Хонгор расправляется с охраной хана в десять рядов, врывается во дворец, сражается с войском Хара Мангаса. Наконец, богатырь Хонгор вступает в единоборство с ханом Хара Мангасом, при этом он говорит: «Хан күмнд һар күрһ чөлә өг. / Эзн нойн Жаңһрин төләд / Эн бийд чини һар күрнә би... / К хану прикоснуться разрешение имею. / Ради владыки нойона Джангара / Я прикасаюсь к тебе...» (перевод здесь и далее автора статьи) [Джангар 2006, 383]. Когда в ходе поединка с Хара Мангасом Хонгор раздавил двух птенцов из пяти – ноги хана отказали, еще двоих раздавил – руки отказали. О пощаде стал просить хан, Хонгор, связав врага и, приторочив его к коню, отправляется в бумбайскую страну.

Таким образом, в песне «Арг Улан Хоңһр арвн тавтадан Аср Хар Маңһсиғ дорацулһси бөлә» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Альый Хонгор Благородный одержал верх над Асар Хара Мангасом») мотив богатырского поединка строится из последовательных структурно-содержательных элементов: 1) Хонгор расправляется с охраной хана в десять рядов; 2) герой вступает в

противоборство с войском Хара Мангаса; 3) в ставке хана-антагониста богатырь сражается с войском противника; 4) Хонгор, добывает «внешнюю душу» (пять птенцов) хана-антагониста; 5) единоборство Хонгора с ханом Хара Мангасом; 6) победа Хонгора и пленение Хара Мангас-хана; 7) пир во дворце Джангара; 8) клеймение плененного хана.

В репертуаре ойратского сказителя Джавин Джуна присутствует песня «*Хойр наста Хошун Улан көл өргэж дээнд мордгсн бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в поход»), сюжет которой посвящен первому богатырскому подвигу юного героя Хошун Улана, являющегося представителем третьего поколения богатырской семьи: Бёке Мёнген Шигширги (дед) – Улан Хонгор (сын) – Хошун Улан (внук).

А.Ш. Кичиков отмечает, что в архаическом эпосе каждое новое, младшее поколение героев сильнее предыдущего (т.е. герой-младенец сильнее героя-отца, отпрыск мангуса сильнее самого мангуса) [Кичиков 1992, 84]. Однако в героическом эпосе это симметрическое противопоставление трансформируется, герои-младенцы, побеждающие противников своих отцов, рождаются как спасители страны. Таковым является юный богатырь Хошун Улан, который откликнулся на обращение-клич Джангара отправиться в боевой поход [Джангар 2006, 472].

Юный богатырь отправляется к старцу Ширке, чтобы найти в его табуне достойного коня. После длительных поисков герой находит двухгодичного жеребенка рыжей масти. Поимка и укрощение коня представляют испытание богатырской силы героя, который доказывает, что именно он предназначен судьбою хозяин. Мотив предназначенного герою коня, унаследованный из архаического эпоса, в типологически более позднем героическом эпосе «сохраняется как элемент героической идеализации богатырского коня, главного помощника и неизменного спутника богатыря» [Жирмунский 1962, 24].

В изучаемой песне «*Хойр наста Хошун Улан көл өргэж дээнд мордгсн бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в поход») присутствует мотив магической неуязвимости. Так, ясно-видец Алтан Чеджи говорит, что богатырю не нужно вооружение, ему достаточно силы, дарованной отцом и матерью, и дает ему волшебную пилюлю. Магическая неуязвимость является признаком героя архаического эпоса. По мнению В.М. Жирмунского, такие мотивы, как «чудесное рождение героя, магическая неуязвимость и ряд других, по своему происхождению древнее героического эпоса и его непосредственной современности и восходят к сказочным или к родственным сказке мифологическим представлениям, к обычаям, верованиям или общественным отношениям более отдаленного прошлого. В героическом эпосе, на более поздней ступени общественного развития, они уже потеряли связь с мировоззрением, на основе которого возникли, и становятся средством монументальной художественной идеализации героя» [Жирмунский 1962, 29].

В плане эпической индивидуализации каждый богатырь имеет личное оружие, которое, являясь атрибутом героя, четко выделяет его среди других богатырей. В изучаемой песне присутствует мотив передачи личного оружия богатырю, отправляющемуся в боевой поход; так, богатырь Санал передает Хошун Улану свой кинжал. Вероятно, подобная передача связана с представлениями о магической силе передаваемого оружия.

Преодолев дорожные трудности, Хошун Улан встречает антагониста Араг Цагана. Богатыри спрашивают друг у друга о роде-племени и цели поездки. Когда Хошун Улан представившись, сообщил, что приехал уничтожить Араг Цагана, противник начал высмеивать его малолетство и превозносить свои героические качества. Вследствие завязавшегося конфликта встреча противников переходит в богатырский поединок.

Богатырский поединок двух противоборствующих сторон состоит из следующих эпизодов:

1. Хошун Улан ударил противника плетью, Араг Цаган семь суток без сознания на коне пролежал;

2. Араг Цаган, очнувшись, ударил Хошун Улана мечом – меч рассыпался до рукояти, враг пустился в бегство;

3. Хошун Улан, схватив Араг Цаган за подол, так кинул его, что враг двое суток в беспамятстве пролежал;

4. Араг Цаган предложил померяться силами плеч: а) нанесение ударов лбами-головами; б) нанесение ударов грудью-головами; в) схватка руками; г) отрывание друг у друга кусков мяса;

5. Араг Цаган впился ногтями в солнечное сплетение Хошун Улана;

6. Хошун Улан поднял противника над собой, голова его чуть ли неба не коснулась, затем головой вниз с такой силой кинул, что голова его, чуть в *булмак* (национальное кушанье, готовится из муки, смешанной с маслом) не превратившись, в землю вошла;

7. Хошун Улан двадцать-тридцать раз ударил противника;

8. Хошун Улан восемь ребер противника так придавил, чуть не переломал;

9. Хошун Улан четыре конечности противника связал и спросил о трех сожалениях;

10. Хошун Улан кинжалом Санала распарывает живот Араг Цагану – камень, выпав, покотился;

11. Хошун Улан ударил камень – змееныш выполз, стал просить о пощаде;

12. Хошун Улан пощадил змееныша, взгромоздил Араг Цагана поперек седла и прибыл к хану-антагонисту [Джангар 2006: 481–484].

Юный герой Хошун Улан совершает свой первый подвиг, одерживает победу над богатырем-противником Араг Цаганом, освобождает из плена своего отца богатыря Хонгора, добивается признания Догшин Цаган-ханом поражения и принятия подданства Джангара. Хонгор вместе с сыном Хошун Уланом возвращаются на родину, в бумбайской стране восстанавливается мир.

Таким образом, рассмотрение песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что мотив богатырского поединка в песнях строится из последовательных повествовательных единиц. Мотив богатырского поединка в «Песне о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в поход» имеет характерные для устной традиции монгольских народов структурные элементы. В изображении героического подвига богатырей Хонгора и Хошун Улана присутствуют архаические мотивы (волшебные предметы, внешняя душа, мировое дерево Галбар Зандан и др.), унаследованные из ранних форм эпоса. Сюжеты песен о богатырских подвигах в борьбе с внешними врагами бумбайской державы показывают, что синьцзян-ойратская версия «Джангара» имеет прочную связь с архаическим эпосом, насыщена сказочными мотивами и мифологическими персонажами.

ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
2. Жангар: в 3 т. Дунд улусийин ардын амн зокал урлгиг судлх ниигмлгин шинжангин уйгур эбээн засх юони сала ниигмлингэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
3. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Кукунова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с. (Свод калмыцкого фольклора).

ЛИТЕРАТУРА

1. Борджанова Т.Г. О жанровой специфике монголо-ойратского героического эпоса // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста: Калм. кн. изд-во, 1978. С. 15–24.
2. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.-Л.: Гослитиздат, 1962. 435 с.
3. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.
4. Манджиева Б.Б. Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 416 с.
5. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 1963. 461 с.
6. Неклюдов С.Ю. Душа убиваемая и мстящая // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1975. Вып. VII. № 394. С. 65–75.
7. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 590 с.
8. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.
9. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. 325 с.
10. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 168–182.
11. Селеева Ц.Б. Средства создания эпического образа синьцзян-ойратской версии «Джангара» // *Oriental Studies*. 2020. Т. 13. № 5. С. 1465–1475.
12. Убушиева Д. В. Военские коллизии в Багацохуровском цикле эпоса «Джангар» // *Oriental Studies*. 2020. Т. 13. № 5. С. 1456–1464.
13. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.
14. Хабунова Е.Э., Дампилова Л.С., Алимаа А. Мотив «богатырский поединок (сражение)» и его вариативный ряд в эпосах монгольских народов // *Oriental Studies*. 2020. Т. 13. № 3. С. 779–789.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Khabunova E.E., Dampilova L.S., Alimaa A. Motiv «bogatyrskiy poyedinok (srazheniye)» i ego variativnyy ryad v eposakh mongol'skikh narodov [The Motif of "Heroic

Duel (Battle)” and its Variations in the Epics of the Mongolian Peoples]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 3, pp. 779–789. (In Russian).

2. Seleyeva Ts.B. Sredstva sozdaniya epicheskogo obraza sin'tszyan-oyratskoy versii «Dzhangara» [Means of Creating the Epic Image of the Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1465–1475. (In Russian).

3. Ubushiyeva D.V. Voinskiye kollizii v Bagatsokhurovskom tsikle eposa «Dzhangar» [Military Collisions in the Bagatsokhur Cycle of the Dzhangar Epic]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1456–1464. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bordzhanova T.G. O zhanrovoy spetsifike mongolo-oyratskogo geroicheskogo eposa [On the Genre Specifics of the Mongol-Oirat Heroic Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti «Dzhangara»* [The Typological and Artistic Features of the “Dzhangar” Epic]. Elista, Kalmyk book Publ., 1978, pp. 15–24. (In Russian).

5. Neklyudov S.Yu. Dusha ubivayemaya i mstyashchaya [The Soul That is Killed and Avenged]. *Uchenyye zapiski TGU. Trudy po znakovym sistemam*. Tartu, Tartu State University Publ., 1975, vol. VII, no. 394, pp. 65–75. (In Russian).

6. Putilov B.N. Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element [Motive as a Plot-Forming Element]. *Tipologicheskiye issledovaniya po fol'kloru*. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 168–182. (In Russian).

(Monographs)

7. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos «Dzhangar»: poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos “Dzhangar”: the Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, North Caucasus Research Center of Higher Education Publ., 2006. 256 p. (In Russian).

8. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos «Dzhangar»: sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatniki* [The Heroic Epos “Dzhangar”: A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

9. Mandzhiyeva B.B. *Tekstologiya i poetika Maloderbetovskogo tsikla eposa «Dzhangar» v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Textology and Poetics of Maloderbetov's Cycle of the Epic “Dzhangar” in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. 416 p. (In Russian).

10. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa. Ranniye formy i arkhaischeskiye pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, Publishing House of Eastern Literature, 1963. 461 p. (In Russian).

11. Neklyudov S.Yu. *Fol'klorny landscape Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

12. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyeye traditsii v epose «Dzhangar» i ego versiyakh* [Plot and Style Traditions in the Epic “Dzhangar” and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

13. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 325 p. (In Russian).

14. Zhirmunskiy V.M. *Narodnyy geroicheskiy epos. Sravnitel'no-istoricheskiye ocherki* [Folk Heroic Epic. Comparative Historical Essays]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962. 435 p. (In Russian).

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 И ЖИВОТНОЕ В ТРАДИЦИЯХ НАРОДОВ МИРА
(НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО КАТАЛОГА МОТИВОВ).
ЧАСТЬ I¹**

Аннотация

В статье рассматриваются радуга и животное в традициях народов мира. Целью статьи является исследование представлений (ассоциаций) о радуге как животном в мифологической картине некоторых народов мира, попытка установить структуру и возможные связи подобных представлений, при этом в компетенцию автора не входит задача установить этногенез какой-либо народности, а всего лишь определить указанные представления и показать географическое распространение параллелей. В первой части статьи представлена часть животных, с которыми проводится либо прямая, либо косвенная связь. Материалом исследования послужил Аналитический каталог «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам», который разработан Ю. Е. Березкиным и Е. Н. Дувакиным и в котором начитывается более 80 тыс. текстов. В работе применялись как общенаучные, так специфические методы фольклористики и лингвистики. В этой части исследования рассмотрены такие животные, как лягушка, крокодил, рыба, козел, овца, конь (лошадь), корова (бык). Связь радуги и лягушки ограничивается ареально: Южная Сибирь и Тибет, при этом два текста не взаимосвязаны, реализуют разные сюжетные мотивы, т. е. невозможно вести речь о типологичности представлений. Связь радуги и крокодила / рыбы более оформлена, по сравнению с предыдущей группой, имеет четкую локализацию. Выделено весьма уникальное представление о радуге как о разноцветных овцах, которых пасет старуха на небе, у следующих народов: казахов и татар.

Ключевые слова

Радуга, животное, мифы, фольклор, мифологическое мышление, фольклорная традиция, географическое распространение, Аналитический каталог, сюжет, мотив

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»).

V.V. Kukanova (Elista)

RAINBOW AND ANIMAL IN THE TRADITIONS OF THE PEOPLES OF THE WORLD (BASED ON THE ANALYTICAL CATALOGUE OF MOTIVES). PART 1¹

Abstract

The article discusses the rainbow and animal's designations in the traditions of many nations. The aim of this research is to analyze the representations (associations) of the rainbow as an animal in the mythological perspective of certain cultures, attempting to establish the structure and possible connections of such representations. The author's scope though is not aimed to determine the ethnogenesis of any particular nation, but merely to define these representations and to show the geographical distribution of parallels. The first part of research presents the analysis of some animals' images which are connected with rainbow term directly or indirectly, such as frog, crocodile, fish, goat, sheep, horse and cow (bull). The research is based on the analytical catalogue named "Thematic Classification and Distribution of Folklore-Mythological Motifs by Areas" by Yu. E. Berezkin and E. N. Duvakin which includes over 80,000 texts. The paper is based on both general and specific methods of folklore and language studies. The connection between the rainbow and the frog is geographically limited to Southern Siberia and Tibet, with two texts not interconnected, realizing different plot motives. Thus, we cannot propose the typological nature of these representations. Connection between the rainbow and the crocodile / fish is more defined compared to the *rainbow – frog* group and has a clear localization. A very unique representation of the rainbow as multicolored sheep flock tended by an old woman in the sky was found in Kazakh and Tatar cultures.

Key words

Rainbow, animal, myths, folklore, mythological thinking, folklore tradition, geographical distribution, analytical catalogue, plot, motive

1. Введение

Мифологическая картина мира является одной из самых загадочных в истории человечества, в том числе и потому что трудно поддается реконструкции, поскольку мифологические представления зарождались в дописьменный период и на ранних этапах ее появления до эпохи господства рационально-логического знания (эпохи «реализма», как пишет С. Ю. Неклюдов [Неклюдов 2004: 7]). Реконструкция возможна по устным источникам (в том числе и по полевым записям), зафиксированным преимущественно в письменной форме в XVIII–XIX вв., но при этом можно восстановить только отдельные ее фрагменты, о реконструкции полной картины речи не идет в принципе. Актуальность анализа отдельных фрагментов мифологической картины усиливается тем, что «помимо всеобщей индустриальной цивилизации нашего времени, в мире существует великое множество своеобразных национальных культур, причем истоки каждой из них коренятся в религиозно-мифологической сфере, являющейся фундаментом всех прочих форм идеологии и творческой деятельности человека» [Неклюдов 2004: 9].

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'.

В этой картине мира особое место занимает радуга, которая являет собой, с одной стороны, чудо, а с другой — может нести опасность. Нам как носителям своей культуры и как представителям современной гуманитарной науки кажется, что последнее представление вообще невозможно с обеих позиций, но материал исследования показывает наличие огромного количества запретов, нарушение которых несет определенное наказание. Радуга в некоторых культурах ассоциируется с определенными животными или подчеркивается их прямая или косвенная связь. В научной литературе имеются фрагментарные работы на данную тему, комплексного анализа не проводилось учеными, хотя и наше исследование не претендует на полноту проводимого анализа, так как база данных фольклорных текстов, выступившая материалом исследования, не является полной, о чем постоянно говорит один из ее авторов — Ю. Е. Березкин.

Целью данной статьи является исследование представлений (ассоциаций) о радуге как животном в мифологической картине некоторых народов мира, попытка установить структуру и возможные связи подобных представлений, причем в компетенцию автора не входит задача установить этногенез какой-либо народности, а всего лишь определить эти представления и показать географическое распространение параллелей.

2. Материалы и методы

Материалом исследования послужил Аналитический каталог «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам», разработанный Ю. Е. Березкиным и Е. Н. Дувакиным [Березкин, Дувакин]. Каталог содержит свыше 80 тысяч текстов разного жанра [Березкин 2024], что позволяет в определенной степени говорить о репрезентативности представленной базы данных. Методом сплошной выборки по текстам, которые отнесены к тому или иному сюжетному мотиву (одному или нескольким), были извлечены тексты, в которых содержится упоминание о радуге, затем данные тексты классифицированы в своей уже базе данных MS Access, которая состоит из нескольких таблиц, связанных между собой. В Аналитическом каталоге упоминается радуга в 311 мотивах, реализованных в фольклорных текстах разных народов, что свидетельствует, на наш взгляд, о значимости радуги в картине мира.

В отличие от авторов Аналитического каталога Ю. Е. Березкина и Е. Н. Дувакина большинство текстов получило в нашей базе данных уточненную (более детальную) характеристику семантики смысла, которую несет радуга в анализируемом тексте, но основываясь при этом на классификации, проделанной авторами каталога. Так, в некоторых случаях в каталоге текст отнесен к общему мотиву «I41. Радужный змей, A791.2.», однако в некоторых текстах речь идет, например, о дыхании (*ари (бака)*: радуга — дыхание *agimm*, т. е. духов мертвых, злых духов; начинается там, где дом *agimm*), поэтому мы этот текст отнесли к семантическому полю «Дыхание», но при этом обозначили связь со змеем. Поэтому такие тексты брались во внимание условно, поскольку имеют связь с определенным животным. Все примеры, которые приводятся в тексте, взяты из Аналитического каталога.

Методы, которые мы применяли в своем исследовании, относятся к междисциплинарному полю и находятся на стыке лингвистической и фольклористической науки. Так, для анализа фольклорных текстов применялся структур-

ный метод, поскольку нами признается, что вся совокупность фольклорных текстов, представлений, вербально выраженных, являет собой взаимосвязанную структуру мифологической картины в целом, важным, на наш взгляд, является выделение этих структур представлений, устойчивых ассоциаций в их связи с подобными у разных народов мира с целью выявления их происхождения (заимствование или самостоятельно возникшее представление). Семантический анализ лексемы использовался для выявления семантики лексемы «радуга» в контексте фольклорного текста, дабы впоследствии его классифицировать, т. е. отнести к определенному типу ассоциации.

3. Результаты

Одним из древних представлений о радуге является ее ассоциация с тем или иным животным, причем если животное является домашним, то скорее всего подобное представление возникло уже после его доместификации, если животное дикое, то вероятнее всего, подобное представление более раннее по времени возникновения. Судя по материалу из Аналитического каталога [Березкин, Дувакин], не все представления о радуге связаны с водными животными.

Среди существ, с которыми ассоциируется радуга, можно выделить следующие.

3.1. *Лягушка*

Данная ассоциация редко встречается в фольклорных текстах: всего два текста, локализующихся на территории Тибета – Северо-Востока Индии и территории Южной Сибири (см. рис. 1), причем оба текста мы относим весьма условно к анализируемому представлению.



Рис. 1. География распространения связи радуги и лягушки

Перед нами два совершенно отличных текста, согласно Аналитическому каталогу [Березкин, Дувакин]:

– первый текст относится к мотивам: А2а1. Луна светила как Солнце, А37. Солнце подвергается вооруженному нападению, С35б. Лягушки — противники солнца;

– второй — к К27. Задачи и соревнования, К35б. Самое вкусное блюдо, К38. Герой помогает птенцам, В364.4; К75. Младшая дочь согласна, АТУ 433В; К76. Станный сын, АТУ 425А, 441; К38b1. Птица похищает жеребят, герой убивает змея; К76А. Лягушка — брачный партнер; К148. Пропавшие жеребят.

Первый текст является мифом о происхождении Солнца и Луны, второй же — волшебной сказкой. В двух текстах в образе лягушки ярко выражена мужская символика, что весьма необычно, редкое среди фольклорных традиций представление (см., например, в немецких сказках Принц-лягушка, Королевич-лягушонок [Галай, Жучкова 2014; Жучкова 2014], в монгольской традиции [Забанов 1929: 13–14; Владимирцов 1958: 145–146; Stuart, Limusishiden 1994: 90–98] и др.), так как лягушка, как правило, связана с женской семантикой [Гура 1997: 381; Славянские древности 2009: 162; Перевалова 2010: 128; Бурнаков 2020; Саакян 2021: 33; Голубкова 2023: 1031; и др.]. Лягушка — это животное, которое обитает в двух мирах: в воде и на земле, именно это и делает ее особенной в представлениях древних людей. Мотив превращения обусловлен ее трансформациями из головастика в лягушку. В двух текстах превращения также происходят с главными героями, однако характер их разный.

Первый текст напрямую не связан с лягушкой-радугой. Жил изготовитель радуг, который уничтожил второе Солнце, поскольку оно нещадно палило землю, он выстрелил во второе Солнце отравленной стрелой (скорее всего, самой радугой, в тексте имеется сочетание представлений о радуге как о стреле), и оно превратилось в Луну, после чего он испугался и спрятался в водной стихии, превратившись в лягушку, что еще раз подчеркивает связь лягушки и воды, а через нее связь радуги и воды (дождя). Превращение нельзя отнести ни к оборотничеству, ни к ведовству, ни к оборачиванию, из-за испуга изготовитель радуг скрывается под видом лягушки. В этом тексте лягушка косвенно связана с плодородием, так как два солнца палили землю настолько, что убивали все живое, а изготовитель радуг, убивая второе Солнце, дарует жизнь земле.

Сюжет, который мы находим в тувинской традиции, доказательство заимствования из монгольской традиции мотива о лягушке, которую вылавливают ковшом из водоема. Известна монгольская сказка, где золотым ковшом вылавливают лягушку, которая является дочерью царя драконов [Владимирцов 1958: 145–146]. В тувинской традиции этот мотив имеет локальные особенности. Бездетная старуха поймала черпаком лягушонка, который обещает ей стать сыном, при этом он является младшим сыном бога Гурмушту, властителя неба, Верхнего мира. От лягушонка ночью исходит радуга, а днем он обычный мальчик. В данном тексте сочетаются два типа превращения: с одной стороны, оборотничество, так как животное превращается в человека в определенное время, т. е. днем, и наоборот, превращение человека в животное — ночью; с другой стороны, трансформация происходит при полной сохранности личности человека. Не ясно, почему именно ночью от героя светит радугой, которая бывает только днем, скорее всего, это связано с тем, что ночь — это время проявления волшебных, магических способностей. Инаковость главного героя подчеркивается его внешним видом, более того, отвергается его женой.

То, что он светится ночью радугой, выдает его принадлежность к иному миру. Жена не принимает его: он кажется ей чужим, что также указывает, что он принадлежит другому миру, а именно — Верхнему. Его магические способности возвращать из мира мертвых также отсылают нас к его божественному происхождению. Перед главным героем ставятся задачи, которые он должен преодолеть, он убивает хана, ханшу и дочерей, которые на самом деле были мангасами. В этом тексте отмечается противопоставление лягушки и змеи, они выступают антагонистами: лягушка убивает змею, ползущую к двум птенцам; благодарная мать-птица, существо Верхнего мира, сначала проглатывает лягушонка и потом отрыгивает его (отражая закодированный архаичный мотив «L110. Поглотитель»), что равноценно перерождению (инициации (?)), а затем рассказывает о кознях зятьев, тем самым спасая его от верной гибели.

Напрямую и в первом, и во втором сюжетах не сказано, что лягушка и есть радуга, однако в текстах указывается, что изготовитель радуг стал лягушкой, младший сын тенгрия превращается в лягушку, от которой исходит радуга. На наш взгляд, это рудименты, осколки некогда однозначной связи лягушки и радуги, которые сохранились до наших дней в виде описаний персонажей. Следует отметить, что два сюжета возникли территориально не далеко друг от друга, но при этом два совсем разных сюжета, и проводить взаимосвязь между ними не стоит, на наш взгляд, однако думается, что какие-то общие представления о связи радуги и лягушки были у народов, проживающих во Внутренней Азии. Ни в первом, ни во втором текстах не указываются цвета радуги, их количество.

3.2. Крокодил

Данная ассоциация носит локальный характер [Березкин, Дувакин]. Встречается несколько раз на мотивы I41. Радужный змей, A791.2, I41. Радуга — пара существ (у народа шаны на территории Бирма – Индокитай, у народа фаталуку на территории Малайзии – Индонезии, а также у народа биса на территории Бантуязычной Африки — см. рис. 2), при этом в двух из них говорится о двойной радуге, что подается как два крокодила: муж и жена, причем последняя, как подчеркивается, иногда появляется вместе с супругом. В одном тексте отсутствует определенность: проводится ассоциация и со змеей, и с крокодилом, что свидетельствует о параллельном сосуществовании двух традиций:

шаны: радуга — змея или крокодил, спускающаяся на землю попить; если есть вторая радуга, это жена первой;

шаны: предсказатель обещал сухую погоду, а полил страшный дождь; царь разгневан; предсказатель обещает убить крокодила, пославшего дождь; тот приходит к царю, просит его спасти; но дух предсказателя вышел из его тела, убил крокодила; дух крокодила обвиняет царя перед владыками загробного мира, те считают, что крокодил прав; Sakuа не хочет осудить царя и, чтобы умиловать крокодила, превращает его в радугу; радуга-крокодил спускается на землю пить воду, иногда с ним его жена — вторая радуга.

Здесь главенствующей является мужская символика, нежели женская. В мифологической структуре бирманцев имеется мифическое существо Маган, морской монстр-крокодил с большой пастью, живущий в море¹. В данных текстах радуга-крокодил насыляет дождь, являясь предвестником дождя в силу климатических особенностей региона, где имеется повышенная влажность, соответственно появление радуги до дождя обычное дело. Данная ассоциация относится к древне-

¹См. Indigenous Peoples Literature [электронный ресурс] // URL: <https://indigenousepeoples.net.wordpress.com/2017/01/20/a-coyotes-tales/> (дата обращения: 15.09.2024).

му пласту верований бирманцев, которая вплелась в буддийскую мифологию. Нет упоминаний о конкретных цветах, а только отражено, что может иногда появляться двойная радуга, которая является мужем и женой.

Кроме этих текстов, в Аналитическом каталоге имеются еще два текста, которые при описании делают отсылку к крокодилу. Здесь мы их рассматриваем условно, так как отсутствует прямая параллель животного с радугой. У народности фаталуку, который проживает в государстве Восточный Тимор на территории Юго-Восточной Азии, существует поверье, что радуга — это тень крокодила: радуга есть тень животного *shila* (разновидность *rela* {крокодил?}); во время дождя это животное вырывается из клюва схватившего его аиста. У народа биса в Бантуязычной Африке отсутствует прямая номинация, но указывается, что радуга похожа на крокодила.

Таким образом, в этих традициях, где имеется связь с крокодилом, доминирует мужская символика, а поскольку упоминается одно животное, речь идет, скорее всего, о представлении радуги как о монохромном в цветовом отношении явлении, важно упоминание у народа шаны в двух разных текстах о том, что крокодил спускается на землю, чтобы попить воду, указывая тем самым на небесное происхождение крокодила, т. е. здесь содержится элемент научного наблюдения древнего человека: чтобы появилась радуга, необходимо, чтобы вода на земле испарилась, согласно современным научным знаниям, а согласно древнему представлению, люди объясняют это явление тем, что крокодил спускается и пьет воду, чтобы затем пошел дождь и вслед за ним или до него появилась радуга. Кроме того, судя по Аналитическому каталогу, ассоциация с крокодилом встречается в Африке и в основном распространена на территории Юго-Восточной Азии (см. рис. 2).



Рис. 2. География распространения связи радуги и крокодила

3.3. Рыба

Данное представление относится к редко встречаемому: всего обнаружено 8 текстов, где проводится подобная параллель. Имеет весьма интересную локализацию: первый текст распространен у народов группы мангиан в регио-

не Тайваня – Филиппины; второй — на территории Меланезии (в том числе у народа фиджи); третий — в районе мыса Йорка в Австралии; четвертый — на территории Аргентины у народов матако, тоба, десана; а также на территории у народа эмбу в Бантуязычной Африке. Весьма интересная, на наш взгляд, локализация, при этом последний текст можно лишь условно отнести к данной группе, о чем мы скажем ниже.

Выделяются весьма конкретно три региона, где имеются такие представления: Меланезия и регион Тайваня – Филиппины (к ним примыкает и мыс Йорк Австралии, поскольку является ее самой северной точкой, что территориально недалеко от Меланезии), Аргентина и Африка.



Рис. 3. География распространения связи радуги и рыбы

Рассмотрим первую группу текстов.

– **мангиан**: радуга – змея или угорь, забирающиеся из реки на небо; дождь при радуге опасен для здоровья;

– **район Сан-Кристобаль**: двое мужчин увидели радугу, выходящую из реки и уходящую другим концом в лес; к ним подошел ребенок, повел к концу радуги, там дом, где жила женщина-угорь, мать этого ребенка; взяла мужчин в мужья; родила девочку, велела мужьям не брать ее в селение на праздник, те взяли, люди девочку отобрали; Угорь пришла туда, всех убила, девочку и мужей забрала; от них расплодился члену рода Угря, затем этот род вымер;

– **фиджи**: появление радуги на земле связано со змеей, а на море — с акулой;

– **мыс Йорк Австралии**: радуга — отражение огромной живущей далеко в море, лежащей брюхом вверх рыбы.

У народа мангиан двойственное представление о радуге: это либо змея, либо угорь, причем последнее животное четко названо в тексте, не просто рыба, а угорь. Народ фиджи определенно в своих представлениях дифференцирует радугу на море и на земле, соответственно у них разные ассоциации с животными, причем радуга на море четко определяется конкретным видом рыбы — это акула. На мысе Йорк Австралии имеется представление о том, что радуга — это отражение огромной рыбы. В Меланезии в районе Сан-Кристобаль радуга не прямо связана с угрем: радуга выходит из реки и уходит в дом женщины-угря, видимо, здесь имеется в виду хвост и, в отличие от других текстов, здесь радуга представлена как антропоморфный женский образ, у которого есть потомство.

Вторая группа текстов распространена на территории Аргентины:

– матако: Солнце ловил рыб — сыновей радуги (Lewo); эти рыбы — «голуби радуги», очень сильные, только Солнце мог их ловить;

– тоба: рыба-радуга Magonalo наслала бурю, люди бегут; собаки убили радугу; погнались за красным нанду, тот полетел, они тоже, дети за ними, все теперь на небе;

– десана: радуга была рыбой типа угря; после мирового пожара высунулась из воды посмотреть, что случилось.

Третья группа текстов, в которую входит один текст, согласно Аналитическому каталогу, связана с Африкой:

– эмбу: дядя говорит племяннику, что будет лишь изредка показывать ему свой лук — на западе утром и на востоке вечером; его лук — радуга, она называется «дождевой угорь».

Здесь в этом тексте реализовано амбивалентное представление о радуге как о луке и как о дождевом угре. Это симбиоз раннего и позднего представления, на наш взгляд, так радуга сравнивается с луком, который был изобретен позже, чем возникла ассоциация с животным.

Скорее всего, представления о рыбе в регионах Меланезии и Тайваня – Филиппины, а также Аргентины связаны, а вот ассоциации с рыбой в Бантуязычной Африке вряд ли являются родственными параллелями.

3.4. Овцы

Весьма интересная ассоциация о радуге как отаре овец разных цветов встречается у татар (регион Волга – Пермь) и казахов (Туркестан), родственных тюркских народов (см. рис. 4). У татар радуга представляется как разбежавшееся стадо овец какой-то злобной старухи, у казахов в космогоническом мифе описывается старуха, у которой есть разноцветные овцы. Она их доит после дождя (т. е. радуга не предвестник дождя, а она появляется на небе после дождя, что характерно для этого сухого региона), при этом она их выстраивает в два ряда вдоль протянутой по земле веревки. Следовательно, радуга в представлениях казахов состоит из двух цветов, что опять же является одним из маркеров древнего происхождения, хотя такая ассоциация должна возникнуть уже после domestikфикации овцы.



Рис. 4. География распространения связи радуги и овцы

Однако в Аналитическом каталоге обнаружен текст, где упоминается сравнение цвета шерсти с цветами радуги: «Шерсть овец будет голубой, красной, зеленой, белой, черной, желтой и всех цветов радуги, чтобы женщины и мужчины, которые хотят украсить себя, не нуждались в „порошках“ чтобы их окрасить» — говорит Бог Лису, чтобы тот передал людям [Березкин, Дувакин]. Лис искажает содержание речи Бога, который создал человека, землю, животных и растения. Данный миф распространен на территории района Потоси в Центральном Андах. Конечно, это позднее явление, никак не связанное с представлениями казахов и татар. Однако его можно отнести к параллели, которая появилась на другом континенте. Основные цвета радуги следующие: голубой, красный, зеленый, белый, черный, желтый, — последовательность цветов нарушена, но возможно, что здесь простое перечисление цветов, а не постулируется последовательность, но при этом отмечается, что у радуги гораздо больше цветов, чем те, что были перечислены.

Данное представление о радуге как стаде овец встречается только у казахов и татар на евроазиатском континенте, у других тюркоязычных народов эта ассоциация не обнаружена. При этом татарский и казахский относятся к одной группе тюркских языков — кыпчакской, но при распаде некогда единого кыпчакского языка татарский язык выделяется в группу кыпчакско-булгарскую, а казахский в кыпчакско-половецкую, а затем в кыпчакско-ногайскую [СИГТЯ 2006: 767]. Видимо, другие народы кыпчакской группы утратили данное представление и сохранили его только казахи и татары. Следует отметить, что данное представление возникло в древнетюркский период (V–X вв. н. э.), а именно, когда произошел уже распад кыпчакского языка, так как в других тюркских культурах отсутствует подобная параллель.

3.5. Козел

Данная ассоциация редко встречается в фольклорных текстах (всего 2 раза). Локализация мотива, согласно Аналитическому каталогу [Березкин, Дувакин], — территории Китай – Корея и Туркестан, а также встречается у народа соли в Бантуязычной Африке (однако здесь мы этот пример не учитываем, так как нет прямого указания на то, что козел и есть радуга: в конце радуги находится свирепый козел, горящий как огонь). В двух других примерах радуга прямо называется козлом, имеет параллели друг с другом: у китайцев, и уйгуров это козел, который пьет воду из источников, колодцев и который является радугой; связан с запретом приближаться к радуге (наказанием служит смерть либо все становится белым, т. е. безжизненным (?)). В данных представлениях выражена мужская символика, связан с мифическим существом Байцэ, который также белого цвета. Указывается, что козел белого цвета и, следовательно, радуга белая (?).



3.6. Конь (лошадь)

Данная ассоциация встречается в семи текстах, локализирующихся в Европе и Южной Азии у следующих народов: у вепсов и ливов в Балтоскандинавии, у народов байга, пахари в Южной Азии, у жителей острова Флорес, согласно Аналитическому каталогу [Березкин, Дувакин]. Такой территориальный разброс интересен. У балтоскандинавских народностей радуга предстает как лошадь, 1) которую запрягли в одном месте, и она уехала в другую землю, 2) которая пьет воду из озера и которая является божьей лошадкой. Здесь не ясна половая принадлежность лошади.

В Южной Азии радуга отождествляется с конем, т. е. в этом поверье выражается связь радуги с мужским началом. У народа байга лошадь живет в воде (причем указывается, что у коня цвета черный и красный, а если больше цветов, то дождь будет лить и на следующий день), у пахари живет на земле, но пьет воду из реки, после чего идет дождь, т. е. радуга является предвестником дождя, что неудивительно, так как территория Южной Азии имеет повышенную влажность, поэтому соответственно радуга может появиться и до дождя. На острове Флорес представления о радуге, с одной стороны, как о гибридном животном — лошади с головой змеи, с другой стороны, как о змее, которая превращается в коня. На наш взгляд, соединение таких представлений о радуге прочно связано с тем, что змея является водным существом, и именно эта связь радуги и змеи является более древней, так как одомашнивание лошади произошло гораздо позже. Некоторые жители острова Флорес верят в то, что на этом коне бог собирает души умерших. Только в двух фольклорных текстах постулируется, радуга у народа байга может быть двух (черный и красный) и больше цветов, а на острове Флорес она состоит из семи цветов.



3.7. Корова (бык)

Локальное представление, оно встречается только в волго-пермском регионе у коми-зырян, согласно Аналитическому каталогу [Березкин, Дувакин] (см. на рис. 7). Представлено двумя текстами, согласно которым радуга — это корова или бык; или корова с быком. Половая принадлежность определена, а в одном тексте, который реализует мотив I42. Радуга — пара существ, указыва-

ется на то, что радуга состоит в восприятии предков коми-зырян из бинарных оппозиций: из самки и из самца, которые противопоставлены друг другу по цветам. Данная ассоциация возникла, когда уже была одомашнена корова¹, но при этом сам бинарный подход в восприятии и понимании мира наиболее простой, а соответственно более древний, возможно, что представление о радуге — корове (женский символ) и быке (мужской символ) — заменило более древнее представление о радуге как мужчине и женщине. Возможно, что ассоциация с коровой связана с тем, что радуга связана с дождем, дает жизнь природе, а корова дает молоко, которое очень важно было для выживания вепской крестьянской семьи, и такая аналогия радуги и коровы отражает мифологическую связь молока коровы и грозových явлений [Винокурова 2015: 209].



4. Заключение

В этой части исследования рассмотрены такие животные, как лягушка, крокодил, рыба, козел, овца, конь (лошадь), корова (бык). Связь радуги и лягушки ограничивается ареально: Южная Сибирь и Тибет, при этом два текста не взаимосвязаны, реализуют разные сюжетные мотивы, т. е. невозможно вести речь о типологичности представлений. Связь радуги и крокодила / рыбы более оформлена, по сравнению с предыдущей группой, имеет четкую локализацию: крокодил — у народа шаны на территории Бирма – Индокитай, у народа фаталуку на территории Малайзии – Индонезии, а также у народа биса на территории Бантуязычной Африки; рыба — у народов группы мангиан в ре-

¹И. Ю. Винокурова пишет, что «о древности животноводства у вепсов говорят названия некоторых домашних животных, появившихся, видимо, еще до распада прибалтийско—финской общности: lehm — корова, harg — бык, hebo — лошадь, lambaz — овца, siga — свинья. Археологические материалы показывают, что в раннее средневековье весь разводила лошадей, коров, овец, в меньшей мере свиней. Кости этих животных были найдены в курганах Юго-Восточного Приладожья и Белозерья (IX—XIII вв.)» [Винокурова 2015: 17].

гионе Тайваня – Филиппины, на территории Меланезии (в том числе у народа фиджи), в районе мыса Йорка в Австралии, на территории Аргентины у народов матако, тоба, десана, а также на территории у народа эмбу в Бантуязычной Африке.

Ассоциация радуги с копытными животными весьма уникальная и в то же время тривиальная, так как, по сути, можно связать радугу с любым животным, которое пьет воду. Судя по материалу исследования, народы проводят ассоциацию с тем животным, которое для их социальной жизни имеет решающее значение: овцы, лошади, корова, козы. Интересным является сюжет о пастыре старухой разноцветных овец на небе, который имеет строгую локализацию в фольклорной традиции казахов и татар.

ИСТОЧНИКИ

1. 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).
2. Березкин Ю. Е. Заселение Америки. Две гипотезы проникновения. Дата публикации: 06.05.2024 [электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fomBcX6l2sc> (дата обращения: 15.09.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Stuart K., Limushiden. China's Monguor Minority: Ethnography and Folktales. Philadelphia: Department of East Asian Languages and Civilizations, University of Pennsylvania, 1994. 193 p. (Sino-Platonic Papers 59).
2. Березкин Ю. Е. Результаты обработки данных о распределении фольклорно-мифологических мотивов в Северной Азии (южноазиатские и американские связи) // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 21–32.
3. Бурнаков В. А. Образ лягушки в фольклоре и обрядности хакасов (конец XIX – середина XX века) // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1(23). С. 243–265.
4. Винокурова И. Ю. Мифология вепсов. Энциклопедия. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. 524 с.
5. Волшебный мертвец. Монголо-ойратские сказки / пер. Б. Я. Владимирцова. М.: Вост. лит., 1958. 160 с.
6. Галай К. Н., Жучкова А. В. О типологической классификации и символическом значении антропоморфных образов принца-лягушки и царевны-лягушки // Мир русского слова. 2014. С. 50–55.
7. Голубкова О. В. Ящерица и лягушка в народных верованиях русских и коми в Западной Сибири: сравнительный анализ мифологических образов // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2023. Т. 29. С. 1028–1033.
8. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
9. Жучкова А. В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // Вестник славянских культур. 2014. № 4(34). С. 107–115.
10. Забанов М. Н. Бытовые черты в эпических произведениях эхирит-булагатов: с предисловием, краткой биографией и портретом автора. Верхнеудинск: [б. и.], 1929. [105] с.
11. Неклюдов С. Ю. Мифы и религии мира: уч. пособие. М.: РГГУ, 2004. 432 с.
12. Перевалова Е. В. «Между кочек живущая женщина» (культ лягушки у обских угров) // Уральский исторический вестник. 2010. № 1(26). С. 119–129.

13. Саакян Э. А. Воплощение мифа о женщине-змее в повести А. Ремизова «Мелюзина» и армянские предания // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 1. С. 26–39. DOI 10.25205/2410-7883-2021-1-26-39
14. Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5 тт. Т. 4. П (Переправа через воду) – С (Сито). М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
15. 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.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Berezkin Yu. E. *Rezultaty obrabotki dannykh o raspredelenii fol'klorno-mifologicheskikh motivov v Severnoi Azii (yuzhnoaziatskie i amerikanskii svyazi)* [Results of Data Processing on the Distribution of Folklore and Mythological Motives in Northern Asia (South Asian and American Connections)]. *Yazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri* [Languages and Folklore of the Indigenous Peoples of Siberia]. 2016. No. 2(31). Pp. 21–32. (In Russian).
2. Burnakov V. A. *Obraz lyagushki v fol'klоре i obryadnosti khakasov (konets XIX – seredina XX veka)* [The Image of the Frog in the Folklore and Rituals of the Khakass (late 19th – mid 20th cent.)]. *Praxema. Journal of Visual Semiotics*. 2020. No. 1(23). Pp. 243–265. (In Russian).
3. Galay K. N., Zhuchkova A. V. *O tipologicheskoi klassifikatsii i simvolicheskoi znachenii antropomorfnykh obrazov printsa-lyagushki i tsarevny-lyagushki* [On the Typological Classification and Symbolic Meaning of the Anthropomorphic Images of the Frog-Prince and the Frog-Princess]. *Mir russkogo slova* [World of the Russian Word]. 2014. Pp. 50–55. (In Russian).
4. Golubkova O. V. *Yashcheritsa i lyagushka v narodnykh verovaniyakh russkikh i komi v Zapadnoi Sibiri: sravnitel'nyi analiz mifologicheskikh obrazov* [Lizard and Frog in the Folk Beliefs of Russians and Komi in Western Siberia: A Comparative Analysis of Mythological Images]. *Problemy arkhologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii* [Problems of Archaeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Adjacent Territories]. 2023. Vol. 29. Pp. 1028–1033. (In Russian).
5. Zhuchkova A. V. *Obraz lyagushki kak simvol vnutrennei transformatsii geroya v russkom i nemetskom fol'klоре* [The Image of Frog as a Symbol of Internal Transformation of the Hero in Russian and German Folklore]. *Vestnik slavyanskikh kultur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2014. No. 4(34). Pp. 107–115. (In Russian).
6. Perevalova E. V. *«Mezhdru kochev zhivushchaya zhenshchina» (kult lyagushki u obskikh ugrov)* [“A Woman Living among the Bumps” (the Cult of the Frog among the Ob Ugrians)]. *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin]. 2010. No. 1(26). Pp. 119–129. (In Russian).
7. Saakyan E. A. *Voploshchenie mifa o zhenshchine-zmee v povesti A. Remizova «Melyuzina» i armianskie predaniya* [The Embodiment of the Myth about the Snake Woman in A. Remizov's Story “Melusina” and Armenian Legends]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya* [Plotology and Topography]. 2021. No. 1. Pp. 26–39. DOI 10.25205/2410-7883-2021-1-26-39 (In Russian).

(Monographs)

1. Stuart K., Limusishiden. *China's Monguor Minority: Ethnography and Folktales*. Philadelphia: Department of East Asian Languages and Civilizations, University of Pennsylvania, 1994. 193 p. (Sino-Platonic Papers 59). (In English).
2. Vinokurova I. Yu. *Mifologiya vepsov. Entsiklopediya* [Mythology of the Veps. Encyclopedia]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 2015. 524 p. (In Russian).

3. *Volshebnyy mertvets. Mongolo-oyratskiye skazki* [Magic Corpse. Mongolian-Oirat Tales] / transl. by B. Ya. Vladimirtsov. Moscow: Vost. lit., 1958. 160 p. (In Russian).
4. Gura A. V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Animal Symbolism in Slavic Folk Tradition]. Moscow: Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian).
5. Zabanov M. N. *Bytovye cherty v epicheskikh proyvedeniyakh ekhirit-bulagats: s predisloviyem, kratkoy biografiiyey i portretom avtora* [Domestic Features in the Ekhirit-Bulagat Epic Narratives: Supplemented by Preface, Brief Biography and Author's Portrait]. Verkhneudinsk: w/p, 1929. 105 p. (In Russian).
6. Neklyudov S. Yu. *Mify i religii mira: uch. posobie* [Myths and Religions of the World: Study Book]. Moscow: RGGU, 2004. 432 p. (In Russian).
7. *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]. In 5 vols. Vol. 4. P (Pereprava cherez vodu) – S (Sito). Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2009. 656 p. (In Russian).
8. *Sravnitel'no-istoricheskaya grammatika tyurkskikh yazykov. Prat'yurskiy yazyk-osnova. Kartina mira prat'yurskogo etnosa po dannym yazyka* [Comparative Historical Grammatical of Turkic Languages. Proto-Turkic Language-Basis. Worldview of the Proto-Turkic Peoples according to Linguistic Data] / ed. by E. R. Tenishev, A. V. Dybo. Moscow: Nauka Publ, 2006. 908 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Berezkin Yu. E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klor-no-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskij katalog* [Thematic Classification and Distribution of Folklore and Mythological Motifs by Area. Analytical Catalog]. Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 15 June 2024). (In Russian).
10. Berezkin Yu. E. *Zaselenie Ameriki. Dve gipotezy pronikoveniya* [The Settlement of America. Two hypotheses of entry] (date of publication: 6 May 2024). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fomBcX6l2sc> (accessed: 15 September 2024). (In Russian).

Куканова Виктория Васильевна,

Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания.

Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

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

И.В. Толоконникова (Москва)

**НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА**

**Рецензия на книгу: Якимов С.И. Дискурсы русского зарубежья
Дальнего Востока. Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2024. 177 с.**

Аннотация

Монография доктора филологических наук, профессора высшей школы медиа, коммуникаций и сервиса института социально-политических технологий и коммуникаций Тихоокеанского государственного университета (г. Хабаровск) С.И. Якимовой «Дискурсы русского зарубежья Дальнего Востока» посвящена очень актуальной, но малоизученной теме – культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке. Изучение литературы и журналистики русского зарубежья крайне важно в связи с актуализацией проблемы межкультурной коммуникации в рамках развивающегося межкультурного диалога России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона, Запада и Востока. В книге рассматривается культурная жизнь русских эмигрантов во Владивостоке и Харбине, анализируется эмигрантская печать, особое внимание уделяется литературной и журналистской деятельности писателя, философа, историка Вс.Н. Иванова (1888–1971). Литература и публицистика русского зарубежья стала значимой частью российской культуры и внесла свой существенный вклад в развитие русско-китайских культурных связей.

Ключевые слова

Дискурс; русское зарубежье; Дальний Восток; эмиграция; Вс.Н. Иванов; Владивосток; Хабаровск; Харбин.

I.V. Tolokonnikova (Moscow)

A NEW LOOK AT THE RUSSIAN DIASPORA OF THE FAR EAST
Book Review: Yakimova S.I. Discourses of Russian diaspora in
the Far East. Khabarovsk, Pacific National University Publ., 2024. 177 p.

Abstract

The monograph by S.I. Yakimova, Doctor of Philology, Professor of the Higher School of Media, Communications and Service of the Institute of Socio-Political Technologies and Communications of the Pacific State University (Khabarovsk) “Discourses of the Russian Abroad of the Far East” is devoted to a very relevant, but little-studied topic – Russian culture emigration in the Far East. The study of literature and journalism of Russian abroad is extremely important in connection with the actualization of the problem of intercultural communication within the framework of the developing intercultural dialogue between Russia and the countries of the Asia-Pacific region, West and East. The book examines the cultural life of Russian emigrants in Vladivostok and Harbin, analyzes the emigrant press, and pays special attention to the literary and journalistic activities of the writer, philosopher, historian Vs.N. Ivanov (1888–1971). Literature and journalism from Russian émigré countries have become a significant part of Russian culture and have made a significant contribution to the development of Russian-Chinese cultural ties.

Key words

Discourse; Russian abroad; Far East; emigration; Vs. N. Ivanov; Vladivostok; Khabarovsk; Harbin.

Монография доктора филологических наук, профессора высшей школы медиа, коммуникаций и сервиса института социально-политических технологий и коммуникаций Тихоокеанского государственного университета (г. Хабаровск) С.И. Якимовой «Дискурсы русского зарубежья Дальнего Востока» посвящена очень важной и актуальной теме:

Русская эмиграция на Дальнем Востоке стала явлением русской жизни и вместе с тем фактом русской истории и культуры в послереволюционное время [Якимова 2024, 25];

Литература и журналистика русского зарубежья Дальнего Востока, выступающие в последние десятилетия объектом научного дискурса, обнаруживают свою все большую востребованность в связи с актуализацией проблемы межкультурной коммуникации в рамках развивающегося межкультурного диалога России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона, Запада и Востока [Якимова 2024, 3].

Однако литература дальневосточного русского зарубежья изучена недостаточно: «До настоящего времени малоизученной страницей в истории отечественной журналистики остается журналистика Дальнего Востока начала 1920-х гг. и дальневосточной эмиграции» [Якимова 2024, 70].

Затрудняет изучение и тот факт, что многие издания являются библиографическими редкостями, в том числе «Гумилевский сборник» (1937), ставший важной вехой в истории русской литературы XX в., а также литературно-художественный журнал «Рубеж», который в течение 18 лет был центральным пе-

чатным органом русских эмигрантов в Китае. Далеко не все номера журнала сохранились. Некоторые из них хранятся в Государственном архиве Хабаровского края и требуют более детального изучения.

Между тем литература и журналистика дальневосточного русского зарубежья начала XX в. представляет собой богатейший и интереснейший материал для исследования.

Книга отчасти восполняет этот досадный пробел. Она посвящена изучению печати Дальнего Востока начала 1920-х гг. в условиях полемики разных политических сил, оказавшихся на восточной окраине России в результате событий гражданской войны (1918–1922), в преддверии первой волны эмиграции россиян в Китай:

В монографии рассматривается специфика формирования жанрово-тематических особенностей многообразия дискурсов русского зарубежья Дальнего Востока в контексте актуальной социокультурной проблематики и новых вызовов времени в условиях продуктивного развития межкультурного диалога Востока и Запада, России и Китая. Систематизированы теоретико-методологические подходы к изучению многообразия дискурсов, от медийного, публицистического до поэтического, с точки зрения коммуникативного, структурно-синтаксического, семантического и социально-прагматического аспектов. Определены границы и наполнение жанрового пространства медийного и художественного дискурсов, выявлены содержательные, структурные и лингвопрагматические характеристики их разновидностей, обозначены основные тенденции развития медиадискурса в рамках интеграции дискурсов [Якимова 2024, 2].

Книга состоит из введения, трех разделов, заключения и приложения.

Первый раздел посвящен изучению литературно-художественной критики русского зарубежья Дальнего Востока (1920–1940-е гг.), ставшей ключевым элементом в развитии русской эмигрантской литературы:

Культурная жизнь «русского» Харбина 1920–1940-х гг. развивалась в специфических условиях, отличающих жизнь русских эмигрантов от жизни их соотечественников на западе. Русские эмигранты и беженцы жили в Харбине как бы на русском острове в безбрежном китайском море, чувствовали себя почти как в родной стихии. Они жили, словно в России, хотя и без России. В Харбине более сильным, чем на западе, было стремление российских эмигрантов сохранить русский образ жизни, русскую культуру, русский язык. Для этого в Харбине были особые, отличавшиеся от запада условия [Якимова 2024, 5].

С середины 1920-х гг. центром литературной и культурной жизни русских эмигрантов в Харбине был литературно-художественный кружок «Молодая Чураевка» (затем просто Чураевка). Кружок просуществовал до 1935 г. Самым популярным печатным органом русских эмигрантов в Китае был литературно-художественный журнал «Рубеж» (1927–1945). В журнале часто публиковались стихи Наталии Резниковой, произведения одного из самых известных литерату-

ров русского зарубежья – Арсения Несмелова и др. Кроме «Рубежа», были и другие издания, в частности газеты «Русский край», «Заря», «Молодая Чураевка».

Второй раздел – «Медийный дискурс русского зарубежья Дальнего Востока» – посвящен развитию русской прессы в этом регионе в начале 1920-х гг.:

Владивосток, Хабаровск и Харбин в начале 20-х гг. XX в. образовали своеобразный дальневосточный «пяточок», где разыгрывались значительные политические события 1918–1922 гг. [Якимова 2024, 62];

Совершенно особую роль в общественно-политической и культурной жизни этой окраины России играла журналистика. <...> Журналистика заняла центральное место в культурно-просветительской и творческой жизни этого региона. Для многих представителей творческой интеллигенции, писателей местные газеты и журналы были единственным местом, где могли увидеть свет их произведения малой и большой художественной формы. Это поистине уникальное явление в истории отечественной журналистики, когда газеты представляли возможность писателям и поэтам обратиться к своим соотечественникам посредством не только публицистического, но и художественного слова. Как яркий пример – выходившая во Владивостоке газета «Русский край», которая еженедельно выпускала литературно-художественные приложения, где печатались местные поэты и прозаики, многие из которых оказались во Владивостоке волею судьбы, вследствие событий Гражданской войны [Якимова 2024, 63];

Политическая журналистика Дальнего Востока России начала 1920-х гг. вобрала в себя и отразила всю реальную сложность, весь накал политической борьбы без изъятий и купюр. Уникальный опыт этого небольшого по историческим меркам периода представляет большой интерес для современной журналистики своей полнотой и многогранностью в отображении драматических историко-культурных событий, происходивших в этом отдаленном от центра регионе России [Якимова 2024, 70].

Следует отметить важную роль литературной и журналистской деятельности писателя, философа, историка Вс.Н. Иванова (1888–1971), который за непродолжительный период жизни во Владивостоке проявил себя как талантливый публицист и общественный деятель: он не только сотрудничал в изданиях, но и создал столь необходимый единый центр информации на Дальнем Востоке – Дальневосточное Информационное Телеграфное Агентство (ДИТА).

Третий раздел посвящен творчеству Вс.Н. Иванова и его вкладу в историко-культурное и философское осмысление проблемы «Россия – Восток – Запад»:

В 20–30-е гг. XX в., находясь в эмиграции в Китае, Иванов создал уникальные труды публицистического, научного, философско-культурологического характера, получившие высокую, порой неоднозначную оценку в кругах дальневосточной и западноевропейской эмиграции [Якимова 2024, 107];

Эмигрантская критика не раз отмечала особенности стиля писателя Вс.Н. Иванова, тяготеющему к детально точному воссозданию картин жизни и быта, подробному описанию предметов и явлений действительности, дискурсивно наполняющими художественный текст философичностью в передаче тончайших нюансов восточного национального менталитета, малознакомого и в то же время близкого россиянину» [Якимова 2024, 160].

В приложении собраны отдельные очень редкие и поэтому представляющие несомненный интерес материалы из газеты «Чураевка» и «Молодая Чураевка: еженедельное приложение к газете «Харбинские еженедельные новости»», опубликованные в начале 1930-х гг.

Монография С.И. Якимовой ценна богатством фактического материала и восполняет серьезный пробел в изучении истории российской журналистики; книга строго и четко композиционно выстроена, предлагает интересную и актуальную концепцию. Исследование содержит много полезной, интересной, а самое главное – новой, ранее не публиковавшейся информации. Ее значение трудно переоценить. Монография вносит существенный вклад в исследование русского зарубежья Дальнего Востока.

Это очень информативная и полезная книга, предназначенная как для исследователей российской журналистики, так и для студентов и преподавателей гуманитарных факультетов. Издание монографии можно только приветствовать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якимова С.И. Дискурсы русского зарубежья Дальнего Востока. Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2024. 177 с.

REFERENCES (Monographs)

1. Yakimova S.I. Diskursy russkogo zarubezh'ya Dal'nego Vostoka [Discourses of Russian Diaspora in the Far East]. Khabarovsk, Pacific National University Publ., 2024. 177 p.

Толоконникова Ирина Владиславовна,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики.

Научные интересы: история русской литературы второй половины XIX в., история древнерусской литературы, история русской литературы и журналистики XVIII в., А.П. Чехов, поэзия чеховской поры.

E-mail: ivtol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

Irina V. Tolokonnikova,

Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism.

Research interests: the history of Russian literature of the second half of the 19th century, the history of Old Russian literature, the history of Russian literature and journalism of the 18th century, A.P. Chekhov, poetry of the Chekhovian era.

E-mail: ivtol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка М.В. Филатов
Подписано в печать 16.12.2024
Формат 60x90/16
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