

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



R G G U B U L L E T I N

№ 11 (54)/10

Scientific journal

*Philological Sciences. Literature Theory
and Folklore Studies Series*

Moscow 2010

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 11 (54)/10

Научный журнал

Серия «Филологические науки.
Литературоведение и фольклористика»

Москва 2010

УДК 82(05)
ББК 83я54

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора
Д.П. Бак

Ответственный секретарь
Б.Г. Власов

Главный художник
В.В. Сурков

Редакционная коллегия серии
«Филологические науки. Литературоведение.
Фольклористика»:

В.И. Тюпа – ответственный редактор
Д.П. Бак
М.Н. Дарвин
В.В. Лазутин – заместитель ответственного редактора
Д.М. Магомедова
В.Я. Малкина
С.Ю. Неклюдов
Н.С. Павлова
Н.И. Рейнгольд
П.П. Шкаренков

ISSN 1998-6769

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы	
<i>И.В. Кузнецов</i> О принципах системного изучения литературы	11
<i>А.В. Полонская</i> Романтическая героиня	22
<i>Ф.Х. Исрапова</i> Автореферентность как способ изображения творчества в стихотворении В. Брюсова «Творчество»	35
<i>Г.А. Лобанова</i> О специфике описания в прозе начала XX в. («Ночь на озере» Г. Гессе)	45
<i>С.П. Лавлинский</i> «Театр жестокости» по-русски (Позиция героя и адресата в монодраме Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик»)	55
Поэтика и риторика	
<i>П.П. Шкаренков</i> Панегирик Теодориху Эннодия: литературная традиция в контексте истории	69
<i>Н.А. Пастушкова</i> Риторико-стилистические особенности испанских сентиментальных повестей: от поэзии к прозе	90
<i>Н.А. Кафидова</i> Читатель как проблема поэтики	97
<i>Е.В. Павлова</i> Язык и музыка: взаимоустремление и взаимоуподобление	111
<i>А.С. Рейнгольд</i> Жанровые особенности литературного дневника и дневник как нелитературный текст	118

Русская литература

<i>Т.А. Быстрова, О.А. Жиронкина</i> «Три расцвета» Бальмонта и цветовой код русского символизма: введение в тему	130
<i>А.Г. Разумовская</i> «И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста» в поэзии И.А. Бунина и В.В. Набокова	138
<i>М.Н. Шабурова</i> Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: смена художественных ориентиров	157
<i>А.С. Кастарнова</i> Мария Петровых в Чистополе	166
<i>С.С. Бойко</i> Повтор сюжета в русской прозе второй половины XX века: Ю. Трифонов, А. Приставкин, Б. Окуджава	179
<i>Т.Г. Шеметова</i> Опыт воскрешения Пушкина в книге А. Битова «Предположение жить. 1836»	187
<i>И.Б. Болотян</i> Художественная структура «Пластилина» Василия Сигарева	198

Зарубежные литературы

<i>М.Н. Белова</i> «Неклассический» сонет Гуидо Гоццано	206
<i>Е.В. Халтрин-Халтурина</i> «Тинтернское аббатство» У. Вордсворта: контекст и композиция	213
<i>Т.С. Алешина</i> Синтез искусств и изображение сознания в рассказе К. Мэнсфилд «Miss Brill»	224
<i>Г.А. Элиасберг</i> Драматургия Д. Бенарье (1900–1910-е гг.)	234

<i>О.А. Темирова</i> К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений <i>thou / you</i> в художественных текстах	244
---	-----

<i>М.Н. Тимощук</i> К вопросу о языковом своеобразии пьес Томаса Бернхарда	259
---	-----

<i>В.Ю. Филатова</i> Игра в драматургии Томаса Бернхарда	269
---	-----

Фольклористика

<i>О.Б. Христофорова</i> «Робячьи муки», или Кувада по-верхокамски	279
---	-----

История науки

<i>Г.И. Данилина</i> «Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» (размышления над страницами последней книги С.Н. Бройтмана)	288
---	-----

Рецензии

<i>С.С. Бойко</i> Рецензия на книгу: Русские писатели, XX век: биографический словарь: А-Я / Сост. И.О. Шайтанов. М.: Просвещение, 2009. 623 с.: ил.	304
---	-----

Abstracts	307
-----------------	-----

Сведения об авторах	317
---------------------------	-----

CONTENTS

Theory of Literature

- I.V. Kuznetsov*
On the Principles of the Systemic Approach to the Study of Literature 11
- A. Polonskaya*
The Romantic Heroine 22
- F.Kh. Israpova*
Self-reference as a Way of Depicting the Creative Process
in Valery Bryusov's Poem Creative Work 35
- G.A. Lobanova*
On the Specifics of Description in the Early Twentieth-century Prose
("Night on the Lake" by Hermann Hesse) 45
- S.P. Lavlinsky*
"The Theatre of Cruelty" the Russian Way (The Position of the Hero
and the Addressee in Yuri Klavdiev's Monodrama I am
a Machine-gunner) 55

Poetics and Rhetoric

- P.P. Shkarenkov*
Ennodius's Panegyric to Theoderic: Literary Tradition
in the Historical Context 69
- N. A. Pastushkova*
The Rhetoric-cum-Stylistic Aspects of the Spanish Sentimentalist Novellas:
From Poetry to Prose 90
- N.A. Kafidova*
The Reader as a Problem of Poetics 97
- E.V. Pavlova*
Language and Music: Interrelations: Mutual Tending and Assimilation 111
- A.S. Reinhold*
On the Genre Characteristics of the Diary as a Literary Subform,
and the Diary as a Non-literary Text 118

Russian Literature

<i>T.A. Bystrova, O.A. Zhironkina</i> “Three Dawns” by Balmont and the Color Code in the Russian Symbolism: An Essay in Research	130
<i>A.G. Razumovskaya</i> “You Feel the Fragrance of the Garden...” The Final Pages of the Country Estate “Text” in Bunin’s and Nabokov’s Poetry	138
<i>M.N. Shaburova</i> The Gazdanov’s novel The Specter of Alexander Wolf: Change of Artistic Paradigm	157
<i>A.S. Kastarnova</i> Maria Petrovykh in Chistopol’	166
<i>S.S. Boiko</i> Plot Repetition in the Russian Prose of the Second Half of the 20 th Century: Trifonov, Pristavkin and Okudzava	179
<i>T.G. Shemetova</i> An Essay in Pushkin’s Resurrection in Andrei Bitov’s An Assumption of Life. 1836	187
<i>I.B. Bolotian</i> The Literary Structure of Vassily Sigarev’s Play Plasticine	198

Foreign Literatures

<i>M.N. Belova</i> “The Non-Classical” Sonnet by Guido Gozzano	206
<i>E.V. Khaltrin-Khalturina</i> William Wordsworth’s Tintern Abbey: the Context and the Contexture ...	213
<i>T.S. Alyoshina</i> The Syncretic Writing Mode and the Description of Psyche in Catherine Mansfield’s Story “Miss Brill”	224
<i>G.A. Eliasberg</i> The 1900–1910s in the Work of David Benarje	234

<i>O.A. Temirova</i> On the Issue of the Usage and Translation of the English Pronouns <i>thou/you</i> in Literary Texts	244
--	-----

<i>M.N. Timoschuk</i> On the Issue of the Language Peculiarity of Thomas Bernhard's Plays	259
--	-----

<i>V.Yu. Filatova</i> Play in Thomas Bernhard's Dramatic Works	269
---	-----

Folklore Studies

<i>O.B. Khristoforova</i> Childbirth Pains, or The Couvade the Verkhokam'e Way	279
---	-----

History of Science

<i>G.I. Danilina</i> "The Imperceptible Poetics of Time" in Boris Pasternak's "My Sister Life" (Marginalia to the Last Work by S.N. Broitman)	288
---	-----

Book Reviews

<i>S.S. Boiko</i> A review of "Russian Writers, the 20 th Century: a Biographical Dictionary": A-Z / Comp. by I.O. Shaitanov. M.: Prosveschenie, 2009. 623 p.: ill.	304
Abstracts	307
General data about the authors	317

О ПРИНЦИПАХ СИСТЕМНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Цель данной статьи заключается в том, чтобы показать продуктивность рассмотрения в качестве научного предмета литературоведения не только художественной литературы, но всей национальной словесности в совокупности ее художественных и нехудожественных составляющих. Анализируются смежные по проблематике концепции в российской теории литературы начиная с 1920-х гг. Делается вывод о том, что видение словесности в качестве научного предмета позволяет установить эволюционную связь между средневековым и нововременным периодами развития русской литературы.

Ключевые слова: словесность, эволюция, древнерусская литература, художественность, речевой жанр.

Современное литературоведческое исследование имеет своим предметом такие произведения словесного творчества, которым присуще качество художественности – «поэтические» произведения¹. Этот подход сложился в дискуссиях первой половины 1920-х гг., которыми было отмечено становление отечественной школы теоретической поэтики², и остается доминирующим до настоящего времени. Если же исследование направляется на общие закономерности становления и бытования произведений, то его предметом становится литературный процесс, или литература, именно художественная.

Но в поле зрения литературоведа систематически попадают тексты, художественность которых небесспорна. Таковы произведения средневековой русской письменности, создатели которых не преследовали художественных задач, в частности летописные сочинения. Таковы произведения устного народного творчества,

которые, несмотря на свою образную природу, качественно отличаются от литературных художественных произведений и потому изучаются не литературоведением, а фольклористикой.

Тем не менее перечисленные произведения имеют с художественной литературой ту общность, что материалом их является слово. Поэтому возникает вопрос о границах предметного поля литературоведения. Он приобретает наибольшую очевидность в контексте задачи соотнесения средневекового и нововременного периодов развития русской письменности. Отсутствие художественной доминанты, характерное для первого периода в отличие от последнего, вызывает потребность в поиске интегративного подхода, позволяющего рассматривать материал этих эпох в рамках единого предмета. Опыт поиска такого подхода отразился в настоящей статье.

* * *

Со времени зарождения в XIX в. российской науки о литературе ей был свойствен отдельный взгляд на древнюю и новую словесность³. Средневековая словесность и нововременная художественная литература оставались в ведении разных областей знания. История литературы занималась древностями, а литературная критика, выступившая прародительницей теоретической поэтики, – фактами литературы Нового времени. Этот дифференцирующий взгляд был усвоен отечественной теорией литературы с момента ее оформления на российской почве как самостоятельной дисциплины в начале 1920-х гг. К тому времени акценты культурного интереса сместились в сторону «поэзии», т. е. сферы художественных явлений, что отразилось на видении предмета и характера науки о литературе: она стала мыслиться как *теоретическая поэтика*, то есть теория художественной литературы.

Определение поэзии как научного предмета специально осуществлялось в статье А.А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе». Всю область явлений, связанных со словом, Смирнов делил на три концентрические сферы: «словесность», «литература» и «поэзия». К словесности он относил всякое «произведение слова», будь то «газетная статья, деловая записка или вскользь брошенное слово»⁴. Поэзия отличается тем, что в ней присутствует тройственное единство эстетического, познавательного и этического моментов. Наконец, между словесностью и поэзией Смирнову виделась промежуточная область – «литература», или беллетристика. Произведения литературы таковы, что «от словесности их отличает обязательное наличие познавательного момента, от поэзии – отсутствие этического»⁵. В соответствии с этим тройким

делением Смирнов предложил учредить три науки: о словесности, о литературе и о поэзии – каждая со своим особым предметом, задачами и методами его изучения. При этом науку о словесности он исключил из литературоведческого круга как не затрагивающую литературы в ее специфике.

Выделение А.А. Смирновым художественной литературы («поэзии») из прочих отделов словесности и сообщение ей приоритетного статуса в качестве предмета литературоведения отражало магистральное для своего времени направление науки. Однако у этого теоретического решения, как у Януса, имелось два «лица»: оно неизбежно обостряло другой круг проблематики, в 1920-е гг. оставленный в забвении, но, как показало время, принципиальной актуальности не утративший. Другой круг проблематики – это связь между различными отделами словесности. Ведь дифференциация художественной литературы и внехудожественной словесности как научных предметов полагает методологическую границу между средневековым, до-художественным, и нововременным периодами русского словесного творчества.

Существование этой проблематики было осознано тогда же, в 1920-е гг., П.Н. Сакулиным, который поставил своей задачей построение «синтетической» истории литературы. Ее замысел был порожден рефлексией научной традиции XIX столетия. «Историки русской литературы делятся на специалистов по устной словесности, по древнейшей и по новой литературе... – писал Сакулин. – Между тем есть принципиальная необходимость в сближении этих специальностей и в методологическом согласовании всей нашей работы»⁶. Интерес П.Н. Сакулина к «синтетической истории» был обусловлен его поиском оснований литературной эволюции. Теория Сакулина опиралась на исследование А.Н. Веселовского и развивала выдвинутую им идею исторической поэтики, понимаемой Сакулиным как дисциплина эволюционная. Сакулин подчеркивал: «В литературном, как и вообще в историческом, процессе я различаю: а) эволюционный момент развития и б) каузальный момент. Каузальное развитие подчиняется общим историко-социологическим законам. В эволюционном моменте развития проявляется внутренняя природа вещей»⁷. Историческая поэтика, в понимании Сакулина, занята эволюционным компонентом литературного процесса, в то время как история литературы изучает его каузальные закономерности.

Однако П.Н. Сакулин в духе своего времени настаивал на рассмотрении литературы сквозь призму художественности. По этой причине он вынужден был искусственно ограничить состав привлекаемого материала. Так, вне пределов его интереса оказались

«Домострой» и «Поучение» Владимира Мономаха – несомненно важнейшие памятники русской литературы. Именно здесь становится явной проблема, решения которой не предвидится на пути методологического обособления сферы художественного от прочих литературных явлений. Это проблема семантического разрыва между «древней» и «новой» русской словесностью, то есть между средневековой письменностью, которая не знала художественности в современном смысле слова, и литературой послепетровского периода, преследующей именно художественные задачи.

Замысел «эволюционной поэтики», не достигнув осуществления в 1920-е гг., был на длительное время оставлен российским литературоведением. Тем не менее вопрос о соотношении «древней» и «новой» словесности не утратил научной актуальности. Об этом свидетельствует тот факт, что в научных работах второй половины XX столетия все чаще отмечается стремление рассматривать средневековый и нововременный этапы развития русской литературы как системное целое.

Так, Д.С. Лихачев подчеркивал важность «сквозного» видения литературного процесса во взаимосвязи и преемственности его средневекового и нововременного этапов. В представлении ученого существовал ряд сквозных линий развития, или «прогресса», русской литературы. Настаивая на их непрерывности, Лихачев отмечал необходимость «всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу русской литературы. Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее»⁸. Однако при этом сам Лихачев исходил из априорного предположения художественного качества в древнерусской литературе, видя в поиске и изучении этой художественности прямую и первоочередную научную задачу. «Без полного выявления всех художественных особенностей русской литературы XI–XVII вв. невозможно построение истории русской литературы и эстетическая оценка памятников русской литературы первых семи веков ее существования»⁹, – считал Лихачев. Такой подход закономерно приводил ученого к констатации разрыва между литературными эпохами: «Петровское время – это перерыв в движении литературы, остановка»¹⁰.

Целостность национальной литературы была фокусирующим принципом научной оптики А.В. Михайлова, который писал об «интуиции целого литературного процесса» как необходимом условии литературоведческого исследования. Ученый ввел понятие «термины движения», в качестве которых рассматриваются всякие категории исторической поэтики, поскольку они наполняются содержанием только во взаимном определении со всеми остальными категориями своего ряда. Михайлов подчеркивал

необходимость предельного расширения горизонта, в котором рассматриваются те или иные конкретные явления. Внимание исследователя должно быть направлено «на 1) развитие, на процесс беспрестанного движения материала; 2) на целое, то есть на литературный процесс в целом, в котором взгляд исследователя выбирает для себя, в качестве первоочередной, непосредственной задачи, известный отрезок. *Каким бы конкретным предметом ни был занят литературовед, его идеальным предметом остается “вся” литература* (выделено нами. – И. К.)»¹¹. Однако разработанный А.В. Михайловым подход им самим был реализован преимущественно на материале западноевропейской литературы. Историческая поэтика русской литературы также находилась в поле интересов ученого, но преимущественно в связи с решением задач сравнения.

На эволюционном и диахроническом принципе подхода к литературе как предмету неизменно настаивает И.П. Смирнов¹². Этот принцип используется им как основа методологии и применительно к литературоведческому, и применительно к историко-культурологическому исследованию. «История скрывает в себе внутреннюю логику, диахрония системна, культура стадияльна»; «в глубинную структуру культуры в целом вписана последовательность ее превращений во времени»¹³, – констатация имманентного телеологизма предмета закономерно приводит ученого к построению эволюционных рядов. Однако И.П. Смирновым исследования русской литературы осуществляются преимущественно на материале, относящемся к Новому времени, начиная с эпохи так называемого «барокко» XVII в. Основной пласт средневекового материала, таким образом, остается вне поля зрения ученого – так, как если бы этот материал относился к предыстории русской литературы, составляя некий ее подготовительный этап.

В последние десятилетия целый ряд исследований был так или иначе сориентирован на то, чтобы найти принципы единства российского литературного процесса от появления первых письменных памятников до современности. В концепции М.Н. Виролайнена история русской литературы разделяется на четыре крупные эпохи, связанные с актуализацией четырех «уровней культурного космоса», являющихся «формирующими началами свойственного русской культуре миропорядка»¹⁴. В концепции И.А. Есаулова единство русской литературы обеспечивается перманентным проявлением в ее текстах, начиная от самых ранних и кончая относящимися к XX в., действия «пасхального архетипа»¹⁵ – виртуальной структуры, принадлежащей сфере «культурного бессознательного». А.Н. Ужанков пишет о пяти «стадиях эволюции русского мировоззрения»¹⁶, порождающих соответствующие «литературные

формации». Перечисленные подходы весьма различны, однако между ними есть общность. Все они не столько основываются на внутренней природе¹⁷ литературы, сколько экстраполируют на последнюю те или иные представления культурологического характера: «культурный космос», «пасхальный архетип», «русское мировоззрение». Настойчивость попыток ясно свидетельствует о том, что поиск оснований системного изучения литературы на всем протяжении ее истории вновь приобрел актуальность в современной науке. Но эта задача может быть решена лишь в том случае, если искомые основания окажутся имманентны самой литературе.

* * *

Как сказано выше, при обращении к материалу средневековой письменности в поле литературоведческого исследования попадают феномены, маргинальные по отношению к предмету, определяемому как «художественное произведение». Так, русская летопись возникает и развивается на фоне типологически подобных явлений в других мировых литературах: византийских хроник, «Истории иудейской войны» Флавия и др. Это исторические по своим задачам сочинения, и подход к ним с позиций поэтики если и возможен, то во всяком случае второстепенен. Аналогично обстоит дело с сочинениями, представляющими собой богословские или политические трактаты: такими, например, как «Слово о Законе и Благодати».

Проблематичность применения методов и категорий поэтики в названных и других подобных случаях связана с тем, что поэтика как наука работает в интенциональной перспективе художественности. Художественность произведения, как показал М.М. Бахтин, предполагает присутствие в его внутреннем мире помимо субъектной инстанции автора еще субъектной инстанции героя: «Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках»¹⁸. Но ни в истории, ни в богословии героя как единого «ценностного центра» нет. А значит, нет и не может быть художественного события. Тогда сама возможность рассмотрения произведений, подобных названным, с точки зрения поэтики представляется искусственной. В современном курсе исторической поэтики С.Н. Бройтмана летописание и торжественное красноречие закономерно не включаются в состав рассматриваемого материала¹⁹. Эстетический подход не дает оснований системного рассмотрения литературы, поскольку круг рассматриваемых фактов оказывается относительно сужен.

Другой возможностью в поиске системных оснований мог бы стать семиотический подход к литературе – как к знаковому феномену. Этот подход интенсивно разрабатывался в российской и за-

рубежной науке на протяжении нескольких последних десятилетий и принес ощутимые результаты. Однако обнаружилась и уязвимая сторона этого подхода, связанная с тем, что абсолютизация знаковости дает повод включать в состав предмета явления, стоящие ближе не к литературе, а к области повседневной коммуникации. Лингвистическая трактовка произведений как «текстов», т. е. знаковых комплексов, восходящая к опыту формальной школы литературоведения, нивелирует их архитектурную специфику, в том числе и эстетическую. Открывается противоположная крайность: если при эстетическом подходе круг материала сужается, то при семиотическом он непомерно расширяется.

Таким образом, ни эстетический, ни семиотический подход не позволяют обосновать системное единство литературы и дать основу для рассмотрения ее эволюции, исходя из внутренней природы. Путь в этом отношении может открыться, если, обратившись к опыту отечественной науки о литературе конца XIX и начала XX в. (А.А. Потебня – символисты – М.М. Бахтин), рассматривать литературное произведение в коммуникативном аспекте, как одну из исторических форм слова – высказывание. «Когда по-русски мы говорим “слово”, то имеем в виду и целую речь, и отдельное предложение, и каждую отдельную часть речи. <...> Греческое слово: *λογος* опять-таки имеет значение *и* речи, *и* отдельной фразы, и отдельного слова, в узком смысле»²⁰, – писал П.А. Флоренский²¹. Совместные выступления М.М. Бахтина и В.Н. Волошинова показывают, что и слово, и книга рассматривались учеными как равноправные элементы речевого взаимодействия²². Позже Бахтин высказывался определенно: «в известном плане возможно ... сопоставление целого высказывания со *словом*»²³.

Научные работы М.М. Бахтина создают предпосылку для рассмотрения литературного произведения как слова-высказывания, бытующего в качестве реплики диалога социокультурного взаимодействия. При этом Бахтин проводил принципиальную границу между различными типами высказываний. Ученый различал «первичные» и «вторичные» речевые жанры: если первые складываются в условиях непосредственной коммуникации и тяготеют к репликовому типу диалогичности, то вторые, «идеологические», возникают в условиях «более сложного и относительно высокоразвитого культурного общения»²⁴. В число вторичных жанров Бахтин включал «романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п.»²⁵.

Как видно, драма, научный трактат и публицистическая статья рассматриваются М.М. Бахтиным в одном ряду. Это шаг в сторону системного рассмотрения литературы: его основания открываются,

если понимать литературу как особую область речевой коммуникации. При этом следует рассматривать в составе предмета лишь те высказывания, которые принадлежат, по Бахтину, к области вторичных речевых жанров²⁶. Эстетические феномены также входят в эту область, но лишь как один ее особый участок. И в эту область не входят обиходные, «жизненно-практические» высказывания.

Использование такого подхода требует корректировки сложившегося в 1920-е гг. взгляда на предмет литературоведения. Поэтика занята рассмотрением только художественных явлений. Литература же в процессе своего становления выполняла как эстетические, так и внеэстетические функции. Изучать эволюцию литературы как целого значит рассматривать и художественные, и нехудожественные явления в одном предметном ряду. Это значит – объединить произведения средневековой и нововременной эпох, включая в предметный круг, во-первых, «поэтические» явления, во-вторых, древнерусские памятники. При этом, с тех пор как понятие художественности в его классицистской трактовке было усвоено русской культурой, нехудожественные тексты должны оставаться за пределами рассмотрения. С этого момента оппозиция «поэзии» и «прозы» становится конститутивной для типологического отнесения высказывания, и не учитывать ее далее оказывается некорректно.

Таким образом, в методологическом отношении опора на вторичные речевые жанры позволяет устранить описанный выше разрыв в изучении средневековой и нововременной литературы. До сих пор имели место два рода крайностей метода. В одном случае представления, сформированные эпохой художественности (т. е., говоря о русской литературе, эпохой Нового времени), экстраполировались на материал иных историко-литературных периодов и свойственных им специфических речевых жанров²⁷. В другом случае, когда, сохраняя опору на художественность, избегали этой экстраполяции, предмет искусственно редуцировался (А.А. Смирнов, П.Н. Сакулин). И в том, и в другом случае создание целостной картины литературной эволюции оставалось невозможным.

Системный подход к материалу и расширение предметной сферы на определенном этапе создают терминологическое затруднение. «Литературой» в российской научной традиции XX в. именовался, как правило, именно корпус текстов, обладающих художественным качеством. Тексты нехудожественные специального обозначения не имели. Представляется уместным реставрировать давнее словоупотребление и говорить о словесности, в состав которой входят и дохудожественные тексты, и сравнительно поздняя художественная литература. Именно словесность как целое

становится предметом литературоведения, когда оно рассматривает разные формы слова системно и ставит себе задачу изучения его эволюции.

* * *

Добавим еще одно терминологическое соображение. В свое время, дифференцируя предметы поэтики и науки о «литературе» (т. е. о беллетристике), А.А. Смирнов принципиально оставил в стороне весь тот материал, который относится к «словесности»: публицистику, деловые документы и тексты других жанров, не относящихся ни к «поэзии», ни к беллетристике. Эти жанры были отнесены ученым к области «риторики».

Риторика, действительно, традиционно занималась вопросами построения высказываний, не предполагавших художественного качества. Однако в сегодняшней научной ситуации ее возможности, как представляется, заново могут быть востребованы – именно как дисциплины, способной охватить большее предметное поле, нежели поэтика, и интегрировать в этом поле поэтические и непозэтические высказывания²⁸. Риторика при этом понимается не в средневековом смысле, как свод правил для «украшения» речи, а как наука об общении посредством слова. На рубеже XIX и XX вв. именно такое общение было осмыслено как сущность поэтического искусства²⁹. Следовательно, так понятая риторика закономерно охватывает и область поэтических явлений. Возможность выше-названной интеграции и изучения словесности во всей совокупности ее проявлений, как видно, открывается. И тогда направление литературоведения, занятое системным изучением словесности и ее эволюции, вероятно, уместно называть, по аналогии с исторической поэтикой, «исторической риторикой»³⁰.

Примечания

- 1 Ср.: «Объектом изучения в поэтике является художественная литература» (*Томашевский Б.* Теория литературы. (Поэтика). Л., 1925. С. 3).
- 2 См.: *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. Пб., 1921. № 1. С. 51–81; *Сакулин П.Н.* К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79–93; *Гроссман Л.* Метод и стиль // Лирический круг: Страницы поэзии и критики. Вып. 1. М., 1922. С. 84–94; *Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения // Горнфельд А.Г. Пути творчества. Пг., 1922. С. 95–154; *Сеземан В.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль: Журнал Петербургского философского общества. Пб., 1922. № 1. С. 117–147; *Смирнов А.А.* Пути и задачи

И.В. Кузнецов

- науки о литературе // Литературная мысль. Вып. II. Пг., 1923. С. 91–109; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–87; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 6–71. Тезисы этой дискуссии сформировали проблемное поле и приоритеты отечественной теории литературы.
- 3 См.: *Греч Н.И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб, 1822; *Глазголев А.Г.* Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. 2-е изд. Ч. 4: План истории русской литературы. СПб, 1845; *Плаксин В.Т.* Руководство к познанию истории литературы. СПб, 1833; *Максимович М.А.* История древней русской словесности. Кн. 1. Киев, 1839; *Шевырев С.П.* История русской словесности. 2-е изд. Ч. 1. М., 1859; *Белинский В.Г.* Общее значение слова «литература» // Белинский В.Г. Избр. соч. М.; Л., 1949. С. 267–268.
 - 4 *Смирнов А.А.* Указ. соч. С. 95.
 - 5 Там же. С. 99.
 - 6 *Сакулин П.Н.* Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925. С. 11.
 - 7 Там же. С. 86.
 - 8 *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 430.
 - 9 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы // Там же. Т. 1. С. 261.
 - 10 Там же. С. 276.
 - 11 *Михайлов А.В.* Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 47.
 - 12 См.: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
 - 13 *Смирнов И.П.* Мегаистория: К исторической типологии культуры. М., 2000. С. 14, 17.
 - 14 *Виралайнен М.Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 19.
 - 15 *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 3.
 - 16 *Ужанков А.Н.* Теория литературных формаций в русской литературе XI – первой трети XVIII в. // Филологические науки. 2005. № 1. С. 5.
 - 17 Понятия внутренней природы и телеологизма используются в кантовском духе. Природа обладает имманентной структурой. «Эта структура целесообразна ... внутренней целесообразностью, которая не требует другой точки сравнения, кроме самого явления и построения его частей» (*Кассирер Э.* Жизнь и учение Канта. СПб., 1997. С. 304).
 - 18 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 24.
 - 19 См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001.

- 20 *Флоренский П.А.* Мысль и язык // Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 207.
- 21 Флоренский, по сути дела, восстанавливал «эйдетическое» понимание высказывания как целого, как «слова-речи», которое было свойственно всей эпохе рефлексивного традиционализма. П.А. Гринцер писал, что в античности – а также и во всей европейской литературе вплоть до классицизма – «различие между ораторской прозой и произведениями эпоса, лирики, драмы, между прозаическими и поэтическими стилями не было принципиальным. И то и другое подпадало, по выражению Э. Курциуса, под “родовое понятие” речи» (*Гринцер П.А.* Поэтика слова // Вопросы литературы. 1984. № 1. С. 137).
- 22 См.: *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1928.
- 23 *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. Работы 1940 – начала 1960-х гг. М., 1997. С. 336.
- 24 *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 252.
- 25 Там же.
- 26 Различие первичных и вторичных речевых жанров близко к предложенному позже Ю.М. Лотманом разграничению «не-текста» и «текста». См.: *Лотман Ю.М.* Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 184–190.
- 27 Конечно, ретроспективное изучение письменных памятников русского Средневековья может осуществляться и с позиций художественного анализа. В пользу этого свидетельствуют два соображения. Во-первых, в восприятии социокультурной аудитории статус и состав литературы, в том числе и художественной, историчен. «Общественно-признаваемый состав литературы зависит и от представлений о литературном произведении, а эти представления всегда историчны» (*Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. М., 1966. С. 449). Во-вторых, в древнерусской письменности можно найти явления, которые с позиции становящейся художественности могут быть поняты как ее предвосхищение. Но в эволюционном диахроническом аспекте художественность усматривается только в тех памятниках, которые создавались начиная с петровской эпохи.
- 28 Ср.: «Поэтику позволительно рассматривать как “инобытие” риторики, особо выделяемый внутри нее раздел» (*Аверинцев С.С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 133).
- 29 Л. Толстой в этом отношении выступал радикально: утверждая коммуникативную природу искусства, он совершенно отрицал его эстетическую природу. Однако впоследствии, например у М. Бахтина, эти составляющие искусства рассматривались каждая в своей суверенной значимости и взаимной дополнительности.
- 30 См.: *Кузнецов И.В.* Историческая риторика: Стратегии русской словесности. М., 2007.



А.В. Полонская

РОМАНТИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ

Цель данной статьи – выявить мировоззренческие концепции романтиков, которые обуславливают образ романтической героини. Мы воспользовались некоторыми идеями Фрейда и Лакана, для того чтобы проиллюстрировать (а не проинтерпретировать) романтические представления о любви, так как, на наш взгляд, и те и другие спускаются на одну и ту же глубину анализа, лишь используя различные термины. Систематическая картина, которая вырисовывается в ходе исследования, позволяет лучше понять не только закономерности построения образа романтической героини, но и время, в которое жили и чувствовали романтики.

Ключевые слова: романтизм, любовь, романтическая героиня, Лакан, Фрейд.

Словосочетание «романтическая героиня» обычно вызывает в нас относительно стандартный набор живописных и литературных ассоциаций, М.Ю. Лотман пишет об этом: «Идеал этот вызывал в сознании современников образ ангела, случайно посетившего землю и готового вернуться на свою небесную родину»¹.

Характер и судьба романтической героини раскрываются в любви и жертве как высшем проявлении любви, поэтому и смерть ее чаще всего бывает связана с принесением себя в жертву любимому. В этой работе наше внимание будет уделено той роли, которую романтическая героиня играет в творческом процессе художника. Под художником мы подразумеваем как героя, так и автора произведения. Мы увидим, как вышеназванные качества героини обеспечивают функционирование творческого процесса в романтизме.

В самом общем виде идеал романтической любви, сформулированный ранним немецким романтизмом, состоит в мистическом

единении со вселенной/Богом, через любовь к возлюбленной. Фридрих Шлегель определяет любовь как «онтологическое самоутверждение человека, одновременно растворяющегося во вселенной и выделяющегося из нее во всей для него, человека, возможной определенности и целостности. Ничто иное в мире, кроме любви, не способно дать человеку возможность осуществить это»². С другой стороны, вопрос о сохранении индивидуальности, столь ценной романтиками, остается проблематичным. В «Теории человека» Фр. Шлегель пишет: «Однако влечение к самости и индивидуальности занимает все же подчиненное место в земном элементе; в восходящем развитии оно должно постепенно растворяться в любви, ограниченная индивидуальность (*Persönlichkeit*) должна отпасть, и все возвратиться в единство»³.

Это состояние слияния с миром, *Weltgefühl*, сродни религиозному экстазу, ведь любовь и есть в каком-то смысле религия романтизма. В работе «Недовольство культурой» (1930), рассуждая о религиозности, Фрейд объясняет «ощущение вечности», «океаническое чувство» неотделимости «Я» от внешнего мира как регрессию к восстановлению первичного нарциссизма, то есть к той эпохе, когда плод пребывал в материнском чреве, а также в первый период младенчества, когда ребенок еще не ощутил свою отдельность от объектов внешнего мира, и прежде всего от матери. Аналитик Анни Райх, ссылаясь на «океаническое чувство» Фрейда, приравнивает его еще и к оргазму, используя при этом понятие *unio mystica*, близкое и романтикам⁴. Растворение себя в другом/вселенной, свойственное романтической любви, отказ от себя и своей индивидуальности для другого не всегда воспринимается романтическим героем как однозначно позитивное переживание, несмотря на то что оно должно быть таким «в теории». В 1881 г. Тургенев пишет об этом в миниатюре «Любовь»: «Все говорят, любовь – самое высокое, самое неземное чувство. Чужое Я внедрилось в твое: ты расширен – и ты нарушен; ты только теперь зажил (?), и твое Я умерщвлено. Но человека с плотью и кровью возмущает даже такая смерть... Воскресают одни бессмертные боги...»⁵

Здесь, на наш взгляд, возможно вновь обратиться к Фрейду, который в статье «Зловещее» (1919) говорит о фантазии пребывания в материнской утробе как о зловещей *unheimlich*, так как это возвращение к тому, что некогда было родным, *heimlich*, но затем было вытеснено. Зловещность, которая присутствует или может присутствовать в переживании романтического слияния, возможно, и есть то, что защищает от непереносимого наслаждения, которым было бы фрейдовское «возвращение на древнюю родину»⁶ или слияние с первичным Другим (матерью), уже в терминах Лакана,

то есть смерть. Жорж Батай в «Истории эротизма» (1957), повлиявшей на Лакана, пишет об укорененности связи сексуальности и смерти в языке, указывая на французское выражение *petite mort*, «маленькая смерть», означающее «пароксизм сладострастия»⁷, а также *tristia post coitum*. Возможно, романтическое понимание смерти как «романтизированного принципа нашей жизни»⁸, по словам Новалиса, и прочие демонические мотивы могут быть отчасти связаны с тем, что и романтики ощущали направленность идеального любовного слияния «по ту сторону принципа удовольствия». Вот как мадам де Сталь пытается теоретически обосновать это чувство: «В душе живет глубокое убеждение, что за любовью следует небытие, ничто не сможет заменить пережитого, и это убеждение заставляет думать о смерти даже в самые счастливые минуты любви»⁹.

Романтическая любовь, как и христианская религия¹⁰, по мнению романтиков, характеризуется чувством «тоски по бесконечному»¹¹, которое должно соединить любящих и затем быть преодолено в их соединении: «Лишь в ответе своего Ты может всякое Я полноценно ощутить свою бесконечность»¹².

Гегель, рассуждая о романтическом искусстве, пишет о «самом высоком» в любви: «Свое знание о себе субъект может иметь только в сознании другого. <...> чтобы быть признанной, чтобы бесконечность личности была воспринята другой личностью»¹³. Как известно, Лакан заимствовал идею о важности для субъекта признания Другого как раз у Гегеля. Теперь мы видим, насколько это связано с представлением о романтической любви.

До встречи с возлюбленной романтический герой ощущает себя неполноценным, неполным, пребывает в состоянии тоски, *vague des passions* или *Sehnsucht* и должен обрести себя через любовь к Ней. Фридрих Шлегель пишет о терзаниях Юлиуса, героя «Люцинды»: «... он обрел бы наконец ясное представление о себе самом. Но бушующая неудовлетворенность раздробляла его воспоминания, и никогда еще его представления о совокупности своего “я” не были столь недостаточными»¹⁴. Только полюбив Люцинду, Юлиус ощущает цельность своей личности: «Он чувствовал, что никогда уже не утратит достигнутой цельности, загадка его бытия была разрешена, он нашел искомое слово, и ему казалось, что все заранее предreshало и с ранних лет подготавливало его к тому, чтобы найти его в любви»¹⁵.

Если принять точку зрения классического и лакановского психоанализа об иллюзорном или воображаемом представлении о цельности собственного «Я», то некая «неполнота» есть неотъемлемая часть человеческого существования. Субъект фрустрирован,

потому что он отчужден от своего желания как желания Другого, он постоянно ощущает некую «нехватку» как причину своего желания, названную Лаканом *objet petit a*. Таким образом, романтическое стремление дополнить себя до «полноты личности»¹⁶ выглядит вполне естественным, но принципиально невозможным, если только не ценой регрессии к первичному нарциссизму, то есть к смерти или шизофрении. С другой стороны, мы предлагаем провести аналогию между романтической «неполнотой» и «отсутствием представления о совокупности своего я» как физического тела, то есть сравнить романтического героя с младенцем, только вступающим в стадию зеркала, согласно теории Лакана. Узнавая свое отражение в зеркале, ребенок в возрасте 6–18 месяцев постепенно постигает целостность своего тела, при этом он нарциссически заворочен другим в зеркале, о чем свидетельствует мимика озарения. С этого момента действительно возникает собственное Я субъекта, обладающее, однако, «отчуждающей функцией», так как отражение самого себя усваивается ребенком как «образ формы другого»¹⁷.

Философ и психоаналитик Айтен Юран на основе теории Фрейда о нарциссическом выборе объекта и теории Лакана о влюбленности пишет: «Нарциссическая достройка собственного образа за счет другого в нарциссической любви дает ощущение полноты собственного бытия, ликования, радости. Именно переживанием такого ликования захвачен ребенок у зеркала, он “вне себя от радости (!)”, в усвоении собственного зрительного образа в опыте нарциссического раскрытия»¹⁸.

На наш взгляд, опыт стадии зеркала точно описывает кульминацию романтической любви, именуемой Юран «влюбленностью». Описывая состояние души Юлиуса в поисках возлюбленной, Фр. Шлегель прибегает к метафоре влюбленного в свое отражение Нарцисса:

Так и в зеркале реки глаз видит лишь отражение синего неба, зеленых берегов, качающихся деревьев и лица самого погруженного в себя созерцателя. Если душа, полная бессознательной любви, находит там, где надеялась встретить любовь ответную, лишь самое себя, – она замирает от изумления. Но вскоре человек уж снова дает себя привлечь и обмануть волшебству созерцания, чтобы любить свою тень. Тогда наступает момент прелести: душа вновь создает над собою покров и вдыхает последнее дуновение совершенства очертаний. Дух теряется и блуждает в ясных своих глубинах и, подобно Нарциссу, вновь находит себя в цветке¹⁹.

Несмотря на то что Фр. Шлегель пишет об «обмане» и «прелести», он, в отличие от современных психоаналитиков, позитивно

относится к поиску другого в своем отражении и уверен в успехе этого предприятия. Как мы можем заключить из продолжения начатой выше цитаты из «Люцинды», возлюбленная мистическим образом образовывается из цветка нарцисса:

Но любовь выше прелести, – и как скоро бесплодно увял бы цвет красоты без дополняющего творчества²⁰ ответного чувства! Этот момент, поцелуй Амура и Психеи, есть роза жизни, – Вдохновенная Диотима открыла своему Сократу лишь половину тайн любви. Любовь есть не только молчаливое желание бесконечности²¹, – она есть также святое наслаждение прекрасным настоящим²².

Несмотря на метафору Нарцисса, не стоит думать, что романтический герой ищет возлюбленную «по своему образу и подобию», напротив, согласно романтической теории любви, она должна дополнять его, подобно тому как женственность сочетается с мужественностью в гармонии мира. Отсюда и представления о специфически «женских» качествах, которыми должна обладать героиня, в первую очередь о невинности. Возлюбленная должна представлять собой идеал романтического героя, который он составил себе заранее:

Мужчина пробуждает свое чувство идеей; перед его фантазией реет образ возлюбленной, высокий, прекрасный, благородный²³. <...> образ, сложившийся в уме мужчины, переходит благодаря подруге в жизнь; она же возвышается к этому образу и лепит себя, сообразуясь с ним, так что живым обликом родственной души встает перед взором мужчины то, что спало в глубине его духа²⁴.

Когда герой наконец-то встречает возлюбленную, начинается процесс, который Стендаль в своей «идеологической» книге «О любви» (1822) называет «кристаллизацией»²⁵. Возлюбленная и ее поступки приобретают «небесный ореол²⁶», герой не просто узнает в романтической героине свой идеал, он обоготворяет ее и находит свое счастье в служении этой богине / идолу. У ранних немецких романтиков любовь становится прикладной религией²⁷, совместимой с верой в Бога. Новалис, навсегда преданный своей умершей невесте Софии фон Кюн писал: «В определенном смысле любовь – это религия, которая имеет только одного апостола, евангелиста и приверженца...»²⁸

Позднее сочетание веры в возлюбленную с верой в Бога стало представляться более проблематичным, и романтики начали воспринимать свое служение как языческое и даже бравировать этим. Однако, независимо от степени еретичности романтической религии, для настоящего анализа важен момент идеализации возлюб-

ленной, выходящей далеко за пределы «нормальной сексуальной переоценки», о которой пишет Фрейд и которая, по его мнению, свойственна мужчинам при выборе сексуального объекта. В случае романтической любви, на наш взгляд, скорее имеет место «идеализация» как возможное проявление нарциссического выбора объекта. Идеализация описывается Фрейдом в статье «Психология масс и анализ человеческого “Я”» (1921) как постановка объекта (возлюбленной) на место Я-идеала субъекта, как это происходит во время гипноза и в толпе, подверженной стадному инстинкту: «При некоторых формах любовного выбора становится даже очевидным, что объект служит для замены своего собственного недостигнутого “Я” – идеала. Его любят в силу тех совершенств, к которым человек стремился для своего собственного “Я”, и которых он добивается теперь этим окольным путем для удовлетворения своего нарциссизма»²⁹.

Именно тотальная идеализация ведет к потере себя, о которой мы ранее говорили, как об условии успешного романтического слияния. Индивидуальность полностью растворяется в толпе, руководимой харизматическим лидером, подобно тому как любящий исчезает в любимом. Любое преступление оправдано любовью в романтической системе ценностей именно потому, что влюбленный уже «не принадлежит себе». Вот как объясняет это Фрейд: «Одновременно с тем, как человек приносит объекту в “жертву” свое “Я” ... целиком отпадают принадлежащие “Я”-идеалу функции. Молчит критика ... В любовном ослеплении человек становится преступником без раскаяния. Вся ситуация укладывается без остатка в формулу: объект занял место “Я”-идеала»³⁰.

Романтическая любовь действительно определяется в романтических текстах именно в терминах самопожертвования. Приведем пример из «О любви» мадам де Сталь: «...взгляну я на любовь, или, точнее, полное принесение себя в жертву чувству, в жертву счастью и жизни другого человека, как на то высшее блаженство, которое только и может вдохновить наши надежды. Эта принадлежность единственному предмету нашей любви освобождает от всего земного...»³¹

Как мы видим из этой цитаты, отказ от себя ничуть не противоречит наслаждению, как того боялся Тургенев. Гегель объясняет это видимое противоречие, подходя вплотную к идее нарциссизма романтической любви: «Потеря своего сознания в другом, видимость бескорыстия и отсутствие эгоизма ... самозабвение, когда любящий живет не для себя и заботится не о себе, находит корни своего существования в другом и все же в этом другом всецело наслаждается самим собою, – это и составляет бесконечность любви»³².

Интересно, что в романтической практике, то есть в сюжетах произведений, жертвуют собой ради любимого именно женщины частично это связано с тем, что, по мнению романтиков, именно женщины умеют истинно любить, «ибо каждая уже всецело таит в себе любовь»³³. При этом рефлектирующим героем романтического произведения выступает, как правило, мужчина, из уст которого мы и слышим высокую оценку женской способности любить. Гегель, например, замечает по этому поводу: «Любовь прекраснее всего в женских характерах, ибо в них преданность, отказ от себя достигают наивысшей точки – они концентрируют и углубляют всю духовную и действительную жизнь в этом чувстве, только в нем находят опору своего существования. И если на них, на их любовь обрушивается несчастье, то они тают, как свеча, гаснущая от первого грубого дуновения»³⁴.

Не только идеализация раскрывает механизм романтического чувства. Говоря о романтизме как культурной эпохе, современный французский исследователь Рене Жирар выдвигает еще одну модель, близкую фрейдовской идеализации. По мнению Жирара романтическая любовь зиждется на миметическом подражании как копированию желания Другого³⁵. Утрата традиционной веры в Бога в эпоху романтизма³⁶ и непомерная личная гордость приводят к тому, что индивид находится в постоянном отношении конкуренции-подражания с Другим, которого он избирает своей моделью. Образцом-моделью романтического героя и становится романтическая героиня, которую он обожает и признает своей моделью/идеалом до тех пор, пока она будет недоступна ему в том или ином смысле³⁷. «Недоступность» героини осуществляется за счет внешнего (социальные барьеры) или внутреннего (инцест) запрета на отношения с ней, ее удаленности в пространстве или во времени. Возлюбленная может также быть «нечеловеческим партнером»³⁸ в буквальном смысле этого слова: романтические герои влюбляются в картины, статуи, покойниц, механических кукол. В случае если несчастная героиня погибает в ходе произведения, как обычно и случается, то подробное описание ее неземной красоты на смертном одре обеспечивает последующую любовь и верность ей героя и читателя. С другой стороны, возлюбленная может невольно или вольно мучить и даже издеваться над героем, что подтверждает ее божественность, с одной стороны, и, с другой стороны, дает герою возможность испытывать мазохистское наслаждение³⁹.

Ранние романтики в отличие, например, от Нервала и парнасцев, разумеется, не требовали от своего идеала недостижимости и верили в возможность счастливого соединения влюбленных.

Но уже Стендаль, исследуя перипетии романтического чувства в жизни, а не в литературе, предупреждает женщин, что им не стоит «жертвовать стыдливостью»⁴⁰ т. е. отдаваться мужчинам, если они желают оставаться на прежней высоте в представлении своих воздыхателей⁴¹. В статье «Психология масс и анализ человеческого “Я”» Фрейд также указывает на то, что отсутствие сексуальной близости способствует полной идеализации как инвестиции объекта своим я-идеалом:

Влечения, добивающиеся прямого сексуального удовлетворения, могут быть теперь совсем оттеснены, как это обычно происходит при мечтательной любви юношей; «Я» становится все непритязательнее, скромнее; объект становится все великолепнее, ценнее. Он овладевает, в конце концов, всей самовлюбленностью «Я», так что самопожертвование «Я» становится естественным следствием. Объект, так сказать, поглотил «Я». Черты покорности, ограничения нарциссизма, несоблюдения своих интересов имеются налицо в каждом случае влюбленности. В крайнем случае, они еще усиливаются и выступают на первый план благодаря оттеснению чувственных влечений. Это происходит особенно легко в случае несчастной, неудачной любви, так как при каждом сексуальном удовлетворении сексуальная переоценка все же испытывает некоторое понижение⁴².

В лекции «Куртуазная любовь в качестве анаморфозы» Лакан анализирует фигуру Прекрасной Дамы в средневековой куртуазной поэзии. Автор отмечает тот факт, что недоступность Дамы в куртуазной поэзии предполагается изначально, так как Дама – это жена феодала⁴³. Этот факт в сочетании с идеализацией, которая с точки зрения психоанализа свидетельствует о «глубоко нарциссическом характере» куртуазной любви побуждает Лакана связать функцию куртуазной любви с проблематикой желания, как она раскрывается на стадии зеркала: «Это зеркало, в зазеркальное пространство которого идеал субъекта <Прекрасная Дама> проецируется лишь случайно. <...> Оно <зеркало> тот предел, который нельзя перейти. И обеспечение недоступности объекта является единственной задачей, в которой оно участвует»⁴⁴.

Как известно, именно Средние века, идеи рыцарской чести и служения Даме романтики считали началом романтизма. Однако куртуазная поэзия охватывала собой гораздо более узкий круг людей и отличалась от идей романтизма тем, что никоим образом не претендовала на выход за пределы поэзии. Средневековая действительность, в том числе и жизнь знатных дам, никак не соответствовала описываемому в куртуазной поэзии, в то время как лозунгом романтиков как раз и было воплощение искусства в «поэтическую» жизнь. Таким образом, куртуазная поэзия оказала влияние

на нравы «задним числом»⁴⁵, как считает Лакан. Тем не менее то, что Лакан пишет о куртуазной поэзии, можно отнести и к функции романтической любви. Метафора Нарцисса, которую использует Шлегель в «Люцинде» для объяснения зарождения любовного чувства действительно раскрывает механизм функции зеркала в романтической любви.

Структуру романтической любви можно описать как постановку я-идеала на место объекта, в терминах Фрейда, или как воображаемую структуру зеркального пленения образом другого, в терминах Лакана. Если в действительной жизни случай такой любви должен закончиться глубочайшим разочарованием невротика в предмете своей любви⁴⁶ или усилением психоза, то в романтических романах придуманный героем идеал является ему «в реальности». Продолжим цитату из «Люцинды»:

Тогда рассудок человеческий жаждет раскрыть в себе глубинный зачаток богоподобия, все ближе и ближе стремится к цели и полон серьезности в созидании души, как художник рядом со своим единственно любимым творением. В мистериях созидания дух видит игры и законы свободной воли и жизни. Пигмалионово творение оживает, и восхищенного творца охватывает радостный трепет от сознания своего бессмертия ...⁴⁷.

Мы видим, что Шлегель на самом деле описывает творческий процесс работы над женским персонажем, который, таким образом, является «произведением в произведении» или фантазмом романтического героя. Действительно, многие романтические произведения прямо («Сильфида» Одоевского, Полина из «Шагреневои кожи» Бальзака) или косвенно («Влюбленная покойница» Т. Готье, «Три встречи» И.С. Тургенева) описывают идеальную возлюбленную как плод воображения героя, которому в связи с этим грозит сумасшествие и смерть. Если же мы имеем дело с нечеловеческими возлюбленными – картинами, статуями, куклами, то тогда герой инвестирует их своими переживаниями, и мы опять же имеем дело с фантазмом. Но романтическая возлюбленная необязательно фигурирует в романтическом произведении как фантазм, то есть как симптом безумия героя, потому что как литературный персонаж она является произведением искусства или результатом сублимации, если воспользоваться термином Фрейда. На наш взгляд концепция сублимации полностью соответствовала романтическому мировоззрению. Новалис формулирует это так: «Облагораживание страсти при помощи использования последней как средства, путем добровольного сохранения последней как двигателя прекрасной идеи, например внутреннего отношения с возлюбленным я»⁴⁸.

Романтики, так же как впоследствии Фрейд, считали творчество сублимацией сексуального влечения, поэтому уже у Тика мы встречаем опасение потерять способность творить, найдя возлюбленную: «И, странная мысль, может быть, я могу творчески рисовать лишь до тех пор, пока я не найду ее вновь? И тогда мой талант должен будет померкнуть в ее присутствии, потому что мой дух не должен будет более искать ее? Нет, я не желаю так думать, с твердым мужеством хочу я продвигаться в области искусства...»⁴⁹

В «Софии, или О женщинах» Новалис связывает мысль о сублимации с сюжетом о Пигмалионе: «Кто несчастлив в настоящем мире, кто не находит то, что он ищет, – иди в мир книг и художников, к природе, этой древности и современности в одном, – и живи в этом *Ecclesia pressa*⁵⁰ лучшего мира. Тут он наверно найдет возлюбленную и друга, отечество и бога. Они дремлют, но пророчащим, многозначительным сном. Однажды придет время, когда каждый посвященный лучшего мира, как Пигмалион, увидит как созданный и собранный вокруг него мир проснется во славе высшей зари и его долгая верность и любовь найдут ответ во взаимности»⁵¹.

Психоаналитические теории Фрейда и Лакана, которые мы предлагаем для описания романтической любви, также предполагают сублимацию как процесс, лежащий в основе нарциссической влюбленности. Фрейд пишет, что принесение объекту в «жертву» своего «Я» ничем не отличается от «сублимированной жертвы ради абстрактной идеи»⁵², таким образом, возлюбленная является несексуальной целью героя. Тут Фрейд приводит популярный предромантический и распространенный в романтизме сюжет разделения «любви земной» и «любви небесной», который воспроизводится и в любовной жизни невротиков, не способных к интимным отношениям с любимыми, уважаемыми ими женщинами. Лакан изначально рассматривает куртуазную поэзию как способ сублимации, так как, в отличие от романтической любви, она не претендует на претворение себя в жизнь.

Романтическая любовь представляет собой осознанную сублимацию сексуального влечения с целью создания произведения искусства в виде идеальной возлюбленной. В этом смысле спор о том, что важнее для романтика – творчество или любовь, теряет смысл, так как любовь для романтика – это и есть творчество, а его собственная жизнь – произведение искусства; другой вопрос в том, чем это чревато для биографии художника и его «музы»⁵³. Романтический герой наслаждается своей любовью как проявлением себя в творчестве, эстетизирует любовь. «Я не просто наслаждался,

но я впивал и наслаждался также и наслаждением», – пишет Шлегель от лица упоенного любовью Юлиуса⁵⁴.

Датский философ Сёрен Кьеркегор в «Дневнике соблазителя» (1843). очень тонко развивает тему примата эстетизма в романтическом мировоззрении. Коварный обольститель Йоханнес буквально «творит» своих многочисленных возлюбленных из подходящего женского «материала»⁵⁵ подобно Пигмалиону⁵⁶: «Художник рисует на полотне черты возлюбленной, скульптор лепит ее формы; моя работа тоже нечто вроде скульптуры, конечно, в духовном смысле»⁵⁷. Кьеркегор резко негативно относился к романтической идее слияния поэзии и жизни. Романтики не только свято верили в эту возможность, но и стремились воплотить ее. Прекрасные возлюбленные существовали не только на страницах книг, их образы отражали возвышенное романтическое представление о женщине. 28-летняя Шарлотта-София Штиглиц в 1834 г. закалывает себя кинжалом с целью вдохновить своего мужа, посредственного поэта Генриха Штиглица. К сожалению, романтическая теория не срабатывает, его стихи становятся еще хуже, зато самопожертвование девушки вызывает бурный восторг публики⁵⁸.

Истинной целью романтической любви является плодотворное творчество или смерть, поэтому, понятая как любовь между мужчиной и женщиной, она кончается плохо как в романах, так и в действительности. В этом смысле можно любить романтически, когда «реальная» женщина отсутствует уже и в мысли, и в фантазии. Братья Гонкур пишут об этом в дневнике от 16 ноября 1864 г.: «Мы постепенно заменили женщину, то есть повод к любви ... картиной. Все, что не передается посредством искусства, для нас как сырое мясо»⁵⁹.

Примечания

- 1 *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 65.
- 2 *Нарский И.С.* Тема любви в философской культуре Нового времени // Философия любви: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 124.
- 3 Цит. по: Философия любви: Т. 2. С. 286.
- 4 *Balint M.* The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression. Evanston, 1992. P. 74.
- 5 Тургенев И.С. Любовь // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 56.
- 6 Замечательно, что из непосредственной логики статьи Фрейда явствует, что любовь как возвращение «на древнюю родину» неизбежно должна быть зловещей. Фрейд З. Зловещее // Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. А. Граджи. М., 1995. С. 277.
- 7 *Батай Ж.* История эротизма / Пер. Б. Скуратова М., 2007. С. 141.
- 8 *Новалис.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 105.

- 9 *Сталь Ж. де.* О влиянии страстей на счастье людей и народов // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 368.
- 10 См. книгу Рене де. Шатобриана «Гений христианства».
- 11 *Kluckhohn P.* Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Zweite Auflage. Halle (Saale), 1931. S. 346.
- 12 *Шлегель Фр.* Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 182.
- 13 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 275.
- 14 Там же. С. 165.
- 15 Там же. С. 176.
- 16 *Гёррес Й.* Афоризмы об искусстве (1802) // Философия любви: В 2 т. Т. 2. С. 267.
- 17 *Лейбин В.* Постклассический психоанализ. Энциклопедия: В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 438.
- 18 *Юран А.* «Утраченный» аффект психоанализа [Электронный ресурс] // Сайт психоаналитического центра «Агора». [М., 2009]. URL: <http://psyagora.narod.ru/affect.doc>.
- 19 *Шлегель Фр.* Люцинда. С. 180.
- 20 Вернее, «формирования, образования», Bildung по-немецки.
- 21 Имеется в виду «желание бессмертия». Шлегель приписывает Платону романтическую формулировку стремления к бесконечному.
- 22 *Шлегель Фр.* Люцинда. С. 180.
- 23 *Гёррес Й.* Указ. соч. С. 267.
- 24 Там же. С. 262.
- 25 *Стендаль.* О любви. СПб., 2007. С. 23.
- 26 Там же. С. 23 (сн. 6).
- 27 «Все дело заключается только в благоговении и в почитании божественного... <надо> почитать любимого и таким путем модернизировать религию человеческих греков...» См.: *Шлегель Фр.* О философии. К Доротее // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 343.
- 28 *Novalis.* Sophie oder über die Frauen // Novalis. Werke, Briefe, Dokumente. Heidelberg, 1953. S. 96. Перев. наш.
- 29 *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я» // Фрейд З. Психоаналитические этюды. Минск, 1991. С. 455.
- 30 Там же. С. 456.
- 31 *Сталь Ж., де.* О влиянии страстей на счастье людей и народов // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 370.
- 32 *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. С. 275.
- 33 *Шлегель Фр.* Указ. соч. С. 135.
- 34 *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. С. 276.
- 35 Жирар по-своему интерпретирует открытие Другого Фрейдом и Лаканом.
- 36 Несмотря на то что романтики ретроспективно связывали романтическую любовь с христианской верой и в основном не были атеистами, уже Гегель в «Философии права» говорит об «атеизме в области нравственного мира», который

А.В. Полонская

- внесла в мир Великая французская революция: *Гегель Г.В.Ф.* Философия права. М., 1990. С. 46.
- 37 См.: *Girard R.* Mensonge romantique et verite romanesque. Paris, 1978.
- 38 Так называет Лакан Прекрасную даму в куртуазной поэзии: *Лакан Ж.* Куртуазная любовь в качестве анаморфозы // Лакан Ж. Семинар 7. Этика психоанализа / Пер. А. Черноглазовой. М., 2006. С. 196.
- 39 См. вышеприведенную цитату мадам де Сталь.
- 40 *Стендаль.* Указ. соч. С. 19.
- 41 Там же. С. 25–26.
- 42 *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я». С. 455–456.
- 43 Согласно теории Рене Жирара Дама привлекает героя в качестве объекта желаний феодала, который на самом деле является моделью влюбленного рыцаря.
- 44 *Лакан Ж.* Куртуазная любовь в качестве анаморфозы. С. 197.
- 45 Там же. С. 194.
- 46 Что и является темой многих романов, где развенчивается романтическая любовь или демонстрируется «истинная», т. е. низкая женская природа.
- 47 *Шлегель Фр.* Люцинда. Указ. соч. С. 180–182.
- 48 Veredlung der Leidenschaft – durch Anwendung derselben als Mittel, durch freiwillige Beibehaltung derselben, als Vehikels einer schönen Idee, z. B. eines innigen Verhältnisses mit einem geliebten Ich (*Novalis.* Sophie oder über die Frauen. S. 84. Перевод наш. – А. П.).
- 49 *Tieck L.* Franz Sternbalds Wanderungen: Eine altdeutsche Geschichte // Tieck L. Werke in vier Bänden. München, 1963. Bd. 1. S. 837–838. (Перевод наш. – А. П.). Роман Тика «Странствования Франца Штернвальда» остался неоконченным, мы знаем, однако, много романов, в которых семейная жизнь «убивает» талант художника («Творчество» Золя, «Манет Саломон» братьев Гонкур и т. д.).
- 50 «Гонимая церковь» в период 100–323 гг. н. э.
- 51 *Novalis.* Op. cit. S. 98. (Перевод наш. – А. П.).
- 52 *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я». С. 456.
- 53 В связи с этим интересны рассуждения Пастернака в «Охранной грамоте» по поводу судьбы Маяковского.
- 54 *Шлегель Фр.* Люцинда. С. 119.
- 55 *Кьеркегор С.* Дневник обольстителя / Пер. П. Ганзен. СПб., 2006. С. 198.
- 56 Там же. С. 213.
- 57 Там же. С. 140.
- 58 *Kay Flavell M.* Women and Individualism: A Re-Examination of Schlegel's "Lucinde" and Gutzkow's "Wally die Zweiflerin" // The Modern Language Review. 1975. Vol. 70. No. 3. P. 562.
- 59 *Goncourt Ed., de, Goncourt J., de.* Journal. Paris, 1956. Vol. 7. P. 26. (Перевод наш. – А. П.).

Ф.Х. Исрапова

АВТОРЕФЕРЕНТНОСТЬ
КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА
В СТИХОТВОРЕНИИ В. БРЮСОВА
«ТВОРЧЕСТВО»

Статья посвящена вопросу о способах изображения творческого процесса в стихотворении В. Брюсова «Творчество». Методологический минимум «поэзии поэзии», которой принадлежит данный текст, включает в себя принципы дополнительности и автореферентности, ситуацию «первочтения» и «перечтения».

Ключевые слова: Брюсов, лирика, поэтика модальности, автореферентность, «перечтение».

В ряду разборов стихотворения В. Брюсова «Творчество» (1895)¹ отзыв В.С. Соловьева, настаивавшего на «совершенном отсутствии» в нем «всякого смысла»², задает перспективу все новых подходов к его изучению. Попробуем проанализировать это стихотворение с помощью принципов дополнительности и автореферентности, беря за основу признание самого автора: «В стихотворении ... моей задачей было изобразить процесс творчества. Кто из художников не знает, что в эти моменты в душе его роятся самые фантастические картины...»³ Приведем текст стихотворения:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки лащаются ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской лащаются ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

[Т. 1. С. 35–36]

По поводу противоречия, которое В.С. Соловьев находил в строчках «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...»: «месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета»⁴, – Брюсов возражал следующим образом (газета «Новости» от 18 ноября 1895 г.): «Подумайте: какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны, на одном и том же небосклоне» [Т. 1. С. 567–568]. За этой заявкой Брюсова на авторский произвол стоит определенная художественная традиция.

Какой материал предоставляет нам поэзия? Дает ли она примеры двух светил на небе одновременно? Или, вернее, одного и того же светила в двух разных фазах? Возможно это только ночью или, может быть, и днем? В русской лирике изображение неба в тот момент времени, когда одно светило его оставляет, а другое на нем появляется, встречается у Пушкина и Тютчева.

Надо мной в лазури ясной
Светит звездочка одна,
Справа – запад темно-красный,
Слева – бледная луна⁵.

В этом четверостишии Пушкина (1830) наступление вечера описано как исчезновение одного светила и появление другого: «темно-красный» цвет неба на западе свидетельствует о том, что солнце ушло за горизонт и его сменила луна. У Тютчева в стихотворении 1838 г. эта обычная ситуация (наступление вечера как изображение двух половин неба и одного – ночного – светила)

нарушается: луны нет не только в поле зрения, но даже и в воображении поэта, а солнце получает смысл общего, единого светила:

Смотри, как запад разгорелся
Вечерним заревом лучей,
Восток померкнувший оделся
Холодной, сизой чешуей!

В вражде ль они между собою?
Иль солнце не одно для них
И, неподвижную средою
Деля, не съединяет их?⁶

Вспомнить об этом «одном» для востока и запада солнце следовало бы и потому, что у Тютчева есть примеры совершенно противоположные, с одной только луной. Приведем вторые строфы двух стихотворений Тютчева, написанных в одно время (конец 1820 – начало 1830-х гг.) и одинаково состоящих из двух строф. В обоих говорится о том, что одно и то же ночное светило различимо на небе и днем, и ночью, при этом из текста стихотворений не совсем ясно, превращается ли ночью «месяц» в «луну». В брюсовском же тексте все наоборот: оно является в двух своих видах, только в пределах одного и того же ночного неба. Процитируем первый фрагмент Тютчева:

Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный, –
Наступит ночь – и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный!
[Т. 1. С. 28]

Второй фрагмент:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог, –
Настала ночь – и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей!
[Т. 1. С. 27]

Такое же представление у Тютчева и о звездах. Они тоже всегда на небе – и ночью, и днем. Автор описывает их в духе «новой мифологии» немецких романтиков: ночью они – «живые очи»,

Ф.Х. Исапова

днем – невидные людям «божества». Это позволяет поэту выразить желание его души незримо светиться:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

[Т. 1. С. 79]

И так же, как парадоксальность тютчевского зрения и необычность его душевного состояния открываются в образах светил, странности его поэтического слуха, отвергающие логику природы, воплощаются в птичьих голосах:

Вечер мглистый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?..
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час...
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

[Т. 1. С. 62]

В этом стихотворении невозможное вечером пенье жаворонка описано как то, что создает угрозу сознанию человека, звучит для него пугающей насмешкой. И другой случай загадочного звучания описан в следующем стихотворении:

Впросонках слышу я – и не могу
Вообразить такое сочетанье,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

[Т. 2. С. 227]

Здесь совмещение несовместимого обосновывается ситуацией и временем слухового восприятия: такое невообразимое «сочетанье» весенних и зимних звуков поэт слышит «впросонках», когда явь и сон еще смешаны.

А как объяснить кажущийся нелогичным «восход месяца при луне» у Брюсова? Общий ответ в связи с зависимостью раннего Брюсова от «энигматического» субъективно-импрессионистского письма Малларме» выглядит так: «...ставшая добычей пародистов оксюморонная образность стихотворения 1895 г. “Творчество” (вроде “Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне”) оказывалась ассоциативно возникшей эмблемой творческого акта с его заведомой иррациональностью, алогизмом, произволом»⁷.

Попробуем конкретизировать смысл выделенных строк, обратившись к современной Брюсову живописи. Так, в изображении небесных светил у Ван Гога мы также находим совмещение несовместимого: на картине Ван Гога «*Straße mit Zypresse und Sternen*» («Улица с кипарисом и звездами», 1890) мы видим, что кипарис делит пространство картины по вертикали на почти равные половины, причем в левой половине на небе изображено солнце, а в правой – луна. Если слева желто-золотой диск, окруженный концентрическими кругами из мазков белого цвета, изображает солнце, то справа темный диск, сине-черный в центре и лишь по краю освещенный тонкой полоской красного и концентрическими полукругами желтого цвета, должен быть луной. Для человеческого глаза два светила – дневное и ночное – на одном небе не менее парадоксальны, чем одна и та же луна в двух различных фазах (вроде новолуния и полнолуния) одновременно. Картина другого знаменитого современника Брюсова К. Моне «*Дикие маки*» (1873) делает очевидным в буквальном смысле этого слова тот принцип, который выражен у Брюсова в мотиве «восход месяца при луне», – принцип совмещения в одном пространстве начала и конца, части и целого, фрагмента и полного объема. И у Брюсова, и у Моне такое совмещение части и целого показано в действии: как в стихах месяц стремится к луне, так на картине Моне маленькие фигуры женщины и мальчика движутся к самим себе, чтобы совпасть с собою в уже увеличенном виде. Эти двое на переднем плане (жена Моне Камилла и их сын Жан) только что спустились с холма, но, как пишет комментатор, «чтобы усилить ощущение движения, Моне поместил на вершине холма еще две, меньшие по размеру фигурки, для которых тоже позировали Камилла и Жан»⁸. По диагонали тропинки эти фигуры вверху и внизу воспринимаются как начало и конец движения, как дальний и ближний планы по отношению к зрителю, как эскизное и полное изображения одних и тех же лиц.

И в строчках Брюсова, и в картинах Моне и Ван Гога заявляет о себе эстетика художественной модальности, основанная на принципе дополнительности и означающая бытийную ситуацию одно-

временного существования «двух соотнесенных, но самостоятельных, исключаящих и дополняющих друг друга систем-позиций»⁹. «Восход месяца при луне» становится одной из предварительных иллюстраций этого принципа, описанного Н. Бором в 1927 г.: распространяясь на различные области природы, науки и сознания, он означает отношение дополнительности между «покоем (статикой, сохранением объекта) и движением (динамикой, изменением вообще, процессом)», притом что «состояние покоя обеспечивает рациональный аспект явления, а состояние движения – иррациональный аспект явления»¹⁰. Другой частной иллюстрацией феномена двойственности, объясняемого этим принципом, становится в тексте «Творчества» образ «звонко-звучной тишины». Общий же смысл дополнительности как «творящей формы», *forma formans*, по Вяч. Иванову¹¹, создается в этом стихотворении, с одной стороны, полярным соотношением характеристик предметного, реального мира («тень латаний на эмалевой стене») и духовного, воображаемого мира («тень несозданных созданий колыхается во сне») и, с другой стороны, загадочными, смутными образами с дискретной структурой (например, «Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине»; «Тайны созданных созданий / С лаской ластятся ко мне»).

В мотиве сна в «Творчестве» принцип дополнительности проявляется в сфере субъектно-объектных отношений. Во сне нет логических субъекта и объекта или, как в традиционном представлении о творчестве, творца и творения: «субъект» сна видит во сне самого себя и делается, таким образом, «объектом», но не себя, а собственного сна. Однако из текста стихотворения непонятно, в чем сне «колыхается» тень: во сне «несозданных созданий» или во сне субъекта «творчества». Возможен и третий вариант разгадки: «В чем сне сия тень колыхается, не сообщалось, и естественно было предположить, что спит она сама»¹². Творческое правило рационализации нерационального Брюсов дает в статье «Ключи тайн»: «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения – нет художественного творчества» [Т. 6. С. 92].

Заданная мотивом восхода идея времени (длительности) определяет сущность поэзии для самого Брюсова. В составе его заметок «Miscellanea» есть фрагмент, посвященный специфике различных искусств. Говоря о «мусических» искусствах – музыке и поэзии – как существующих для слуха и развивающихся во времени, автор отмечает: «Произведения мусических искусств, *по существу*, должны восприниматься во время самого процесса творчества» [Т. 6. С. 381]. «Восход месяца при луне» в стихотворении Брюсова

моделирует временную идею поэтического творчества и, шире, идею самого языка, в представлении В. Гумбольдта означающего не продукт деятельности (ergon), а саму деятельность (energeia). Заданное этой моделью совмещение «иррационального» процесса с «рациональным» целым реализуется в заглавии стихотворения, совмещающем тайну творчества и открытость его результата.

Наш вариант «уяснения» тайн брюсовского «Творчества» основан на том приеме, который при первом же чтении бросается в глаза (или, при слуховом восприятии текста, становится самым заметным для наших ушей). Речь идет о приеме повтора, или удвоения, слов.

Выделим повторяющиеся слова и фрагменты.

Первая строка первой строфы «Тень несозданных созданий» повторяется в первой строке последней строфы «Тайны созданных созданий» с небольшим фонетическим изменением – «тьень не-» переходит в «тай-ны», – означающим разницу между экспозицией и кульминацией сюжета творчества.

«На эмалевой стене» из последней строки первой строфы повторяется в последней строке второй строфы, а затем в последней строке последней, пятой, строфы (четвертая, шестая и двадцатая строки).

«В звонко-звучной тишине» из восьмой строки второй строфы переходит в десятую строку третьей строфы.

«При лазоревой луне» из двенадцатой строки третьей строфы переходит в четырнадцатую строку четвертой строфы.

Эти повторы отличаются тем, что они, каждый во всю длину строки, прошивают собою весь текст, переходя из строфы в строфу. Помимо таких строчных повторов имеют место и короткие, в одно-два слова: «тьень» из первой строки и «латании» из третьей строки первой строфы повторяются в предпоследней строке стихотворения в сочетании «тьень латаний». Трижды повторяется слово «звучки» – в седьмой строке второй строфы и затем анафорически в пятнадцатой-шестнадцатой строчках четвертой строфы. Выражение «ластятся ко мне» звучит дважды – в шестнадцатой и восемнадцатой строчках четвертой и пятой строф. Слово «полусонно» также звучит дважды – в седьмой и пятнадцатой строчках второй и четвертой строф.

На основании этой картины повторяющихся слов и выражений к теоретическому минимуму анализа брюсовского текста добавляется следующее положение: «На входе художественного текста есть некий мир, но он – не конечная цель текста, как таковой – он не информативен. Этот же мир должен быть удвоен, стать языком описания самого себя, раскрыть собственную сущность, стать

сообщением о самом себе, о своей структуре. Информативен как раз дубликат, который мы и получаем на выходе текста¹³. И если дубликация в тексте свидетельствует о его автореферентности¹⁴, то вопрос об «изображении процесса творчества» в стихотворении «Творчество» соединяется с вопросом о том, какие элементы и как удваиваются (дублируются, повторяются) в нем для того, чтобы оно стало «сообщением о самом себе», то есть автореферентным (в терминологии «поэзии поэзии» – авторефлексивным, автомета-текстуальным, поэтологическим¹⁵) образованием. Таким автореферентным произведением предстает и описанная выше картина К. Моне «Дикие маки», где повтор-удвоение одних и тех же фигур превращает статический показ в динамический переход, изображение прогулки среди маков – в рассказ *о прогулке*, картину – в повествование.

О том, что прием повтора (автореференции) получает в поэзии смысл «повторенного» (автореферентного) творчества, свидетельствует продолжение названных брюсовских заметок. Автор вводит между поэтом и слушателем посредника – «исполнителя», благодаря чему появляется возможность представить творчество как факт повторенного произведения (в терминологии романтиков – «потенцированного»): «...произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств *временных*. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал *исполнитель*: он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое – относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами – мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя» [Т. 6. С. 383]. Применительно к стихотворению «Творчество» представление его автора об исполнителе как читателе-слушателе означает: первое в повторе / удвоении слово принадлежит Поэту, а второе – Исполнителю, то есть каждому из нас, слушателей-читателей этого текста. Такое удвоение творчества возвращает эстетику символиста Брюсова к идее Ф. Шлегеля о «совместной поэзии», *Sympoesie*¹⁶. «Синтетический писатель» открывает в себе другого творца – читателя, который становится его соавтором в творческой деятельности. Современный Брюсову аналог сотворчества автора и читателя мы видим в «поэтической психологии» Гумилева с ее «соотношением говорящего и слушающего», в его представлении о «читателе-друге», который «становится как бы написавшим данное стихотворение»¹⁷.

Наш интерес к роли повтора в разбираемом стихотворении и обращение к брюсовской идее «исполнителя-чтеца» подтверждается мыслью М.Л. Гаспарова о том, что, кроме способа «знакомства» с текстом, означающего сукцессивный подход к тексту, то есть «последовательность восприятия речевого материала в стихе», существует также способ «узнавания» текста, связанный с понятием «симультанности, одномоментности восприятия»¹⁸. Симультанный подход к тексту означает поэтику «перечтения», когда «текст уже знаком <...> Каждое воспринимаемое слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и с еще непрочитанным, ориентируясь на узловые моменты дальнейшего текста. Чтение движется не по словам, а по целым словесным блокам, различая опорные “сильные места” и промежуточные “слабые места” текста. Это не столько познание, сколько узнавание». М.Л. Гаспаров предлагает следующую аналогию с приведенным выше брюсовским суждением о поэзии: древняя устная, импровизированная поэзия, подобно музыке, воспринималась лишь во время самого процесса творчества как первочтение, тогда как «современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному искусству (как “перечтение” законченных вещей)»¹⁹. При этом для Брюсова фигура «чтеца» уподобляется актеру на сцене, который «перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом» [Т. 6. С. 382]. И если в брюсовском образе «исполнителя» повтор-удвоение в тексте создает сотворчество Поэта и Читателя-Слушателя, то в гаспаровском представлении о тексте как прогрессивно-сукцессивном «первоочтении» и регрессивно-симультанном «перечтении» повтор-удвоение предстает единством творчества и исследования²⁰.

Выражение «звуки ластятся *ко мне*» вводит образ Я-Поэта, который в повторе «с лаской ластятся *ко мне*» становится «исполнителем» / «исследователем», но теперь уже не «звуков», а состоявшихся тайн творчества. Так подтверждается тезис о том, что исследовательский, «от перечтения», подход к тексту «строго соблюдает грань между субъектом и объектом исследования»²¹: выделение субъекта Я привело к осуществлению тайн творчества, звуковая материализация которых подтверждается тавтологией «созданные создания». Так же материализуются «тени во сне еще не созданных созданий» в финальном выражении «И трепещет тень латаний // на эмалевой стене»: неопределенность в третьей степени (несозданное рождает несуществующую тень во сне) сменяется вполне реальной игрой света и тени на реальной стене.

В результате накопления случаев повтора, означающих, что поэт «говорит» («творит»), а «исполнитель» «читает» («исследует»)

его текст, заключительная строфа становится сплошь «исполненным», «прочитанным» и «изученным» текстом. Тем самым автореферентный текст «Творчества» предстает в виде процесса творчества, длительностью в четыре строфы, и результата творчества, который в пределах одной строфы означает и исполнение, и исследование этого творчества одновременно. Так, в зависимости от различного понимания повтора взаимодействуют различные формы воплощения «поэзии поэзии» в этом стихотворении В. Брюсова.

Примечания

- 1 См.: *Гиндин С.И.* Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 9–10. Блестящую интерпретацию «Творчества» дал, по мнению С.И. Гиндина, В.Ф. Ходасевич. См.: Там же. С. 55. «Направленческий» анализ «Творчества» см. в книге: *Магомедова Д.М.* Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004. С. 140–141.
- 2 *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 513.
- 3 *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975. Т. 1. С. 568. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 4 *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 514.
- 5 *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 1. С. 347.
- 6 *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 95. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 7 Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 144.
- 8 Пейзажи импрессионистов. М., 1995. Иллюстрация № 5.
- 9 Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 438.
- 10 *Климец А.П.* Наука и иррационализм (или обобщенный принцип дополнительности Бора) [Электронный ресурс] // Информационный портал «Excellion». [М., 2006–2007]. URL: <http://articles.excelion.ru/science/filosofy/62372757.html/>.
- 11 *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 230–233.
- 12 *Гиндин С.И.* Указ. соч. С. 10.
- 13 *Фарино Е.* Роль текста в литературном произведении // *Studia Russica XI.* Budapest, 1987. С. 138.
- 14 Там же. С. 132, 136.
- 15 Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119.
- 16 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 287.
- 17 *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 61–62, 65–66.
- 18 *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. М., 1997. Т. II: О стихах. С. 467, 460.
- 19 Там же. С. 461, 462–463.
- 20 Там же. С. 467.
- 21 Там же.

Г.А. Лобанова

О СПЕЦИФИКЕ ОПИСАНИЯ
В ПРОЗЕ НАЧАЛА XX в.
(«НОЧЬ НА ОЗЕРЕ» Г. ГЕССЕ)

Цель данной статьи – определить специфику описания в прозе начала XX в. Материал – рассказ Г. Гессе «Ночь на озере». Анализ описаний пространства и времени в данном рассказе позволяет сделать конструктивные выводы о структурных и функциональных особенностях описания в литературе указанного периода.

Ключевые слова: описание, пространство, время, читатель.

Современное литературоведение отводит форме описания, как правило, второстепенную роль в художественном тексте. Некоторые ученые вообще полагают, что речь идет всего лишь об одном из аспектов повествования¹. Другие же выделяют описание как отдельную форму, но приписывают ей чисто служебные функции. Чаще всего считается, что описание служит либо для косвенной характеристики персонажей и передачи их душевного состояния², либо для решения сюжетных задач³. Кроме того, описание может быть нужно для создания «референциальной иллюзии» у читателя⁴. Но для понимания произведения в целом оно, согласно распространенному мнению, не является значимым.

Между тем существует довольно большое количество текстов (в основном это проза начала XX в.⁵), в которых описание занимает совершенно самостоятельное положение. Более того, именно через описание раскрывается глубинный смысл этих произведений. Очевидно, что в таких случаях оно имеет какую-то особую структуру и функции. Мы попробуем определить специфику подобного описания на материале рассказа Г. Гессе «Ночь на озере»⁶.

В этом рассказе описание преобладает над другими формами повествования даже количественно: на него приходится почти три четверти всего текста. В рамках данной статьи у нас нет возможности рассмотреть все описания, поэтому мы ограничимся только одним аспектом, а именно описаниями пространства и времени. В большинстве случаев в них присутствует точка зрения повествователя, но иногда встречаются и точки зрения персонажей. Описание пространства занимает в рассказе около половины всего текста. Представляется, что для его анализа было бы весьма полезно, следуя Ю.М. Лотману, разделить пространственные образы на подвижные и неподвижные⁷. Рассмотрим сначала неподвижные образы.

Во вступлении описывается некая страна. Судя по некоторым деталям (озера, Альпы), речь идет о Швейцарии, но вместо конкретного названия автор предпочитает безымянное «das Land» – «страна» (здесь и далее перевод мой. – Г. Л.). Отсутствие точных указаний характерно для творчества Гессе, «в его книгах почти полностью отсутствуют данные об этнографической, национальной, климатической и географической специфике места действия»⁸.

Страна делится на две области: города (внизу) и альпийские деревни (наверху). При изображении этих областей возникает важная для всего рассказа оппозиция «умеренность – расточительность». В деревнях живут «простые сильные и скромные люди, ядро народа» [142], в праздник у них звонят колокола, провозглашая «мир и единство» [142], тихо горят костры. А горожане проводят свое время в бесконечных увеселениях, повсюду музыка, иллюминации, но какая-либо нравственная основа за этим внешним блеском, по-видимому, отсутствует. Итак, пространственное расположение оказывается прямо связанным с оценкой. Существенно, что между двумя описанными мирами нет контакта.

Потом пространство сужается до одного из городов. Описывается берег озера, где подготовка к празднику отличалась особой пышностью. Звуковые и световые свойства пространства проявляются здесь максимально: «И когда теперь, с наступлением ночи, здесь, как на каждой колокольне страны, начали торжественно звонить колокола, берег, уже освещенный из многих окон, засиял ярким светом, везде раздались выстрелы, загорелись бенгальские огни, туманно-красные или призрачно бледно-зеленые, и как только утихли колокола, из парков грянула музыка всех родов» [143]. В этой картине есть что-то странное: туманно-красный цвет и «призрачно бледно-зеленый» плохо вяжутся с праздничной атмосферой, тем более что второе сочетание сразу напоминает о таких выражениях, как «бледный как смерть» (geisterbleich) и «мертвен-

ная бледность» (geisterhafte Blässe). Так появляется важный для всего рассказа мотив призрачности.

Издали город волшебнo сверкает, но когда герои оказываются вблизи него, «весь праздничный берег, который издали казался таким сияющим и прекрасным, превратился в место шумных увеселений и необузданных порывов толпы» [145]. Однако в конце рассказа городской праздник связывается со «страной веселья и молодой полноты жизни» [148]. Очевидно, город имеет двойственную природу.

Городу противопоставлены не только альпийские деревни, но и скромный деревенский дом, в котором отдыхали герои. Он также расположен на берегу озера. Оппозиция «город – деревня» раскрывается теперь и по горизонтали. Но подробно этот домик не изображается.

Непосредственным местом действия является озеро. Оно служит границей между городом и деревенским домом. Озеро описывается как огромное пространство с бесчисленным количеством огней (оно даже названо «морем огней» [144]). На нем почти так же светло, как на берегу города. Озеро становится местом и праздника, и катастрофы. Такая амбивалентность может объясняться его пограничным положением.

Последним неподвижным образом в рассказе является небо. При описании полета ракет по небу говорится, что на его «бледные звезды» [144] никто не смотрел. Неяркость звездного света сближает небо с деревенскими кострами (и фонарем лодки, в которой плывут герои), но, в отличие от них, это уже неземной уровень пространства. В самом конце рассказа сказано, что «небо было полно светлых звезд» [148]. С окончанием праздника они стали видны, и, видимо, герои на них смотрят.

Таким образом, по вертикали сначала выстраивается трехчастная модель пространства: город, деревни, небо. После смерти героини появляется еще один элемент: дно озера. Поэтому в конце мы видим уже несколько другую модель: дно озера, небо и то, что между ними (мир людей, включая и город, и деревни). Если в начале рассказа было резкое противопоставление города и деревни, то в конце они оказываются на одном уровне. Возможно, так показывается относительная значимость событий человеческой жизни по сравнению с жизнью космоса.

По горизонтали же перед нами более сложная модель пространства, в которой задействованы и подвижные образы. Главные из них – это лодка и пароход. Пароход выступает как средоточие всего отрицательного. На нем пьяные пассажиры везли «один из тех изобретенных чертом механизмов, который называют граммофон,

и с хохотом заводили по очереди резкую музыку военного оркестра, тирольского квартета и прочие подобные штучки» [146]. Пароход становится причиной аварии, и в момент катастрофы из граммофона продолжает греметь лихая музыка. Пароход соотносится с миром города: он плывет от городского берега, а слишком громкая музыка, переходящая в какофонию, напоминает о грубом шуме города. И лодке героев он противопоставлен именно этой грубостью. Парадокс в том, что на этом же пароходе герои возвращаются в деревенский дом. По-видимому, они сами стали частью этого мира.

В отличие от парохода, лодка не соотносится с каким-либо местом на суше. О Германии и Штирии, откуда родом герои, никаких подробностей не сообщается. «Своего» мира на суше у героев нет, и таковым для них является только лодка, поэтому ее описанию уделяется так много внимания. Она украшена цветами, в ней горит нежно светящийся фонарик из красной бумаги (в противоположность ослепительному блеску города). Неяркость света напоминает и о кострах в горных деревьях.

Для понимания сущности мира героев особенно важен момент исполнения песни. Песня тихо звучит (в противоположность шуму на берегу и какофонии на пароходе). Кроме того, она исполняется живую – в противовес граммофону.

С песней связаны два интересных сравнения. Слова и мелодия «светились густым золотом, как цветные изображения на окнах старых церквей» [145]. Явления, сами по себе не относящиеся к пространству, сравниваются именно с пространственным образом. То же происходит и в сравнении песни с цветочным островом. Оба сравнения построены на метонимии: песня монахов – монахи в церкви – в церкви окна с витражами; песня в лодке – лодка в цветах – цветочный остров. В первом сравнении задано направление по вертикали (окна), во втором – по горизонтали (остров). В обоих сравнениях пространство, с которым сравнивается песня, замкнутое, отграниченное от внешнего мира (увидеть свет из церковных окон возможно лишь изнутри, а остров не соприкасается с сушей).

Таким образом, мир героев связан с возвышенной красотой, отдаленной от обычного мира. Момент исполнения песни важен именно потому, что эта красота – не шаблонная. Если раньше мы могли подумать, что «возвышенность» героев исчерпывается штампами, то здесь мы видим их глубинную духовную сущность.

Оппозиция «лодка – город» не является полярной, на что указывает характеристика этих миров через одни и те же свойства (звуковые и световые). То же мы могли заметить ранее в описании городов и горных деревень. Разница заключается не в наличии или отсутствии каких-либо качеств, а в различной степени их прояв-

ленности. Очень важны сходства мира лодки с миром деревень. Но герои ослеплены блеском города и плывут к нему. И в этом смысле их поездка действительно является «ошибкой» [147], а авария – ее закономерным следствием.

Кроме лодки и парохода, в рассказе есть еще две группы подвижных образов: ракеты и отражения на воде. В начале путешествия героев изображаются четыре варианта полетов ракет. В этом описании существенны три момента. Во-первых, своим ярким светом ракеты напоминают городские фейерверки. Во-вторых, ракеты прямо сравниваются с людскими желаниями. В-третьих, в данном описании как будто предсказывается судьба героини: некоторые ракеты «слишком рано бесшумно угасали» [144], а девушка в конце рассказа «тихо и быстро утонула» [148].

Трудно сказать, кому принадлежит печальная интонация в данном описании. Она появляется после разделения точек зрения героев и повествователя (он замечает, что на звезды никто не смотрел). Зато ракеты герои видели. Поэтому возможно, что грустный тон передает разочарованность героев в жизни, а может быть, это действительно намек повествователя на дальнейший ход событий.

Второй раз мы видим описание полета ракеты в самом конце рассказа, это последняя вспышка «прекрасного преходящего» [142]: ракета «поднялась удивительно тонкой дугой, задержалась на мгновение, как будто устав, в вышине, распустила, падая, большой тихий цветок из капающего золотом огня и в ночной тишине бесшумно погасла, как и весь праздник» [148].

Последняя группа образов – тропинки огней на воде, которые существуют уже в горизонтальной плоскости. В их описании отмечается не конечность, а, наоборот, повторяемость («От далекого берега бежали бесчисленные узкие тропинки из белого, красного, голубого, желтого, зеленого света, дрожа от ударов лодочных весел, разбиваясь за кормой каждого корабля, тысячу раз раскалываясь на искры и всегда снова появляясь» [144]).

Таким образом, функции пространства в тексте распределяются по двум направлениям: описание миров и описание временных понятий. При описании миров в одном случае с помощью неподвижных пространственных образов показывается определенная система ценностей, некая устойчивая структура, а в другом – соотношение между элементами этой системы (и для их выражения используются подвижные образы). В целом пространство играет решающую роль для понимания смысла данного произведения.

Перейдем теперь ко времени. Действие рассказа происходит ночью. Иногда ночь понимается пространственно: девушка «смотрела в ночь» [143]. Странность этого выражения заметна при сопо-

ставлении с более естественным выражением «смотрела на красоту сверкающей ночи» [144]. В конце герои тоже «смотрят в ночь» [148]. Ночь становится не столько временем, сколько неким окружением героев.

Наиболее важный случай «спатиализации» времени происходит в самом начале рассказа, в описании лета. «Лето достигло своего пика», «день за днем поднимался» [142] – подобные характеристики относятся не столько ко времени, сколько к состоянию пространства в это время (день был «голубой и жаркий», полный «томительно нежных красок» [142]). Особенно важен в этом отношении мотив горения, через различные степени которого описан летний день («светился» – «пылал» [142]). Скорее уж имеется в виду движение солнца, однако же говорится это именно о дне. Примечательно, что в образе лета сочетается и пышность, и умеренность.

Описание летних дней напоминает описания полетов ракет. И тут и там происходит подъем и спад, и показывается это с помощью световых характеристик (что вполне понятно в случае ракет, но довольно необычно по отношению ко дням). Но в отличие от ракет, летние дни – явления повторяющиеся (хотя и здесь есть момент безвозвратности: каждый день был «беднее предыдущего на прекрасные, непочувствованные мгновенья» [142]). Видимо, противоречие разрешается так: есть некое вечное состояние мира, и в нем вспыхивают и угасают навсегда «прекрасные мгновенья», но сама ситуация их появления и исчезновения повторяется и потому вечна.

Поскольку речь идет о вечности, то реальное время исчезает, тогда как пространство, наоборот, получает еще большее значение. Именно «спатиализация» времени дает возможность показать соотношение описанных миров с вечностью и таким образом раскрыть связь «прекрасного» с «преходящим». С точки зрения вечности, оба мира (и лодка, и город) являются «прекрасными мгновеньями»: перед лицом времени их противопоставление стирается.

В рассказе важны также изменения в ходе времени. В течение плавания героев на лодке оно идет медленно, у берега же как будто прерывается. Мы не знаем, как долго продолжалось исполнение песни, в какой момент у слушателей переменилось настроение, как именно «давно» герои заметили пароход. Вместо плавного хода времени перед нами отдельные отрезки. Отсутствие точных указаний на время создает неопределенность в рассказе о событиях, предшествовавших аварии. В результате создается впечатление полной неожиданности этой как будто бы случайной катастрофы.

Прямо перед аварией время вдруг начинает идти поразительно быстро: «вдруг», «неожиданно», «быстро», «спешил быстро повернуть», «в следующую секунду», «в мгновение ока», «торопливое движение» [125]. Невероятная скорость, с которой произошла авария, специально отмечается: «за несколько секунд, еще раньше, чем известие об аварии достигло берега, все уже кончилось» [125]. За счет изменений в ходе времени момент аварии резко выделяется. После нее время опять идет медленно. Это служит и ретардацией перед сообщением о смерти героини.

Таким образом, время в рассказе служит не только раскрытию временных отношений: оно важно и для решения сюжетных задач, и для создания сложных образов, сочетающих в себе и пространственный, и временной, и метафорический уровни.

Особенности, которые мы выявили в пространственно-временной структуре рассказа Гессе, наблюдаются и в других аспектах данного произведения. В них также происходит сначала раскрытие некоторых противопоставлений, а затем их снятие. Так, для системы персонажей крайне важной является оппозиция «естественное – искусственное»: первое связано с равновесием материального и духовного, а второе – с ярко выраженным преобладанием какого-либо одного начала. Самые «естественные» – это жители горных деревень, самые «искусственные» – горожане, а герои занимают промежуточное положение (сначала они резко противопоставлены горожанам, но потом этот контраст стирается). Таким образом, на разных уровнях произведения проявляются одни и те же закономерности. В итоге с помощью размывания границ и смещения акцентов читатель получает яркое представление о противоречивой сущности прекрасного и об его зависимости от восприятия человека и от хода времени.

Теперь вернемся к вопросу о специфике описания. На примере рассказа Гессе мы можем наблюдать многие особенности литературы начала XX в. Внешние события теряют самостоятельное значение. Изображение окружающего мира связывается с проблемой его познания. В персонажах выделяется не индивидуальное, а сущностное. В произведении раскрывается проблема глобального масштаба, которая не зависит от воли отдельного человека. В частности, ставится вопрос о соотношении иллюзии и реальности, объективного и субъективного⁹.

Соответствующим образом меняется и повествовательная структура: вместо повествования на первый план выходит описание, а комментария и вовсе нет. Описание сосредоточивает в себе всю информацию, необходимую для того, чтобы читатель мог представить себе не только поверхностную сторону изображаемого

мира, но и заложенные в нем глубинные противоречия (раньше это было задачей сюжета). Высокая степень обобщения приводит к усложнению структуры описания. Отношения субъекта и объекта в ней строятся своеобразно.

Субъект имеет свою точку зрения, и описание сообщает важную информацию о данном субъекте, но не столько об индивидуальных особенностях его восприятия, сколько о системе ценностей, свойственной ему как представителю некоторого общества и, шире, всего человечества.

При этом изображение внешних явлений имеет и самостоятельное значение: окружающий мир независим от субъекта и ценен сам по себе. Внутри описанной картины мира можно выделить несколько уровней, которые соплагаются или противопоставляются. При этом и сходство, и различие всегда частичны, неполны.

Соотношение элементов в отдельном описании раскрывает через семантические оппозиции и сопоставления проблемы, значимые для всего произведения. Поэтому, вероятно, можно говорить о том, что описание становится своего рода фракталом, т. е. «малой частицей, в которой в свернутом виде находится то же содержание, что и в большом объеме»¹⁰.

Особое значение в структуре описания приобретает несовпадение точек зрения и объема знания. Кругозор персонажа обычно отличается неполнотой. Некоторые важные явления остаются вне поля его зрения или попадают туда, но не получают должной интерпретации с его стороны. При этом со стороны повествователя никаких комментариев не дается.

Увидеть изображенный мир в полном объеме может лишь читатель¹¹. Восстановление цельности мира происходит не на уровне персонажа, а именно на уровне читателя. Поэтому от читателя требуется солидная аналитическая работа. Ведь комментарии повествователя отсутствуют, и та система ценностей, в рамках которой предлагается осмыслить изображенный мир, не лежит на поверхности. Но ее необходимо обнаружить, потому что иначе об изображенном мире трудно составить цельное представление.

Читателю нужно сравнить эпизоды, образы, детали и увидеть сходства и различия между ними. Важно понять, о какой картине мира идет речь, и определить, насколько представления персонажей об этом мире соответствуют действительности. Поскольку сюжет ослаблен, для понимания конфликта решающее значение имеет развитие тем и мотивов. Проследить это развитие можно, сопоставляя между собой как элементы внутри отдельного описания, так и целые фрагменты текста.

По мере решения указанных задач у читателя складывается свое видение изображенного мира. Его отличительной особенностью оказывается понимание относительности всех утверждений, оппозиций и норм. В результате мир произведения раскрывается перед читателем во всей своей многогранности и противоречивости. И таким образом его цельность восстанавливается. Это не значит, что у читателя складывается однозначная интерпретация, ведь структура такого произведения характеризуется отсутствием заданности и открытой проблематичностью.

Таким образом, описание в прозе начала XX в. имеет ярко выраженную специфику как в структурном, так и в функциональном плане. Наличие подобной специфики позволяет предположить, что перед нами особый исторический тип описания. Подтверждение этой гипотезы возможно при дальнейшем изучении прозы указанного периода, но это уже выходит за рамки данной статьи.

Примечания

- 1 См., напр.: *Женетт Ж.* Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 283–299.
- 2 См., напр.: *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 621–659 и др.
- 3 См., напр.: *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15–56.
- 4 См.: *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–400.
- 5 См., например, прозу И.А. Бунина, Г. Гессе, Г. фон Гофмансталя и других.
- 6 В дальнейшем текст цит. по изд.: *Hesse H.* *Seenacht* // Hesse H. *Gesammelte Erzählungen*: in 4 Bd. Frankfurt a/Main, 1982. Bd. 3. S. 142–148. Ссылки даются в квадратных скобках с указанием номера страницы.
- 7 *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 386–406. По Лотману, неподвижные элементы текста характеризуют устойчивые состояния мира, тогда как подвижные связаны с изменениями в этом мире. Все вместе они создают картину мира, свойственную той или иной культуре.
- 8 *Каралашвили Р.* Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984. С. 48.
- 9 Подробнее об указанных особенностях см., например: *Han A.* Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи // *Russian Literature* LVI. Budapest, 2004. P. 121–168; *Зверев А.М.* XX век как литературная эпоха // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: Традиция. Авангард. Примитив. Поток сознания. Автоматическое письмо. Иносказание.*

Г.А. Лобанова

Метаморфозы. Миф. Трагическое. Смех. Гротеск. Отчуждение. Монтаж. Интертекст / Ред. А. Базилевский [и др.]. М., 2002. С. 6–47; Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.

- 10 Сливацкая О.В. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 30.
- 11 Имеется в виду имплицитный читатель, т. е. повествовательная инстанция, «ответственная за установление той “абстрактной коммуникативной ситуации”, в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором “сообщение”) декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и превращается в художественное произведение» (Ильин И.П. Имплицитный читатель // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. ред. Е.А. Цурганова. М., 2004. С. 161–162).

С.П. Лавлинский

«ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ» ПО-РУССКИ
(Позиция героя и адресата
в монодраме Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик»)

В статье рассматривается феномен рецепции читателя / зрителя в одном из наиболее ярких образцов новейшей отечественной драматургии. Этот феномен соотносится с теоретическим контекстом некоторых принципиальных идей известных реформаторов театра и драматического искусства Николая Евреинова и Антонена Арто.

Ключевые слова: новейшая русская драма, «новая драма», театральность и перформативность, герой и адресат драматического высказывания, «театр жестокости», «монодрама», субъектно-речевая структура и «дистанции чтения» в драме.

Бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен; подтверждая эту мысль, как раз трагический миф убеждает нас, что даже безобразные и дисгармоничные начала представляют собою художественную игру, которую ведет сама с собой воля, несущая вечную и полную радость.

Фридрих Ницше

Какие бы конфликты ни мучили сознание эпохи, я ручаюсь, что зритель, которому сцены насилия сумели передать свой накал, который ощутил в самом себе ход высокого действия, который увидел в проблесках необычных событий необычные и сокровенные движения мысли, когда насилие и кровь отданы во власть насилию мысли, – я ручаюсь, что выйдя из театра, он не станет служить идеям войны, бунта и бессмысленных убийств.

Антонен Арто

В современной гуманитарной науке и критике о «жестокости» художественного текста чаще всего вспоминают в связи с рассмотрением явлений новейшей русской драматургии, точнее, с одним из ее наиболее репрезентативных направлений, а именно «новой драмой» (в дальнейшем – НД). В частности, обращается внимание на особую «жестокую» игру авторов НД с читателем / зрителем, провоцируемым на «метапродуктивное соучастие» в драматическом действии. При этом, например, известный критик М. Липовецкий подчеркивает: текст НД «не вполне полноценен. Точнее, он *кажется несамодостаточным* с «нормальной» литературоведческой точки зрения. Более точно, наверное, будет сказать, что текст в этих случаях (и в ряде сходных – скажем, в поэзии Андрея Родионова) выступает в *перформативной функции*. В точности по Д. Остину: здесь сказанное адекватно сделанному. Слово непременно запускает действие: либо оно воображается, либо буквально совершается на сцене»¹.

Оставляем на совести известного критика эскапады в сторону «нормального» литературоведения, которое пользуется при рассмотрении феноменов НД методами «психологического идеологизма» (почему М. Липовецкий решил, что именно этим занимается «нормальное» литературоведение, остается загадкой, поскольку никаких имен и работ критик в данном случае не приводит). Лучше обратим внимание на принципиальные высказывания, имеющие к заявленной теме непосредственное отношение, а именно на размышления М. Липовецкого об отличии *перформативности* от *театрализации*.

Используя язык семиотического описания, исследователь замечает: «Театральность и театрализация строятся на игровом обнажении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот разрыв, отождествляя первое со вторым. Перформатизм, по М. Липовецкому, восходит к ритуалу (в том числе и к карнавалу), магии и фольклорным жанрам, он сохранен и многими риторическими жанрами (клятва, присяга, приговор и т. п.). Театральность с этой точки зрения может быть как перформативной, так и деконструирующей перформативное тождество означающего и означаемого. Так, театральные системы Станиславского и Мейерхольда представляют собой два типа перформативности: первый стремится превратить актерскую игру (означающее) в саму жизнь (означаемое), тогда как второй наделяет игру самостоятельным значением, уподобляя театр магическому механизму, способному из ничего создавать новую, ничего не «отражающую» реальность»². Далее Липовецкий задается вопросами: Что делает текст перформативным? Каковы механизмы

перформативного восприятия? В каких условиях текст приобретает перформативную функцию?

Из размышлений критика следует: перформативность является особой предельной формой театральности и театрализации, активно создающей «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией»³.

Не разворачивая полемику с М. Липовецким, замечу: прежде чем исследовать формы перформативной коммуникации и сценического хронотопа в отдельном произведении НД, не лишним было бы выяснить: что именно в «нормальном» литературоведении вообще писали о поэтике драмы и специфически «игровых» способах рецепции драматического произведения как такового. Разумеется, дальнейший пунктирный теоретический экскурс ни в коей мере не претендует на полноту охвата научных подходов к решению этого вопроса⁴.

Для начала обратимся к суждению одной из основоположниц теории повествования, немецкой исследовательницы Кэте Фридеманн, высказанному в книге «Роль нарратора в эпической прозе» (1910): «Действительным в драматическом смысле является событие, которое имеет место теперь <...> “Действительным” же в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование»⁵. Это замечание Фридеманн соотносится с наблюдениями автора известной работы по теории драмы В.Е. Хализева. «Ведение речи в драме, – пишет исследователь, – тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события»⁶. Таким образом, нетрудно заметить, что время повествования в драме совпадает со временем действия и воспринимается в качестве *настоящего*, т. е. *перформативного*: жизнь здесь «как бы говорит от своего собственного лица. <...> Воспринимая образы драмы, мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами»⁷. Именно поэтому речь персонажей воспринимается «по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение»⁸.

Размышления Хализева перекликаются с подходом к драматическому произведению, предложенным В.В. Федоровым. Он, в частности, отмечает, что «сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это не означает, что “сцены” нет в драме как художественном произведении». По мысли исследователя, «*драматической* (видовой)

формой изображения является исполнение <...> Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает “эффект отсутствия” исполнителя»⁹. «Иначе говоря, – комментирует высказанную мысль Федорова известный теоретик литературы Н.Д. Тмарченко, – осуществленное читателем или актером высказывание (реплика диалога или монолог) персонажа пьесы – это высказывание, разыгранное и адресованное зрителю (реальному или потенциальному), который призван видеть одновременно и “реального человека” (изображаемого в произведении персонажа), и эту изображающую персонажа игру читателя и актера»¹⁰.

Концепция драматического высказывания и его рецепции, предложенная Федоровым, может быть в свою очередь соотнесена с театроведческой позицией П. Пави (Pavis), которая представлена в его «Словаре театра». С точки зрения Пави, существует два полюса *дистанции чтения* в драме: полная идентификация с персонажем («нулевая дистанция») и дистанция вплоть до разрыва иллюзии и утраты интереса к действию («максимальная дистанция») ¹¹. С понятием дистанции непосредственно связано понятие *иллюзии (театральной)*, которая «возникает тогда, когда мы принимаем за реальное и подлинное вымысел (фикцию), а именно – художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы “наш”, возможный мир. Иллюзия связана с эффектом реальности, производимым постановкой; она основана на психологическом восприятии феноменов, уже знакомых зрителю»¹². Не случайно у Пави принципиальное значение приобретают понятия *сценического* и *драматического времени*. Сценическое время – «отрезок реального времени, в который укладываются события спектакля от его начала и до его конца и свидетелем которого становится публика. <...> Это настоящее, текущее бытовое время, в котором существует зритель»; драматическое время – «фиктивное время, которое соответствует иллюзии того, что нечто произошло, происходит и будет происходить в мире фантазии»¹³. Поскольку драматическое время – всегда настоящее, то «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица»¹⁴.

Как справедливо отмечает Е.М. Давыдова, «хронометраж чтения сценического эпизода не только приблизительно совпадает с ходом разыгрывания того же фрагмента на сцене, но и совпадает с течением времени в художественном мире (в рамках этого эпизода). Очевидно, возникающее таким образом ощущение “непосредственного контакта с реальностью” является еще одним конструирующим началом “иллюзии собственного присутствия”» (Хализев). Таким образом, по мысли исследовательницы, «подвижный

дуализм оппозиции “создание иллюзии / рассеивание иллюзии”, относящийся к природе восприятия любой художественной реальности, получает в драме свое максимальное воплощение. *Каждой своей фразой* драматическое произведение и рассеивает иллюзию (обозначение имени персонажа перед его репликой, заставляющее вспомнить об условности и представить себе театр) и вновь воссоздает ее (высказывание персонажа позволяет взглянуть на художественный мир “изнутри” и на мгновение поверить в его “реальность”)¹⁵.

Итак, как можно заметить, не используя понятия перформативности, теоретики драмы, принадлежащие к различным научным школам, уже обращали внимание, вопреки утверждениям М. Липовецкого, на специфику двойственности реализации драматического текста (в принципе, любого). Другое дело, что характер этой двойственности требует действительно специальной рефлексии. Многообразные, пока еще мало изученные формы перформативности, проявляющиеся в структуре современных пьес, могут свидетельствовать как о сознательной, так и о бессознательной тяге новейшей драмы и некоторых актуальных театральных форм к своим «естественным» – «синкретическим», «магическим», «ритуальным» (в контексте идей Николая Евреинова, Антонена Арто и отчасти Ежи Гротовского) – истокам.

Как же «магические» истоки проявляются в текстах НД?

Обратимся к пьесе современного драматурга Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик». Текст Клавдиева, на мой взгляд, без преувеличения можно назвать одним из ярких образцов современной монодрамы. Понятие монодрамы в научной литературе подробно не разрабатывалось, хотя его часто используют, когда речь заходит о текстах НД (см., например, обозначения пьес Е. Гришковца, И. Вырыпаева, многие образцы «драмы вербатим» и т. п.).

Между тем в театроведческой литературе существует определение монодрамы, предложенное еще в начале XX в. реформатором театра Евреиновым. В своей известной работе «Введение в монодраму» он писал: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Таким образом, речь идет об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего»¹⁶. По мысли Евреинова, «спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего. Монодрама заставляет каждого из зрителей (и читателей! – С. Л.) стать в положение действующего, зажить его

жизнью, т. е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы»¹⁷. Заметим, что почти за век до появления современной НД идея перформативной коммуникации в монодраме активно проповедовалась Евреиновым.

Итак, признаки, выделяемые Евреиновым, характеризуют изначальную *естественность, чистую театральность* (наверное, ее-то и можно считать собственно перформативностью) текста монодрамы, для конкретизации которого существенное значение приобретает механизм взаимодействия позиций, напрямую (не метафорически!) сопрягающих в сознании читателя позиции *внешнюю* и *внутреннюю*, установки *зрителя* и *слушателя*, а также функции *актера* и *режиссера*.

Дальнейшее обращение к пьесе Клавдиева носит в значительной степени предварительный характер и может расцениваться как приглашение к диалогу о «жестоких играх», которые ведет современная драма со своим читателям/зрителем. Этим объясняется пунктирность аналитического комментария и обильное цитирование рассматриваемого текста.

Главный герой пьесы Клавдиева «Я, пулеметчик» – «парень, лет 20–30-ти» – легко узнаваемый в современном социокультурном пространстве «браток», «пацан» с «понятиями» и «вольной» в кармане. Отсутствие имени, конкретного возраста, индивидуальных черт подчеркивает его знаковость, типичность. В данном случае Клавдиев, как и многие авторы НД, выбирая в качестве действующего лица одного из представителей социально маргинальных кругов, ориентируется на актуализацию имеющихся у читателя социальных и культурных кодов. Однако ориентация на эти коды, как становится понятным читателю по мере приобщения к сознанию героя, необходимо не для того, чтобы вызвать осуждение героя или, наоборот, стимулировать сентиментальное сопереживание, переходящее в наивно-реалистическое подражание ему (ср. реакцию молодых зрителей на события и поступки героев в фильмах «Бригада» и «Бумер»¹⁸), а для того, чтобы приобщить адресата к ценностям, находящимся за пределами конкретной социальной и психологической роли. Одним словом, Клавдиев, дискурсивно формируя в сознании воспринимающего определенный социокультурный «гештальт», разворачивает сюжет монодрамы так, чтобы в финале приобщить читателя / зрителя к ритуально-катарти-

ческой «точке накала» (Арто), никак не связанной с «бандитской правдой», а, скорее, ей тотально противостоящей. В этом отношении, как мне представляется, пьеса Клавдиева содержит в себе ряд атрибуций «жестокости дидактики» в духе идей театрального философа XX в., реформатора театра и метафизического анархиста Антонена Арто.

В пьесе Клавдиева используется скрытая мотивировка монолога парня. Почему «пацан» вдруг заговорил в исповедально-проповедническом тоне, проясняется по мере развития его высказывания, а окончательно становится понятным только в последнем сценическом эпизоде. Весь монолог героя являет собой рефлексию человека на событие, случившееся с ним в недавнем времени. Дистанция между прошлым и настоящим «схлопывается», приобретая особую модальность «вневременного высказывания».

Текст пьесы состоит из монтажа фрагментов, один ряд которых воспроизводит высказывание парня, вынужденного с отдыха на турбазе, находящейся на берегу Волги, отправиться «выручать своих» на «стрелку», которая заканчивается «войной» («разборкой» и гибелью друзей-бандитов), другой – его деда, пулеметчика, во время «войны с немцами» удерживающего высоту на Моонзунде. Композиционно эти два потока высказываний выстроены так, чтобы читатель не сразу догадался, какому субъекту сознания принадлежит тот или иной фрагмент. Переход от одного голоса к другому в тексте почти не маркируется – автор намеренно «сливает» их в судорожный речевой поток.

И все-таки при тщательном перечитывании можно заметить, что в тексте пьесы двенадцать переходов от одного голоса к другому: семь фрагментов воспроизводят речь парня, шесть – деда. Схематично траектория сцен выстроена следующим образом. В первом фрагменте парень рассказывает о страстном желании отдохнуть на прибрежной турбазе:

Жить, скажу я вам, сложно... Надо отдыхать, а то постоянно – как мошка на стекле в автобусе... Видели когда-нибудь? Конечно, видели... Поднимется – съедет, поднимется – снова вниз... И так – пока до форточки не доберется. Или пока не придавит кто-нибудь...¹⁹

Далее ремарка обозначает границу между миром парня и его деда, границу, не сразу идентифицируемую читателем:

Главное – чтобы солнце светило (*усмехается*), да войны не было. (*После небольшой паузы, проводя рукой по лицу, как от сильной усталости*). Я обгорел до неузнаваемости, и моя черепная коробка трещала, когда кипящие воспоминания рвались с того света, отчаянно пытаюсь уцепиться за этот.

Это первый переход к высказыванию деда. Последний оформляется следующим образом:

Вот и всё. Нечем стрелять больше. Я забыл даже про тот патрон, который должен был для себя оставить. Простите меня. Поймите меня, пожалуйста, – я ведь воюю-то недолго, я же по сути не знаю ничего... Я умею заправлять ленту, устанавливать прицел и косить людей. Я умею чинить пулемёт и разбирать его с закрытыми глазами за 55 секунд. Я умею выбирать место, с которого можно убить больше народу. Я умею ругаться матом. Я умею хоронить мёртвых. Да зачем мне связывать руки, я сам встану... (*Сцепляет руки за спиной*). Ну, стреляйте уже, надоело всё... <...> Ну ясно, конечно, я же вас так достал... надо же и удовольствие получить... Что? herrvortragend Soldat <выдающийся солдат (нем.)>... да пёс ты знает, что ты сказал... тебе того же... А, вот и пистолет, да?.. ну, хоть не живьём... Чтoб вы сдохли, суки... чтoб вы...

Выстрел. Негромкое потрескивание огня.

Я попробую жить. Я здорово попробую жить. Вот моя война. Это единственная стоящая война – за себя, за собственную жизнь. Моя линия фронта протянулась через целую Вселенную, на ней повисли мои города, мои леса, те места, где я был и где ещё только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть – до самой смерти. Только так. Только так. Дед, ведь именно это ты мне и рассказывал? Я удержу этот участок общего фронта. Будьте спокойны. Я – железо. Я – все времена года вместе взятые. Я – все войска, какие только есть. У меня в руках всё оружие, какое можно себе представить. Я проживу столько, сколько нужно. Я не уйду и не исчезну. Давайте, идите сюда. Я готов.

Первая часть высказывания деда контрастирует с первой частью высказывания парня: если в мире парня главной ценностью провозглашается отдых от «разов, когда придурков разных вывозили в посадку обрабатывать», то в мире деда – отдых от необходимости убивать людей, спасая собственную жизнь и жизнь своего напарника. Дед выступает для парня в качестве двойника (и одновременно проводника) в мир прошлого [и биографического (детство), и исторического (война), и «архетипического» (инстинктивная, «лондоновская», воля к жизни)]. Обратим внимание на то, как в высказывании героя воспроизводятся и те чувства, которые он испытывал по отношению к деду тогда, в прошлом, и рефлексия этих чувств сейчас, в настоящем:

Я часто деда вспоминаю. Он любил летом сидеть на балконе и смотреть вниз, на корт, где мелкие играли в футбол. А иногда поднимал голову и долго смотрел в крону огромного тополя, что рос прямо напротив

нашего окна. У него от лица почти ничего не осталось, но он не был страшным – понимаете? Даже когда я его первый раз увидел, я не испугался. Он умел улыбаться всем телом, всем собой, понимаете, да? Всем, что есть вокруг. Он любил жить – наверное, потому, что большую часть своей жизни работал. Ну, в курсе, наверное, как у них там, при коммунистах было – пашешь, пашешь всю жизнь, а потом брык – и пенсия. И лечишься потом потихоньку, пока не скопытишься... Он только газет не читал никогда. Вообще их видеть не мог. (*После паузы, растерянно*). Потому что когда меня почти перерезало пополам, пришлось газету комкать, и в рану совать. А это «Боевой листок», он раскис весь тут же, и намок, и бумага расплзлась в ране, а типографская краска ужасно ядовитая, я про это знал и думал тогда – что же будет со мной? А было то, что потом до самой смерти живот напрягать не мог из-за рези страшной...

В приведенном фрагменте отчетливо выделяются две части: одна из них принадлежит парню, другая – деду. Границей между субъектами речи служит ремарка, как бы отделяющая речь парня в настоящем от слов деда в прошлом, когда он объяснял своему внуку, почему сейчас не читает газеты. Воспоминания о рассказах деда сопрягаются в высказывании героя с особой позитивной правдой о мире, которая позволяла деду по-особому «любить жизнь». В обретении «любви к жизни» важную роль играет рефлексия понятия войны, сформированного в восприятии парня дедом:

А про войну мне дед рассказывал – что такое, что делается там – ну, все понятия, в общем... вот так прямо сажал на колени и рассказывал – а я очень любил слушать. Бабка ругалась – он же как есть рассказывал, с матюгами, со всем... Я слушал, как заколдованный <...> Потому что война у деда какая-то другая выходила. Не такая, как вот в книжках пишут, а... На его войне почти всегда всё вдруг случалось. Неожиданно. И никто толком не знал, чего делать...

Фрагмент монолога, в котором парень рассказывает о том, как во время перестрелки он отделяется от земли и смотрит на все происходящее сверху (из «иного мира!»), является в пьесе Клавдиева кульминационным: именно в этот момент правда деда овладевает не только сознанием парня, но и всем его естеством:

И в какой-то момент я ослеп и оглох за нашей в хлам простреленной тачкой. Я исчез. Вознёсся. Как какой-нибудь Христос или воздушный шарик. Я увидел этих, которые с той стороны, я увидел наших, которых, не считая меня, два человека осталось. А потом я посмотрел назад – а там был город наш, на горизонте виднелся – трубы там, заводы, домики.

Кажется, даже людей видел – какие-то маленькие точки суетились и перебегали от одного магазина к другому, совсем не зная, что тут, у нас, происходит <...> Война – это то, что никому не нужно. Но в то же время ты дерёшься так, как будто ничего для тебя важнее нет и не было никогда. Война – это непреходящая боль, это когда не можешь больше смотреть на мир, а только озираешься, выискивая место поудобнее, откуда обстрел хороший. Это когда солнцу не рад. Это деревья и земля, которые всегда рядом с тобой и от которых пахнет жжёным порохом и кровью. Война – это сидеть у телевизора и молча гнить заживо оттого, что всем по фигу, что сплошной Киркоров, что никому не нужен. А деревья поют тебе песни, а по ночам приходят давно мёртвые ребята и смеются вместе с тобой, и ты улыбаешься, и просыпаешься, и смотришь в окно всю ночь, и плачешь...

В своей монодраме Клавдиев художественно осуществляет завет, данный Арто и перекликающийся с мыслью А. Бергсона: «Если первоначально было принципиально признано, что тень тела сохраняется, ничто не может помешать оставить за ней первопричины, сообщающую телу деятельную силу. Мы получаем активную, деятельную тень, способную влиять на человеческие дела»²⁰. Подобно тому как дед выступает для парня в качестве Тени, Двойника (по Арто: героического первопредка, живущего внутри сознания человека и являющегося его подлинной сутью), который проясняет смысл существования человека на Войне, сам парень опознается читателем/зрителем в качестве Двойника, приближающего самого адресата к ритуально-катартическому приятию *Жизни как Войны* (см. выше первое процитированное высказывание героя).

Сюжетная ситуация, представленная в пьесе Клавдиева, может быть соотнесена с распространенным в искусстве сюжетом о том, как маска, надетая человеком, становится его сущностью. Ю.М. Лотман в своей известной работе «Структура художественного текста» связывает с этим сюжетом «Лорензаччо» А. де Мюссе и мотивы знаменитого фильма Росселини «Генерал Дела Ровере»: «Подонки, мелкий жулик, но человек не злой и глубоко артистичный, попадает в руки гестапо. Под угрозой расправы ему предлагают сыграть в тюрьме роль аристократа и героя Сопротивления генерала Дела Ровере, чтобы, введя в заблуждение арестованных подпольщиков, заставить их демаскироваться. На протяжении фильма герой, начинающий с легкомысленной, хотя и блестящей игры-имитации, превращается в того, кого он изображает. На глазах у зрителей и изумленного гестаповца он становится аристократом и патриотом, личина генерала Дела Ровере делается его

подлинным лицом, и он добровольно идет на казнь, поддерживая дух тех, кто его считает героем и вождем Сопротивления»²¹.

Лотман делает весьма важное в контексте нашей темы замечание: «В данном случае вопрос о том, как игра превращается в реальность, маска – в действительность, дополняется и другим: зритель остается в убеждении, что именно в конце фильма, став генералом Дела Ровере, герой нашел сам себя, подлинную сущность своей натуры, которая никогда не выявилась бы в той жизни мелкого взяточника и мошенника, которую ему навязала действительность <...> Именно игра с ее двуплановым поведением, с возможностью перенесения в ситуации, в действительности для данного человека недоступные, позволяет ему найти свою собственную глубинную сущность»²².

Однако при определенном сходстве сюжетных ситуаций, представленных в фильме и монодраме Клавдиева, между ними есть принципиальное различие. Герой Росселини исполняет изначально чужую роль, а герой Клавдиева роли не играет – ситуация «войны» помогает ему обнаружить своего Двойника, услышать его голос, в конце концов стать его частью, одновременно обнаруживая собственное я, впервые по-настоящему проявить волю к жизни. Если в фильме, как справедливо отмечено Лотманом, мы имеем дело с двуплановостью игры, ее условностью, то в пьесе Клавдиева – с подобием ритуального акта воскрешения мертвых, безусловной процедурой, в которой физическое и символическое полностью совпадают. Герой Клавдиева в финале пьесы отождествляет себя с дедом-пулеметчиком, ведущим свою «самурайскую» Войну за окончательное искоренение любой Войны:

Я сам почти стал не-человеком – каким-то оружием, какой-то деталью, спусковым крючком, дулом, дёргающимся и плюющим смерть в это поле, в эту природу. Никто не пройдет. Никто. Я смотрю вокруг – я не просто смотрю. Я поворачиваюсь в поисках цели. Лююдиинии... Всех вокруг, всех в пределах досягаемости, всех, кто попал в зону обстрела, всех, кто не спрятался, не залёг, не прижался к земле – в куски, в крошку, в кровавые брызги, в кашу, в мусор, в бесполезное крошево, чтоб не осталось ничего человеческого! А следом за ними – землю – пусть летит вверх вырванная трава и комья земли! Деревья – пусть раньше времени облетают с них листья, пусть ветки кувыркаются в воздухе! А следом – небо – пусть чёрные точки, как сито, покроют его, пусть растрескается оно и осыплется на перепаханную землю оглушающим звоном. А потом – Луну, ведь настанет ночь и на небе появится Луна, и я поймаю её в прицел и разнесу к чёртовой матери! А следом – ночь, и потом за ней утро, и день, и прохладный вечер – вот только остынет пулемёт, и всё, всему на свете

и самому свету настанет шанец! И может, хоть тогда не будет войны... И может тогда я смогу отдохнуть от стрельбы – я, пулемётчик на этой чёртовой линии фронта, длиною в мою собственную жизнь, и даже ещё длиннее!..

Некоторое время – звуки боя вперемешку с каким-нибудь панк-джем-глом, например Prodigy: Snack My Bitch Up. Потом тишина.

Война в интерпретации Клавдиева преодолевает культурно-психологическое время и пространство (это, кстати, подчеркивает и выбор музыкального материала, обозначенного в финальной ремарке). В определенном смысле война уподобляется чуме Арто: материализуясь, она становится вначале Двойником деда-пулеметчика, затем – его внука-бандита, перерождающегося в момент боя в воина. В своем катартическом пределе, как уже было сказано, война должна стать и Двойником читателя / зрителя.

Перформативно-игровое пространство, моделируемое Клавдиевым, словно сориентировано на театральную-метафизический завет Арто: «Полный социальный крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайностей, – все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходится вся мощь природы в тот момент, когда он собирается совершить что-то значительное»²³. Такой непризнанной силой является в мире Арто Жестокость. Таковой она является и в мире Клавдиева. Болезнь мира излечивается Жестокостью, ее очистительным действием, Война может быть излечена только Войной. Но (подчеркну!) Войной, воплотившейся в пространстве театральной сцены (как воображаемой читателем, так и реально воспринимаемой зрителем).

Заголовок драмы «Я, пулеметчик» указывает одновременно на самоидентификацию и деда, и парня, преодолевающего социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жестокой игры», затеянной современным драматургом.

В финале происходит событие, которое аналогично состоянию катарсиса – «преодоление героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью»²⁴.

В заключение обратим внимание на неожиданную переключку текста произведения современного драматурга с некоторыми «жестокими» мыслями известного французского экспериментатора. «Театр жестокости, – писал Арто, – и был создан для того, чтобы внедрить в театр представление о жизни страстной и судорожной; и жестокость, на которую нам хотелось бы опереться, следует пони-

мать именно в смысле такой неистовой суровости, крайнего сгущения сценических элементов»²⁵. Как отмечает отечественный исследователь наследия Арто В. Максимов, «театр жестокости» был «призван находить смысл человеческого предназначения в мире, воплощать метафизическое и эстетическое (в ницшеанском понимании) содержание, в то время как современный (“человеческий”) театр занимается социальными и моральными проблемами»²⁶. По мысли же Арто, эти проблемы как таковые, вопреки проблемам ценностно-сущностного характера, не должны привлекать интерес драматургов и театра в целом, поскольку «современная социальная система несправедлива и заслуживает гибели. И здесь нужен скорее не театр, а пулемет»²⁷.

Примечания

- 1 *Липовецкий М.* Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // НЛО. 2008. № 89. С. 194.
- 2 Там же.
- 3 Там же. С. 195.
- 4 О различных аспектах теоретической рефлексии рецепции драмы см. весьма содержательную статью Е.М. Давыдовой «Рецептивная стратегия в драматургии», подготовленную к публикации в «Вестнике РГГУ».
- 5 Цит. по: *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры. М., 2003. С. 12.
- 6 *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986. С. 42.
- 7 Там же. С. 42–43.
- 8 Там же. С. 41–42.
- 9 *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 147–149.
- 10 *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 323.
- 11 *Павис П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 113.
- 12 Там же. С. 150.
- 13 Там же. С. 70–71.
- 14 *Хализев В.Е.* Указ. соч. С. 43.
- 15 Цитирую по рукописи ст. Е.М. Давыдовой «Рецептивная стратегия в драматургии».
- 16 *Ерешинов Н.* Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 102.
- 17 Там же. С. 105.
- 18 О специфике поколенческой самоидентификации зрителей телевизионного сериала «Бригада» (2002) см.: Дерябин А., Глембоцкая Я. Кино-сага о состояв-

С.П. Лавлинский

шемся поколении // АРХЭ. Культурологический альманах. 2003. Вып. 4. С. 124–126.

19 Здесь и далее текст пьесы цитируется по рукописи, любезно предоставленной автором.

20 *Бергсон А.* Два источника морали и религии. М., 1994. С. 145.

21 *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 72.

22 Там же. С. 73.

23 Цит. по: *Максимов В.* Эстетический феномен Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 2007. С. 85.

24 *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 313.

25 *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 133.

26 *Максимов В.* Указ. соч. С. 134.

27 Цит. по: Там же. С. 134.

ПАНЕГИРИК ТЕОДОРИХУ ЭННОДИЯ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ

В статье в контексте литературной панегирической традиции рассматривается панегирик Теодориху, написанный известным писателем и церковным деятелем рубежа V–VI вв. Эннодием. В центре внимания – литературный портрет Теодориха, в котором Эннодий подчеркивает два существенных аспекта: первый – патриотический, или национально-италийский, и второй – религиозный. Эннодий не стремился вписать Теодориха в череду императоров, скорее он даже им его противопоставляет. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским. Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем.

Ключевые слова: Эннодий, Теодорих Великий, латинская литературная традиция, поздняя Римская империя, остготская Италия.

Магн Феликс Эннодий (474–521) принадлежит, как и Авит Вьеннский, к первому поколению, сознательная жизнь которого началась уже после крушения Западной Римской империи. Эннодий родился в Южной Галлии и на протяжении всей жизни сохранял трогательную преданность своей родине и не скрывал гордость этим происхождением¹. Впрочем, большую часть своей жизни он провел в Цизальпинской Галлии, где и умер, будучи епископом Павии. Эти биографические и географические указания в данном случае не факультативны: молодость Эннодия приходится на борьбу Теодориха и Одоакра. Рассказывая о своей жизни, он рассматривает свои собственные несчастья и неудачи в кругу

злоклучений и невзгод, выпавших на долю его родины: «Во время, когда Италия вновь обрела свою жизнь благодаря вступлению с терпением ожидаемого короля Теодориха, так как его враги сеяли везде опустошение несказанное и тот, кто пережил меч, оказался погублен голодом... я, в возрасте примерно шестнадцати лет, был оставлен без поддержки тетушки, которая меня вырастила»².

Эти биографические отступления отнюдь не второстепенны, как может показаться на первый взгляд. В действительности они позволяют хотя бы понять, если не объяснить во всех полноте позицию, занятую Эннодием по отношению к Теодориху. Перед нами не тот случай, когда бедный молодой человек, обладающий определенными способностями и талантами, связывает с правителем все свои честолюбивые устремления, направленные на достижение дальнейшего выдвигания и преуспевания. Конечно, мы видим, что Эннодий испытывает к Одоакру презрение и жгучую, постоянную ненависть. Его суровость по отношению к узурпатору не идет ни в какое сравнение не только с суждениями историков, но существенно превосходит по накалу то мнение, которое было официально сформулировано правительством Теодориха и закреплено под пером Кассиодора. Приведенный выше фрагмент письма Эннодия свидетельствует, что Теодориха он считает спасителем с момента его прихода в Италию, и *Панегирик*, который Эннодий составит позднее в честь короля, будет полностью соответствовать этому первому впечатлению. Хотя цитируемые строчки и были написаны гораздо позже, нет никакого сомнения, что Эннодий передает свои ощущения шестнадцатилетнего возраста, возраста переживаний и страстей, формирующих личность. Присоединение Эннодия к Теодориху было спонтанным и бескорыстным, насколько мы можем сейчас об этом судить. Для Эннодия Теодорих воплощает в себе чувство долга, справедливость и надежды на дальнейшее процветание Италии. Все это проявляется в личности короля во всем блеске своей очевидности. Хотя ситуация в Италии 490 г. ничего подобного, казалось бы, не предвещала. Сейчас мы знаем, что Теодорих был представителем императора, что император оставался единственным носителем высшей власти, что Одоакр был не кем иным, как узурпатором. Таким образом, мы склонны считать вторжение Теодориха в Италию легитимным, соответствующим императорскому повелению. Однако для населения Италии конца V в., которое не читало «*Ostgothische Studien*» Т. Моммзена, все эти обстоятельства были гораздо менее очевидными.

В нескольких блестящих строках Ф. Мориак такими словами описывает преклонение Расина перед Людовиком XIV: «Расин любил короля. Почему этот факт заставляет морщиться

многих критиков? Мы говорим об этой любви к королю так, как слепой от рождения человек рассуждает о цветах или об изяществе форм. Мы потеряли ощущение смысла происходящего, точнее произошло его смещение. Уж если на то пошло, приходится в волнение из-за трехцветной ткани – чудо гораздо большее, чем из-за существа из плоти и крови, которое воплощает в себе Францию, которое происходит от тех, кто создал Францию, и дети которого называются детьми Франции»³. *Mutatis mutandis* эти строчки могли бы прекрасно описать отношение Эннодия к Теодориху. Эннодий любил короля, и в этой любви для него соединялись преклонение перед незаурядным монархом и обожание своей родины – Италии. Единственное отличие заключается в том, что Теодорих не был сыном Италии по рождению, но он стал таковым по взаимному согласию и симпатии. Все, что Эннодий говорит о Теодорихе, отмечено такой степенью эмоционального напряжения, что очень сложно для анализа. Можно, конечно, найти этому разумные объяснения, но эти последние уже не однажды высказаны. Однако продолжает существовать что-то трудное для объяснения, неясное, смутное и загадочное, относящееся скорее к области интонации и стиля, нежели к сфере идей. Такой накал чувств очень редко встречается в латинской литературе: это не случай Горация и Августа или Траяна и Плиния. *Панегирику*, написанному Эннодием в честь Теодориха, выпала судьба стать одним из последних примеров в долгой истории лаудативного жанра, однако, по существу, он не похож ни на один образец, ему предшествовавший. Для сравнения с ним скорее подходят произведения авторов близких по времени к Эннодию, таких как, например, Авит Вьеннский или другой уроженец Северной Италии – Фортунат.

Первый пункт, на котором необходимо остановиться, заключается в том, что для Эннодия Теодорих является королем. Его титул патрикия, обладание которым так часто подчеркивается Анонимом Вalezия и на основании которого историки Нового времени и следующие за ними строили концепции для обоснования легитимности его власти, не упоминается никогда. Он также не является императором, то есть не имеет титула, обладание которым для западного мира той эпохи не могло значить ничего другого, кроме ощущения морального превосходства над окружающими королями. Однако это не мешает Теодориху претендовать на все прерогативы императора Запада. Любопытным образом в портрете Эннодия Теодорих принимает вид императора только в борьбе против Востока. Таким образом, если Теодорих определяется как *rex* или как *princeps*, это не имеет существенного значения: второй титул вовсе не означает, что его обладатель оказывается императо-

ром. Впрочем, в *Vita Epiphani* другие короли также называются *principes*. Эти замечания непосредственно касаются только сочинений Эннодия и совершенно не отражают намерения самого Теодориха. Более того, они имеют значение только для того периода, когда пишет Эннодий. Не стоит забывать, что два основных произведения, относящихся к Теодориху, *Vita Epiphani* и *Панегирик*, были созданы до кризиса 507 г. Несомненно, что Теодорих только тогда в полной мере осознал свое императорское предназначение⁴. Также надо отдавать себе отчет в том, что Эннодий был служителем Церкви, в отличие от Кассиодора. *Vita Epiphani* и еще больше *Панегирик* отражают идеи церковных кругов⁵. В том числе и этим фактором, возможно, объясняется упоминавшаяся нами особая интонация данных текстов.

Итак, Теодорих – король. Он стал королем по праву рождения, а не вследствие благоприятного стечения жизненных обстоятельств. Эннодий называет его *rex genitus*⁶. Это определение представляет для нас интерес с многих точек зрения. С его помощью проводится четкое отличие Теодориха от любых узурпаторов, прежде всего от Одоакра. Желание последнего стать королем было вызвано поистине дьявольскими наущениями⁷. Теодорих, в свою очередь, уже был королем, когда предпринял завоевание Италии. С другой стороны, королевский титул Теодориха у Эннодия никогда не связывается с управлением определенным народом: Эннодий нигде не говорит о Теодорихе как о *rex Gothorum*. В целом в произведениях Эннодия вообще практически не содержится никаких указаний на готское присутствие в Италии, все, что связано с готами, тщательно заретушировано⁸. Для Эннодия политика – это дело исключительно правителей, это конфликт персональных амбиций и честолюбий, в котором народы играют лишь второстепенную роль. Согласно Эннодию, причина исторических событий кроется в индивидууме и обуревающих его страстях, к которым время от времени, как, например, в случае с итальянской экспедицией Теодориха, добавляется провидение и небесное вмешательство.

Когда Эннодий начинает рассказ о Теодорихе, мы могли бы рассчитывать, по крайней мере узнать относительно подробно о его семье, о том, как и при каких обстоятельствах он унаследовал принадлежащий его роду королевский титул. С первых же слов заметно, что Эннодий старательно избегает этой темы. Ритор такого уровня и образования не может, конечно же, не знать, что правилами составления панегириков предполагается рассказ о происхождении героя. В данном случае ничего подобного нет. Лишь однажды и вскользь упоминается Тиудимер⁹. Более того, это упоминание

включается в речь самого Теодориха. Тиудимер не назван по имени и не указывается его королевский титул¹⁰. Безусловно, подробный рассказ о детстве Теодориха, о его пребывании в качестве заложника в Константинополе – тема довольно щекотливая, и ее разработка могла поставить Эннодия в трудное положение. По крайней мере, Эннодий мог себе позволить сказать несколько слов, чрезвычайно сдержанных и выверенных, чтобы все-таки затронуть тему появления на свет и формирования своего героя. Автор всеми силами стремится избежать упоминания каких бы то ни было сюжетов из жизни Теодориха, которые можно было бы при желании счесть чуждыми римскому народу, свидетельством чего является знаменитая фраза: «Educavit te in gremio civilitatis Graecia praesaga venturi»¹¹. Все это позволяет утверждать, что если в выражении *rex genitus* идея наследования королевской власти и присутствует, то уж во всяком случае не на первом плане.

Чтобы яснее представить себе смысл рассматриваемой формулы, мы должны обратиться к заключительным параграфам *Панегирика*, где Эннодий пишет: «Ты единственный соединяешь в себе заслуги и данное природой, приказам которой следуют храбрецы. Происхождение дало тебе право повелевать, однако твоя доблесть его подтвердила. Блеск твоего рода снискал тебе скипетр, однако, если бы этого отличия и не было, твой разум заставил бы их выбрать тебя своим владыкой»¹². На первый взгляд кажется, что мы имеем дело с довольно традиционной темой, часто используемой в панегириках императорам, когда авторам нужно было согласовать права, полученные по рождению, с правами, добытыми героями исключительно благодаря личным заслугам. При более пристальном рассмотрении складывается впечатление, что в данном случае перед нами разворачивается конструкция их трех составляющих, а не только из двух. Ясно, что в основе лежат две бинарные оппозиции двух пар понятий: *origo/virtus, splendor generis/mens*. Эта схема сама по себе еще вполне традиционна. Но имеется ли здесь в виду та же самая оппозиция, только выраженная другими словами, что и в случае с *merita* и *natura* в предыдущей фразе? Слово *natura* в этимологическом значении «рождение/происхождение» встречается крайне редко. При этом в заключительном параграфе *Панегирика* мы вновь сталкиваемся с этим словом, используемым Эннодием для описания внешности короля, его физических черт: «То, что у других правителей является произведением диадемы, то у моего короля является творением природы, направляемой Божьей волей»¹³. Это позволяет нам предполагать, что Теодорих соединяет в себе не только королевское происхождение и личные заслуги, но также и исключительные физические, нравст-

венные и интеллектуальные качества, сочетание которых в одном человеке и позволяет «увлечь храбрецов». *Natura* в данном контексте означает внешний вид, манеру держать себя, осанку, то есть все те характерные черты человеческой личности, которые, конечно, зависят и от рождения, и от происхождения, но являются, тем не менее, неотъемлемыми, принадлежащими непосредственно конкретному индивиду. Так же как в случае с понятием *indoles, merita* отсылают нас к определенным чертам характера, возникновение и развитие которых является результатом действия свободы воли и личной *virtus*. Таким образом, в фигуре короля соединяются доблестные достоинства (*merita*) и то, что мы бы назвали природными, врожденными данными (*natura*). Итак, теперь, как кажется, мы можем более точно определить, что имеет в виду автор, называя Теодориха *rex genitus*. Теодорих является королем, потому что, во-первых, он сын короля, во-вторых, потому что он обладает присущими королю от рождения неотъемлемыми природными качествами, и, в-третьих, потому что он развил в себе выдающиеся доблести и достоинства, необходимые королю.

Впрочем, если обратиться к контексту, в котором появляется выражение *rex genitus*, мы также обнаружим, что единственной интерпретации этого выражения как «король по праву наследования, сын короля» явно недостаточно, да и в целом она мало вероятна. В указанном контексте речь идет о выступлении Теодориха в поддержку императора Зенона, на трон которого посягнул узурпатор Василиск. У Эннодия вызывает восхищение тот факт, что *rex genitus* вернул законному правителю власть, принадлежащую ему по праву, вырвав ее из рук узурпатора. Иными словами, согласно точке зрения Эннодия Теодорих мог бы эту власть и не возвращать императору Зенону, а, например, сохранить императорскую власть за собой. Конечно, Эннодий не говорит ничего прямо, даже преувеличение должно сохранять видимость правдоподобия: хорош бы он был, если бы осмелился без всяких экивоков заявить, что сын короля готов достоин занять трон цезарей! Зато все остается во вполне допустимых рамках, если Эннодий всего лишь подчеркивает, что Теодорих обладает всем необходимым, чтобы быть королем.

Описывая физический облик Теодориха, создавая его литературный портрет, Эннодий подчеркивает как раз те черты, в которых с наибольшей очевидностью проявляется королевская сущность героя: «ярко-розовый цвет лица короля излучает блеск его королевского достоинства», «стан его таков, что в нем сразу же угадывается правитель», «глаза его оживлялись постоянным сиянием», «его руки достойны и карать мятежников, и исполнять желания подданных»¹⁴. Этот портрет очень значим как в эстетическом,

литературном, так и в политическом отношении. Безусловно, он не претендует на реализм, каждая отмеченная в нем деталь имеет символическое значение. Перед нами изображение короля, соответствующее сложившемуся иконографическому типу подобных портретов, так же как уже довольно давно существуют иконографические типы изображения Христа и святых¹⁵. С другой стороны, само наличие этого литературного портрета в *Панегирике* указывает на то внимание, которое уделяли современники непосредственному, физическому присутствию правителя. И тогда *rex genitus* скорее не тот, кто является королем по праву рождения, а тот, о ком можно сказать, что он «прирожденный король», по аналогии с тем, как мы говорим, например, «прирожденный артист», то есть тот, в ком живет некий «гений» королевской власти, *ingenium*, соответствующий его роли и положению¹⁶. Конечно, литературный портрет Теодориха, предложенное Эннодием изображение его физических черт со всеми имеющимися символическими коннотациями является частью той картины мира, где каждый элемент обязательно должен чему-то соответствовать. Данные физического облика отражают и проявляют моральные качества. Внешность отнюдь не второстепенная, не случайная деталь. Теодорих должен изображаться только так и никак иначе, ибо он король, настоящий король. Здесь мы подходим к моменту, разделяющему Эннодия и Сидония Аполлинария. Сидоний, давая портрет Теодориха II Вестготского, подробно говорит о его соответствии своему положению, о том, что Теодорих II полностью подходит для исполнения своих функций. Король соотносился с идеей королевской власти, соответствие которой и делало его правителем. Рассуждения Эннодия располагаются в иной плоскости. Сидоний судит, сопоставляет и выносит решение, Эннодий созерцает. Здесь больше нет места никаким рассуждениям беспристрастного арбитра, почти посредника между идеей и ее отражением, остается только констатация бесспорной очевидности: *vultus purpura inradiat*¹⁷. Подобные изменения эстетических установок никогда не происходят беспричинно, смена способа описания говорит о смене способа видения. Мы имеем все основания предполагать, что между портретом Теодориха, созданным Эннодием, и идеей *rex genitus* имеется прямое соответствие: одно служит понятийным отражением другого.

Неудивительно, что на все эти темы у Эннодия накладывается тема наследственной передачи королевской власти: «Пусть царственный отпрыск, рожденный от тебя, умножит благодеяния этого золотого века! Пусть наследник престола резвится у тебя на коленях!»¹⁸ Основываясь на наших предшествующих рассуждениях, можно отметить, что в концепции Эннодия сочетаются, не против-

реча друг другу, две идеи. Во-первых, важнейшим основанием королевского титула и королевской власти Теодориха оказывается отнюдь не его принадлежность к королевской династии Амалов¹⁹. С другой стороны, Теодорих – король по рождению и происхождению (*operata est fabricante Deo natura*). То есть королевская власть, являющаяся бесспорной прерогативой и неотъемлемой принадлежностью Теодориха, в каком-то смысле отделяется, абстрагируется от его готского происхождения. Но это ни в коей мере не мешает ей передаваться по наследству. Акценты и нюансы тут очень важны, можно сказать, что в них-то и заключено главное содержание. Для Эннодия королевская власть Теодориха – это не готская королевская власть, которая управляет Италией и которая должна получить свое продолжение. Мысль выражена достаточно четко: *germen ex te, heres regni*. Речь идет о том, чтобы имела продолжение именно власть Теодориха над Италией, а не об обеспечении прочного положения потомкам Тиудимера.

Основная проблема, безусловно, заключается в следующем: каким образом объяснить и обосновать, что в самом центре империи, в Италии, правит Теодорих. Единственное решение состоит в том, чтобы воспеть, восславить его королевскую власть. Только таким способом можно предотвратить распространение мнения об Италии как о добыче варваров или как о вассале Константинополя. Нужно показать, что *rex genitus* Теодорих достоин править Италией, а его власть не нуждается ни в каких инвеститурах императора Восточной Римской империи. Каким образом император Зенон мог бы согласиться с такой постановкой вопроса, хотя бы это и касалось того, кто в борьбе с узурпатором Василиском вернул ему трон?²⁰ С другой стороны, королевская власть Теодориха дарована ему Небом, а его королевство – это Италия. Любопытно отметить, что в *Vita Epiphani* Эннодий говорит об Ейрихе как о короле готов, о Гундобаде – как о короле бургундов²¹, тогда как Теодорих всегда называется просто *rex* или *princeps* без каких бы то ни было уточнений, то есть можно сказать, что в *Vita Epiphani* Теодорих выступает королем *par excellence*. Он пришел в Италию «с множеством своих воинов»²², он единственный, *regnum* которого определяется по географическому принципу: *Italiae dominus*²³, *Italiae rector*²⁴. Другие титулы, которые использует Эннодий по отношению к Теодориху, такие как: *dominus rerum*, *dominus libertatis*²⁵, работают на решение все той же проблемы, так как раскрашивают королевскую власть Теодориха в сугубо римские цвета.

Утверждение особых, исключительных отношений, возникших между Теодорихом и Италией, определяет и пределы его власти. Король откликнулся на призывы и мольбы о помощи этой древней

земли, обескровленной недостойными правителями²⁶. При этом и Италия помогла ему, так как именно она стала тем полем, где Теодориху представилась возможность развернуть бурную деятельность, проявить и реализовать все свои потенциальные способности, всю мощь его природной, принадлежащей ему по праву рождения королевской власти. Прирожденный правитель, он делает в Италии то, ради чего появился на этот свет, находит здесь исполнение своего предназначения, находит дело, соответствующее его самым честолюбивым ожиданиям и амбициям. Но его власть ограничивается пределами Италии, она не обладает универсализмом императорской власти.

Таким образом, по мысли Эннодия, Теодорих оказывается королем – спасителем Италии, погубленной предшествующими императорами и тираном Одоакром. Когда нам сообщают, что он лучше справляется с делом управления Италией, чем его предшественники-императоры, то говорится это не для того, чтобы сравнить Теодориха с ними, но чтобы его им противопоставить²⁷. Война за Сирмиум оказалась для Эннодия весьма удачным поводом и для полемики с Восточной Римской империей, и для того, чтобышний раз продемонстрировать единство интересов Теодориха и Италии, показать охвативший их общий душевный подъем. Напомним, что в 504 г. Теодориху, воспользовавшемуся династическими распрями в Паннонии, удалось захватить Сирмиум, главный город этого региона и древнюю императорскую столицу на Балканах и дунайском лимисе²⁸. Следствием этих событий стал конфликт с императором Анастасием. Эннодий начинает свое изложение происшедших событий с рассказа об истории данного региона: «Город Сирмиум некогда представлял собой границу Италии, здесь Августы несли караул...»²⁹ Играла ли в решении Теодориха о захвате Сирмиума соображения, касающиеся обеспечения безопасности Италии, существенную роль? В этом можно усомниться. Во всяком случае, если это и было одним из мотивов, речь все же скорее шла о мерах предосторожности, принимаемых против Восточной Римской империи, чем против царьков, оспаривавших друг у друга эту провинцию. К тому же действия Теодориха позволяют предположить у него наличие некоторых имперских претензий: Теодорих стремится собрать вокруг своего королевства земли, прежде составлявшие территорию Западной Римской империи. Тогда становится понятно стремление Эннодия четко определить цели и задачи предпринятой Теодорихом военной кампании, представляя нам Сирмиум как «заслон Италии». Это очень значимая формулировка, особенно в свете желания автора представить короля в данном случае исключительно повелителем и защитником Италии.

Поэтому, объясняет Эннодий, не может идти и речи о захвате чего бы то ни было, но только о возврате ранее принадлежавшего³⁰. Таким образом, Эннодий поражает две цели одновременно: с одной стороны, он заявляет о правах Италии на Паннонию, с другой стороны, подчеркивает, что Теодорих является не кем иным, как *rex Italiae*.

Данный пример не единственный, где Эннодий, говоря, по сути дела, об имперских претензиях Теодориха и возвышая его фактически до уровня императора, отказывает ему в императорском титуле. Складывается впечатление, что Эннодий многократно и настойчиво пытается в Панегирике убедить Теодориха воздержаться от узурпации императорского титула, ограничиться тем, что есть. Не потому, вероятно, что Эннодия очень пугал сам факт подобной узурпации, скорее попытка Теодориха предпринять что-нибудь в этом роде нарушила бы его представления о том, каким должен быть *rex Italiae*.

В награду за помощь в борьбе с узурпатором Василиском и за возвращение императорского трона Зенон присвоил Теодориху консульское звание. Императорская благодарность кажется Эннодию ничтожной и смехотворной. Он видит в этом доказательство простоты короля и, вспоминая Цинциннату, восклицает: «Почему, древность, ты противопоставляешь мне члены крестьянина, облаченного в пурпурную тогу? Я же предлагаю тебе то, что победит твое восхищение, моего повелителя столь высоко рожденного, что невозможно его осуждать, и который ведет себя так, как если бы ему нужно было еще проситься быть принятым среди императоров»³¹. Теодорих даже превосходит императора, так как он сам держит в своих руках свою судьбу³². Конечно, консулат – это одна из тех магистратур, которой не пренебрегают даже императоры. Однако *rex genitus* не нуждается в ней, чтобы встать в один ряд с императорами. Отсюда становится ясно, почему Эннодий ни разу не упоминает о патрикиате Теодориха: ведь это звание помещает короля на нижнюю по отношению к императору ступень³³.

Не менее важен для понимания концепции королевской власти, которой придерживался Эннодий, следующий фрагмент из *Панегирика*: «Ты являешь себя повелителем силой, бдительностью, успехом, и священником – мягкостью. Что ж! Напрасно наши предки называли божественными и понтификами тех, кому вручали скипетр. Уникально же – это своими деяниями стать святейшим, не нося при этом никаких почтенных имен. Мой король мог бы с полным правом именоваться Аламанским, носить это чужое имя. Пусть он живет как божество, с сознанием своей чистой совести, и пусть он не ищет пустых слов, чтобы выразить помпезное

бахвальство, поскольку, чтобы обрисовать его нрав, леств древних служит во имя истины»³⁴. Общий смысл сказанного совершенно ясен. Эннодий подвергает здесь критике всю идеологическую базу, на которой основывалась императорская титулатура. Он прямо противопоставляет всем титулам, которыми украшали императоров, простоту Теодориха, который на самом-то деле, безусловно, достоин всех этих титулов и мог бы их с полным правом носить. Впрочем, при всей ясности общего смысла интерпретация этих строк не кажется нам абсолютно очевидной. Ф. Фогель и В. Энслин вполне обоснованно связывают появление этого пассажа с разногласиями, возникшими между Равенной и Константинополем в связи с событиями вокруг Сирмиума³⁵. Они также видят здесь отзвук борьбы вокруг претензий Теодориха на некоторые императорские привилегии³⁶. Все это вполне возможно.

Однако нам кажется сомнительным, чтобы Эннодий просто действовал здесь как выразитель королевской воли, ограничиваясь поддержкой притязаний Теодориха. В таком случае очень странно звучали бы определения императорских титулов как *«pomposae vocabula nuda jactantiae»*. Конъюнктив *nec requirat*, напротив, предлагает отказаться от этих пустых атрибутов тщеславия. Скорее это звучит как утешение, а не призыв к действию. Теодорих не обладает этими титулами, но на его стороне реальное положение вещей, и этого ему должно быть довольно. В. Энслин полагает, что Эннодий «обращается к Теодориху как к правителю и священнику». Мы же, напротив, полагаем, что Теодорих обладает всеми добродетелями первого и второго, но к тому же еще одним несомненным достоинством – способностью воздержаться от обладания титулом. То есть ситуация Теодориха разительно отличается от той, в которой находятся Хильдеберт у Фортуната или Гунтран у Григория Турского. Если угодно, можно сказать, что Эннодий использует литоту, чтобы сделать комплимент своему королю.

Еще один момент в данном тексте заслуживает специального разбора. Мы имеем в виду фразу: «Rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus». Предложенный нами выше перевод этого предложения существенно отличается от перевода В. Энслина, который выглядит следующим образом: «Мой король имеет все основания быть победителем аламанов, *Alamannicus*, хотя иностранец носит такое имя»³⁷. Ф. Фогель, придерживаясь той же точки зрения, задается вопросом, кто же этот *rex alienus*, который носит титул *Alamannicus*, и приходит к выводу, что речь идет об императоре Восточной Римской империи Анастасии³⁸. На первый взгляд подобная интерпретация выглядит вполне убедительной и не противоречащей общему контексту: Теодорих обладает всем на деле,

а за императором остается только видимость и титул. Однако нам представляется, тем не менее, возможным обосновать предложенный нами вариант перевода и показать, что он лучше соответствует как широкому контексту, так и намерениям Эннодия.

В латинском языке классического периода прилагательное *alienus* имело два основных значения: «принадлежащий другому» и «иностранный». Несколько странно, как кажется, было бы таким способом определять императора Восточной Римской империи. Во всяком случае это был бы единственный подобный пример. Было бы понятно, если бы, например, автор написал – «другой правитель». Но зачем именно здесь специально называть императора *alienus*? Кому он чужой: Теодориху и римлянам Италии, аламанам? Нужно было бы, чтобы в данном случае слово имело какой-нибудь обидный оттенок, содержание которого как-то не улавливается. Ведь важно не то, что какой-то «чужой» король носит этот титул, а то, что это другой правитель не Теодорих, который единственный его заслуживает. *Alienus*, «чужой», предполагает различие с кем-то, а мы не видим, чтобы это значение здесь усиливалось. Наоборот, в этом случае подчеркивается важность того, что этот правитель, носящий титул, никак не связан с аламанам и уж тем более не находится с ними в отношениях «победитель-побежденные». Однако совершенно невозможно представить для слова *alienus* значение «не имеющий к ним никакого отношения».

Как нам кажется, высказанных критических соображений и сомнений вполне достаточно, чтобы попытаться найти иной путь решения вопроса, который помог бы нам прояснить смысл и объяснить выбранное словоупотребление. Мы предлагаем перевести: «носить чужое имя», то есть имя, которое не является его собственным. Это первый вариант. Эннодий иронизирует. *Alamannicus* – это эпитет, возникший от наименования народа, который в императорской титулатуре мы переводим как «победитель аламанов». Однако в прямом, собственном смысле слова прилагательное означает «аламанский», т. е. «принадлежащий к племени аламанов». Для римлянина, для грека, как император Анастасий, для гота, как Теодорих, назвать себя *Alamannicus* значит в каком-то смысле изменить свою национальную принадлежность. Как и любое другое тщеславное бахвальство, оно, если встать на этот путь, выглядит смешно и нелепо. Впрочем, то, что кажется смешным и нелепым, когда касается императора, уже не является таковым в случае Теодориха (*jure*). И не потому, что Теодорих на самом деле является «победителем аламан». Напротив, он может называться *Alamannicus*, потому что выступает защитником и спасителем аламанов. Относясь к Теодориху, прилагательное возвращает себе свое истинное

значение (*jure*), а значение техническое, эпиграфическое теряется. Если не ограничиваться ближайшим контекстом и взглянуть несколькими строчками выше, мы увидим, что непосредственно перед обсуждением вопроса о титуле *Alamannicus* Эннодий рассказывает о благодеянии, оказанном Теодорихом народу аламан. По сути дела, Теодорих спас их, разрешив поселиться на территории Италии. О победе не говорится ни слова. Наоборот, читаем следующее: «Твоими заботами общность аламанов была закрыта в пределах Италии без ущерба для собственности римлян, и они обрели возможность получить короля, после того как заслужили его потерять»³⁹. Теодорих приобрел новый народ, он стал *rex Alamannicus*, то есть *rex alienus*. Таким образом, Эннодий хочет сказать не только, что Анастасий незаконно носит титул *Alamannicus*, не только, что Теодорих отныне его заслуживает, потому что он их победил, но, самое главное, потому, что Теодорих дал им в своем лице нового короля. Основным камнем преткновения является обсуждение не законности титула, а его содержания. В итоге Эннодий как бы преподает императору урок, вновь актуализируя старую эллинистическую тему: король-спаситель гораздо важнее, чем король-победитель⁴⁰.

Вновь мы возвращаемся к той же самой, прежней идее Эннодия. Автор старается отгородить Теодориха и от тщеславного самодовольства императоров, и от традиции предков (*frustra majores nostri...*). Наступившая эпоха предъявляет свои, новые требования, созвучные ей. Теодорих – это *modernus dominus*⁴¹. Его основной титул *rex*, и он включает в себя все остальное: *princeps* и *sacerdos*. Эннодий тщательно обдумывает и отбирает каждое слово, в рассматриваемом нами фрагменте нет ничего случайно, все взвешено, все согласовано с общим замыслом и направлено на достижение поставленной цели: *rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus. Meus, alienus*. Все равно как если бы было сказано: «Я преподношу моего короля в дар аламанам, я согласен, чтобы он был королем другого народа»⁴². Одни добродетели делают его *princeps*, другие – *sacerdos*, кроме того, он еще *divus, sanctissimus*. И все вместе они соединяются в ключевой формуле: *Theodericus rex meus*. Полемика с Восточной Римской империей тут очевидна. Однако речь здесь идет вовсе не о том, чтобы знать, достоин ли Теодорих быть императором: он уже *rex*, а для Эннодия это гораздо важнее и лучше. Эннодия не беспокоят проблемы протокола, своими сочинениями он творит и утверждает новую реальность (*singulare est*). От императора, таким как его представляла и изображала традиция предков, к королю, соответствующему современной эпохе, и различие между ними качественное. Напыщенная помпезность, амбициозное

тщеславие уступают место реальному положению дел, принятая условность – истинному смыслу. Титул *Alamannicus* и полемика вокруг него символизируют происходящий сдвиг: на место императора, все сокрушающего и подавляющего, приходит король, защищающий и спасающий.

Если мы обратимся затем к письму *In Christi signo*, то увидим, что признание новой роли короля превращается в настоящий панегирик всей его деятельности. Тщательно анализируя детали письма, историк без труда найдет в них множество преувеличений. Наша же задача сейчас иная. Отмечая, что в очередном восхвалении короля не было такой уж жесткой необходимости, мы лишь акцентируем внимание на личной инициативе Эннодия. Он обнаруживает ключ, открывающий судьбу правителя, и это ключ находится в руках Бога. Обстоятельства объединили желания короля и народа, сплотили их в едином устремлении: «Достойный правитель, достойные подданные, которые заслужили, чтобы при их жизни исполнились бы самые заветные их желания»⁴³. Уважительное отношение короля к *vota populi* служит дополнительным подтверждением законности его власти. Все его военные успехи являются знаком несомненной божественной милости: «И все это ему предоставлено в награду за помощь Небу, потому что при нем наша вера находится в безопасности, хотя сам он придерживается другого вероисповедания. Удивительная терпимость, поскольку, твердая в своих намерениях, она своим светом не заслоняет другого»⁴⁴. Письмо заканчивается пожеланием увидеть рождение наследника, «чтобы благодеяния столь великого человека не исчезли бы в будущих поколениях»⁴⁵. Принимая во внимание юридические аспекты утверждения власти Теодориха над Италией, трудно переоценить важность заключительных фраз, явно имеющих программный характер. Власть над Италией была делегирована лично Теодориху императором Зеноном, и для ее передачи необходима та же процедура. Утверждение же наследственных прав Теодориха на Италию подводит нас к признанию его полного суверенитета над этой территорией. Нужно также отметить, что Эннодий говорит об этом свободно и по собственной воле, так как у Теодориха не было сына. Если бы он пожелал, чтобы сын короля, уже рожденный, наследовал бы однажды своему отцу, можно было бы предположить, что Эннодий делает заявку на будущее, перспектива которого уже вырисовывается. Но совершенно абстрактно-теоретический характер высказанного пожелания делает его краеугольным камнем всей концепции королевской власти Теодориха, как ее видит Эннодий. Согласно Эннодию, Теодорих прибыл в Италию, направленный туда божественным внушением. Уже первые годы его правления

показывают, что он избран орудием Провидения. Его королевская власть освящена Небом, и он вправе передать ее по наследству своим потомкам. Если наследственный принцип передачи власти и был характерной чертой королевской власти у германцев, то здесь мы видим, как этот принцип был взят и истолкован в совершенно иной перспективе римскими церковными кругами.

И, наконец, логическое завершение концепция христианской королевской власти Теодориха получает в *Панегирике*. В *Панегирике* не перечисляются последовательно, в точном соответствии с перечнем все деяния короля. Что-то вообще опускается, некоторые эпизоды излагаются более подробно. Какие-то события вырастают в крупные повествования, какие-то упоминаются только осторожными намеками и аллюзиями, как, например, лаврентиевская схизма, благодаря которой образ короля засиял дополнительными красками и в нем проявилось новое морально-этическое содержание: «Ты, почитатель Вышнего Бога, получил с самого порога жизни образование, которое дает жизнь. Ты никогда не приписываешь собственным трудам то, что счастливый случай тебе предлагал: ты знаешь, что в тебе есть усердие, а в руках Бога – власть свершения. Ты поступаешь таким образом, что заслуживаешь успеха, однако, когда ты его получил, ты относишь все за счет того, кто был его автором. Ты являешь собой правителя силой, бдительностью, успехом, и священника – мягкостью»⁴⁶. Мы уже писали, что не следует полагать, будто бы Эннодий наделяет Теодориха титулами *princeps* и *sacerdos*⁴⁷. Он только утверждает, что в характере королевской власти Теодориха есть элемент первенства, превосходства (*princeps*) и религиозная составляющая (*sacerdos*). Теодорих умеет отдавать Богу Богово и в ответ получает от него успех. *Mansuetudo* представляет собой христианизированную версию *civilitas*, или *clementia*. Это не только добродетель, подразумевающая характер отношений короля со своими подданными, но также и состояние, противоположное *superbia*, которая как раз и означает приписывать себе все заслуги в достижении успеха. Таким образом, значение данного текста ограничивается добавлением некоторых новых нюансов в модель королевской власти Теодориха, создаваемую Эннодием, который вовсе не ставит своей задачей дать теоретическое обоснование концепции цезарепапизма в интересах короля. Образ королевской власти обогащается существенным христианским элементом. Власть короля не является сугубо светской, а сам король – не предводитель орд завоевателей. Эта концепция власти, только еще намечающаяся у Эннодия, в недалеком будущем окажется чрезвычайно плодотворной.

Таким образом, Эннодий различает два существенных аспекта в королевской власти: первый – назовем его патриотический, или национально-италийский, и второй – религиозный, причем последний не существует сам по себе, но является следствием той защиты и покровительства, которое Теодорих оказывал римской церкви. Одна лингвистическая деталь способствует соединению этих элементов, их взаимному проникновению и слиянию в единое целое: использование притяжательного местоимения с *rex*. Через весь *Панегирик* проходят выражения *rex meus, rex noster*. Такое подчеркнутое акцентуемое присвоение означает, что Теодорих является королем Италии и другом Церкви, то есть имеются в виду те два сообщества, от имени которых выступает Эннодий. Он последовательно настаивает на оригинальном характере этого типа королевской власти. Теодорих стал королем не потому, что на его стороне была сила, а потому что откликнулся на призыв, вызвал чувство привязанности и не обманул связанных с ним ожиданий. Было бы кощунством сравнение подобного словоупотребления притяжательных местоимений с их употреблением в выражениях *Deus meus* или *Deus noster*? Ведь связь подданных с королем строится по той же модели, что и связь верующих с Богом, и это связь преданности и любви.

Позиция Эннодия, как это обычно и бывает в переходные периоды, не свободна от определенной амбивалентности. Историки новейшего времени чаще всего основное внимание уделяли его «имперскому консерватизму». И это действительно так, за доказательствами далеко ходить не надо. Уже на основании *Панегирика* мы можем составить целый список выражений, типичных для сочинений императорской эпохи: *princeps venerabilis, status reipublicae, majestas tua, numen tuum*⁴⁸. Однако тут же мы видим рождение нового взгляда на короля и королевскую власть. Этот процесс особенно нагляден даже не в самом *Панегирике*, а в небольшом стихотворении *De horto regis*, в котором очень явственно проступает предчувствие Средневековья⁴⁹. В стихотворении дается развернутое описание королевского сада, который своим богатством, пышностью, разнообразием символизирует могущество короля. Пурпур там цветет в честь монарха: «Растения признают того, кто их возвращает, немые, они говорят. Тот, до кого дотронулся повелитель, получает весну в стужу»⁵⁰. С литературной точки зрения это стихотворение мало интересно, хотя в нем и применяется прием соответствий, который предвосхищает эстетические установки Фортуната⁵¹.

Интересно также отметить, что нигде, даже в *Панегирике*, Эннодий не стремился вписать Теодориха в череду императоров,

скорее он даже им его противопоставляет. Для него Теодорих это не новый Траян или новый Тит, каковыми он станет позднее для Кассиодора. Масштабная конструкция *Variae*, отвечающая имперским амбициям Теодориха, порывает с курсом на постепенную и добровольную эволюцию, на которую надеялся и над которой работал Эннодий. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским⁵². Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем. В итоге Теодорих оказывается вписанным в античную традицию *rex*, дополненную новыми существенными элементами, источником для которых явились италийский патриотизм и христианская мысль.

Примечания

- 1 См.: *Ennod. Ep.*, 6, 24: «Ego Gallias, quae totum me propter vos sibi vindicant, si oculis non inspicio, affectione non desero». Некоторые из близких родственников Эннодия продолжали жить в Галлии еще в VI в. См.: *Stroheker K.F. Der senatorische Adel im sp(tantiken Gallien. Darmstadt, 1970. S. 166.*
- 2 *Ennod. Op.*, 5, 5: «Tempore quo Italiam optatissimus Theoderici regis resuscitavit ingressus, cum omnia ab inimicis ejus inexplicabili clade vastarentur et, quod superesset gladiis fames necaret, cum excelsa montium castrorumque arces penuria perumperet et in culminibus locatos armis saevior egestas obsideret, ego annorum ferme sedecim amittae quae me alverat ea tempestate solacio privatus sum».
- 3 *Mauriac F. Vie de Racine. P., 1962. P. 134.*
- 4 Его роль арбитра – впрочем, неудачная – до эскалации конфликта, управление Испанией, осуществляемое от имени своего внука, а на практике ставшее фактической аннексией, возвращение Южной Галлии, все эти факты являются наглядными свидетельствами и этапами этого постепенного осознания. Весьма вероятно, что именно к этой эпохе относится знаменитая надпись, которую приводит П. Курсель (*Courcelle P. Histoire littéraire des grandes invasions germaniques. P., 1964. P. 246*). Один только раз Эннодий называет Теодориха «imperator noster» (*Ennod. Libellus, 74*).
- 5 *Ennod. Pan.*, 77: «Vide divitias saeculi tui: tunc vix fora habuere perfectos, nunc ecclesia dirigit laudatorem».
- 6 *Ennod. Pan.*, 13: «Ventilemus historias, interrogentur annales: apud quos constitit refusum exuli, quem cruore suo rex genitus emerat, principatum?». Эти слова касаются той помощи, оказавшейся решающей, которую Теодорих оказал императору Зенону в его борьбе с узурпатором Василиском.

- ⁷ *Ennod. Vita Epiph.*, 95: «...ecce ille quietis nescius et scelerum patrator inimicus... inquirat quibus virum integerrimum passionibus lacessiret... Spe novarum rerum perditorum animos inquietat, Odovacrem ad regnandi ambitum extollit».
- ⁸ О готах речь заходит, в частности, когда Эннодий пишет о разделе земель, но и этот факт, подаваемый в сугубо положительном аспекте, включается им в общий контекст написанного в панегирически-экспрессивном стиле письма патрикию Либерию, в котором воздается хвала этому достойнейшему государственному мужу (*Ennod. Epist.* IX, 23).
- ⁹ *Ennod. Pan.*, 43: «Stat ante oculos meos genitor de quo numquam fecit in certamine fortuna ludibrium...»
- ¹⁰ Совершенно иную роль Тиудимер играет в сочинении Иордана.
- ¹¹ *Ennod. Pan.*, 11.
- ¹² *Ibid.* 88: «Solus es natura et meritis compositus, cuius magnamini iussa sectentur. Origo te quidem dedit dominum, sed virtus adseruit. Sceptra tibi conciliavit splendor generis, cuius si deessent, eligi te in principem mens fecisset».
- ¹³ *Ibid.* 91: «...quod agunt in aliis dominis diademata, hoc in rege meo operata est deo fabricante natura».
- ¹⁴ *Ibid.* 89: «Sed nec formae tuae decus inter postrema numerandum est, quando regii vultus purpura ostrum dignitatis inradiat... Statura est quae resignet prolixitate regnantem; nix genarum habet concordiam cum rubore; vernant lumina serenitate continua; dignae manus quae exitia rebellibus tribuant, honorum vota subiectis». Очень примечательно в данном контексте употребление слова *serenitas* в его прямом значении, поскольку в переносном смысле оно означает один из императорских титулов. Подобные детали описания физического облика Теодориха полностью вписываются в традицию литературного портрета, подробно прослеженную в монографии Л. Билера. См.: *Bieler L. Θεός ἀνὴρ. Das bild des "göttlichen Menschen" in Spätantike und Frühchristentum.* Vienne, 1935. S. 51–52.
- ¹⁵ О том, как связаны между собой правила изображения правителя на портрете и политическая идеология см. подробнее: *L'Orange H.P. Apotheosis in ancient portraiture.* Oslo, 1947. Созданный Эннодием литературный портрет Теодориха можно было бы весьма продуктивно сравнить с изображением того же короля, воспроизводящимся на знаменитом медальоне из Сенигалы, как, например, это предлагает сделать С. Фухс (*Fuchs S. Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit // Die Antike.* XIX. 1943. S. 122–125). О мозаике из Сент-Аполлинер-ле-Нёв, на которой первоначально также мог быть изображен Теодорих, см.: *Шкаренков П.П. Римская традиция в варварском мире. Флавий Кассиодор и его эпоха.* М., 2004. С. 107–108.
- ¹⁶ Особо стоит отметить, что в произведениях Эннодия слово *genitus* довольно часто сближается со словом *genius*. См., например, Индекс Ф. Фогеля к изданию Эннодия. В частности, интересен следующий пример из *Панегирика*: «fascis accepisti, non quo tibi accederet genius de curuli...» (*Ennod. Pan.*, 15).

- 17 Этот глагол или производные от него, а также все образы, с ним связанные, играют очень важную роль в сочинениях Фортуната, когда он создает портреты королей в своих панегириках.
- 18 *Ennod. Pan.*, 93: «sed utinam aurei bona saeculi purpuratum ex te germen amplificet! Utinam heres regni in tuis sinibus ludat! Ut haec quae tibi offerimus verborum libamina, sacer parvulus a nobis exigat similibus adtestatione gaudiorum». Данный фрагмент можно сравнить, например, с фразой Фортуната: «ubi luserit heres» (*Fortunatus. Carm.*, VI, 1, 36). Здесь также можно предположить реминисценцию из Вергилия (*Virg. Aen.*, IV, 329).
- 19 Название династии, имеющее столь важное значение как в *Variae* Кассиодора, особенно после смерти Теодориха, так и в сочинении Иордана, совершенно неизвестно Эннодию.
- 20 *Ennod. Pan.*, 12.
- 21 *Ennod. Vita Epiph.*, 80: «Tolosae alumnos Getas quos ferrea Euricus rex dominatione gubernabat...»; 140: «princeps eorum Gundobadus est...»
- 22 *Ibid.* 109.
- 23 *Ibid.* 163.
- 24 *Ennod. Pan.*, 109.
- 25 *Ennod. Ep.*, IV, 6; 26; VI, 27. Другие примеры см. в Индексе Ф. Фогеля.
- 26 *Ennod. Pan.*, 23: «...per gubernantium vilitatem potens terra consenuerat...»
- 27 *Ennod. Vita Epiph.*, 143: «...omnes retro imperatores te pietate superasse commemorem...»
- 28 *Lot F., Pfister C., Ganshof F.L. Les destinées de l'Empire en Occident de 395 à 768 // Histoire générale. Histoire du Moyen Age. Vol. I. P., 1940. P. 120. Stein E. Histoire du Bas-Empire. P.; Bruxelles; Amsterdam, 1949. Vol. II. P. 145.*
- 29 *Ennod. Pan.*, 60: «Sermiensium civitas olim limes Italiae fuit in qua seniores domini excubabant ne coacervata illinc finitimarum vulnera gentium in Romanum corpus excurrerent». Слова *seniores domini* отсылают к иерархии императоров в системе тетрархии, см.: *Straub J. Vom Herrscherideal in der Spätantike. Stuttgart, 1939. S. 46.* В этих словах заключается также и закамуфлированное утверждение первенства Запада.
- 30 *Ennod. Pan.*, 62: «...non adquisitam esse terram credidit sed refusam». Ср. выражение *refusum imperium*, сказанное по поводу империи, возвращенной Зенону Теодорихом (*Ennod. Pan.*, 13). См. также, какими словами Эннодий говорит об окончании кампании: «interea ad limitem suum Romana regna remearunt» (*Ennod. Pan.*, 69).
- 31 *Ibid.* 18: «Quid mihi, vetustas, obicias agrestis membra paludamentis decorata? Ego tibi, quod admirationem vincat, oppono principem meum ita ortum ut eum non liceat improbari, ita agere quasi inter imperatores adhuc precetur adjungi».
- 32 Об этом эпизоде см.: *Stein E. Op. cit. Vol. I. P. 363.*
- 33 Ф. Фогель видит в подобной позиции Эннодия отзвук возмущения, вызванного при дворе в Равенне отказом императора Анастасия признать за Теодорихом право носить императорские регалии (*Vogel V. Introduction. S. XVII.*)

- 34 *Ennod.* Pan., 80–81: «Exhibes robore, vigilantia, prosperitate principem, mansuetudine sacerdotem. Quid! Frustra majores nostri divos et pontifices vocarunt quibus sceptrata conlata sunt. Singulare est actibus implere sanctissimum et veneranda nomina non habere. Rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus. Ut divus vitam agat ex fructu conscientiae nec requirat pomposae vocabula nuda jactantiae, in cujus moribus veritati militant blandimenta majorum».
- 35 *Vogel V.* Introduction. S. XVIII; *Ennslin W.* Theoderich der Grosse. München, 1947. S. 139–140.
- 36 *Op. cit.* S. 140. *Ennslin* удачно замечает: «Der Redner wusste wohl was für ein Wind wehte».
- 37 *Ibid.* «Mein König soll mit Fug und Recht Alamannensieger, Alamannicus, sein, so heissen mag ein Fremder».
- 38 *Vogel V.* Introduction. S. XVII: «at quis est ille rex alienus, qui indignus illum titulum sibi vindicavit? Unus intellegi potest Anastasius, orientis imperator». См. также: *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire.* Vol. XVI. 1937. P. 60. Анастасий в письме к Сенату объявляет о принятии титула *Alamannicus*.
- 39 *Ennod.* Pan., 72: «A te Alamanniae generalitas intra Italiae terminos sine detrimento Romanae possessionis inclusa est, cui evenit habere regem postquam meruit perdidisse».
- 40 Г. Дагрон приводит в своей монографии следующую цитату из Фемистия: «Мне пришло на ум, что императоры прежде заставляли называть себя или Ахейский, потому что они опустошили Грецию, или Македонский, потому что они сделали из Македонии пустыню... А кому подошло бы лучше всего наименование Готский, тому, благодаря которому готы спасены и продолжают существовать, или тому, кто ответственен за их изгнание и истребление?» (*Op.*, X, 140, а-с). Далее, в комментарии, Г. Дагрон отмечает, что во всех случаях истинный правитель должен предпочесть титул спасителя всем прочим триумфальным эпитетам (*Dagron G.* L'Empire romain d'Orient au IV^e siècle et les traditions politiques de l'hellénisme. Le témoignage de Thémistios. P., 1967. P. 115. (Travaux et Mémoires du Centre de Recherches d'histoire et de civilization byzantines. Vol. III.). П. Ламма указывает, что Агафий (I, 4) вкладывает в уста Теодоберта подобное же возражение против победных титулов, носимых Юстинианом (*Lamma P.* Oriente e Occidente nell'alto medioevo. Studi storici sulle due civiltà. Padova, 1968. P. 96).
- 41 *Ennod.* Vita Eriph., 161. В этом тексте Эннодий противопоставляет Теодориха, называя его *modernus*, Гондебаду, которого он считает *antiquus dominus*. Конечно, нельзя забывать, что эти слова вложены Эннодием в уста Епифания и произносятся они перед Гундобадам, то есть Епифаний хочет польстить королю Бургундии, королевство которого образовалось раньше и, следовательно, старше, древнее, чем королевство Теодориха. Однако хронологией все не исчерпывается: использование определения *modernus* в *Variarum* Кассиодора уже будет означать, что Теодорих является правителем «соответствующим духу времени».

- 42 В письме *In Christi signo* мы находим подобную же оппозицию: *suus/alienus* (*Ennod. Ep.*, IX, 30, 7).
- 43 *Ennod. Ep.* IX, 30, 4.
- 44 Ibid. 7: «Et haec quidem caelesti praeparantur pro hac repensione suffragio, quia fides nostra apud eum – aliud ipse sectetur – in portu est. Mirabilis patientia, quando tenax propositi sui claritatem non obumbrat alieni». *Tenax propositi* отсылает нас к Горацию (*Horat. Carm.*, III, 3, 1).
- 45 Ibid. 10: «Det etiam regni de ejus germine successorem ne bona tanti hominis in una aetate veterescant et antiquata temporibus pro sola aurei saeculi commemoratione nominentur».
- 46 Ibid. 80: «Te summi dei cultorem ad ipso lucis limine instructio vitalis instituit. Nunquam applicas laboribus tuis, quod eventus dexter obtulerit: scis in te curam, penes deum perfectionis esse substantiam. Agis ut prospera merearis adipisci sed potius universa adscribis auctori. Exhibes robore...»
- 47 По этому вопросу см.: *Martini G. Regale sacerdotium* // Archivio della Deputazione Romana di storia patria. № 61. 1938. P. 90. С его точки зрения, приведенный фрагмент из Эннодия свидетельствует, что он стремился реализовать в образе Теодориха идеал короля-священника «*ma in forma assai attenuata*». Дж. Пикотти (*Picotti G.B. Osservazioni su alcuni punti della politica religiosa di Teoderico* // *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*. III. 1956. P. 183–184) с основанием полагает, что Дж. Мартини неверно толкует мысль Эннодия. Однако слишком увлеченный своим неприятием религиозной политики Эннодия, Дж. Пикотти вчитывает, по нашему мнению, в текст призыв к Теодориху не вмешиваться в дела церкви. Как кажется, это идет от неверной интерпретации слова *sacerdos*, употребленного Эннодием. Ведь Эннодий скорее касается формы, а не существа дела. Нам представляется, что в данном случае Эннодий поздравляет короля с тем, что тот как раз не использует свое влияние в церковных делах, чтобы, в отличие от многих других, украшать себя титулами столь же звучными, сколь и пустыми.
- 48 *Ennod. Pan.*, 1; 5; 2; 4.
- 49 *Ennod. Carm.*, 2, 111. Ф. Фогель издал это стихотворение, поместив его туда же, где оно находилось в рукописях, то есть сразу за *Панегириком*. Это показывает, что очень рано обратили внимание, что *Панегирик* и стихотворения объединяют общая интонация, настрой, ощущения.
- 50 *Ennod. Carm.*, 2, 111, 13–14: «*Gramina cultorem praenoscent, muta locuntur; / Quod tetigit princeps, ver habet in glacie*». Последняя фраза представляет некоторую трудность. Мы считаем, что *ver* это винительный падеж, что сохранено в переводе. Однако можно также представить *ver* и подлежащим: «весна им овладевает».
- 51 Возможно, Фортунат ориентировался на Эннодия как на образец, когда писал стихи о саде Ультроготы, в которых воспроизводит тот же ряд символов.
- 52 *Ennod. Pan.*, 78.



Н.А. Пастушкова

РИТОРИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ИСПАНСКИХ СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕСТЕЙ:
ОТ ПОЭЗИИ К ПРОЗЕ

В данной работе основное внимание автора сосредоточено на рассмотрении риторико-стилистических аспектов испанской сентиментальной повести. Анализируя средства и приемы, использованные в текстах, делается вывод о повышении стиля и стилового регистра произведений. Риторизация и поэтизация языка сентиментальных повестей во многом способствуют развитию и дальнейшему становлению испанской художественной прозы.

Ключевые слова: средневековая литература, риторика, куртуазная литература, стиль, испанская сентиментальная повесть.

Говоря об испанских сентиментальных повестях, нельзя оставить без внимания риторические традиции, из которых вырастает проза. Испанские «сентиментальные повести» во всех своих компонентах руководствовались правилами средневековых учебников по риторике, что хотя и не оговаривалось их авторами специально, подразумевалось как выбором самой формы, так и работой над лексико-стилистическим уровнем их произведений. В данной работе мы постараемся показать, как за счет введения поэтической лексики и риторических приемов происходит повышение стиля и стилового регистра в испанской сентиментальной повести.

«Любовный плен» Диего де Сан Педро¹, представляющий собой классический образец жанра, – это прозаическое сочинение, трактат в письмах, как называет его сам автор. Некоторые исследователи (Е. Кэни²) даже причисляют эти произведения к эпистолярным романам. Однако, на наш взгляд, это неверно. В отличие от последующих романов в письмах, в которых сюжет развивается

© Пастушкова Н.А., 2010

непосредственно в процессе обмена посланиями между героями, в нашем случае мы имеем дело скорее со своеобразным подражанием и продолжением традиции «Героид» Овидия, написанных в стихах и с сюжетом, внешним по отношению к письмам (кстати, некоторые исследователи, как Р. Шевилл³, называют сам жанр «овидиевскими повестями или рассказами»). То есть, читателю заранее известна история героев и все перипетии их судьбы, поэтому эти подробности опускаются автором, а в качестве основы выступают переживания героинь, изложенные в письмах.

«Героиды» Овидия являются одним из главных литературных прототипов в истории рождения жанра испанской сентиментальной повести. Хуан Родригес дель Падрон, автор первой повести «Вольный раб любви»⁴, в 1434 г. переводит текст античного автора и выпускает его под названием «Бурсарио»⁵. Как известно, это не первый опыт в испанской литературе перевода этого произведения Овидия. Еще Альфонсо Мудрый обращался к этому произведению, перевод которого вставлен в его «Всеобщую историю» с историко-назидательными целями. Падрон, выполняя свой перевод, снабжает его вступлением, разъясняющим, о чем пойдет речь, и как следует воспринимать написанное. Помимо этого, каждому из посланий предшествует абзац, в котором кратко рассказывается о случившемся с героями, а затем уже идет сам текст письма. Главная цель этих преамбул – дидактическая, стремление заранее показать читателю, как нужно трактовать описанное. Падрон присоединяется тем самым к долгой и устоявшейся к XV в. традиции «морализации» Овидия. Падрон в своем переводе-переложении, с одной стороны, действует в духе большинства средневековых авторов, а с другой – переосмысляет (к основному переводу он добавляет несколько писем собственного сочинения) их в связи с собственными литературными задачами.

Интересно, что в том или ином виде обмен письмами между героем и возлюбленной можно найти во многих средневековых текстах. Например, провансальские *saluts d'amors*, любовные письма в стихах, не связанные единой сюжетной линией, которые впоследствии стали объединяться в своеобразные циклы, выросшие затем в целые произведения, получили распространение в северных районах Франции и Италии.

У нас нет возможности в данной работе подробно останавливаться на рассмотрении генезиса жанра сентиментальной повести, поэтому мы лишь упоминаем перевод-переложение «Бурсарио» как один из важнейших источников, показывающий механизмы адаптации уже известного текста античного автора и собственные попытки написания художественной прозы на родном языке.

Какие же характерные приемы риторики используются в сентиментальных повестях?

Один из исследователей, Рубио Балагер, говорил, что герои повестей «живут в постоянном монологе». И это отчасти справедливое утверждение. Структурная организация текста причудлива и не похожа на привычные прозаические сочинения Нового времени. Это неудивительно. Жанр *povela* в Средние века не имел еще строго определенных критериев создания, которые бы были закреплены в поэтиках. Как известно, диалог, *colloquia personarum*, преимущественно характеризовал драматические произведения, и теоретики старались ограничить использование этого приема в повествовательных произведениях. Вообще жанр новеллы как одной из прозаических форм, конечно же, явление, принадлежащее эпохе Возрождения, ибо средневековая риторика не знала подобной формы.

Согласно классической риторике, *narratio* само по себе – это одна из частей речи, своеобразное отступление от основной линии выступления (Анна Краузе называет это словом «tratado»⁶). Однако, так как у нас есть примеры средневековой прозы, например Сифар, Амадис, которые также сложно отнести и соотносить с риторическими определениями, применительно к повестям можно использовать термин *povela*.

Сентиментальные повести соединили в себе различные элементы риторики, которые, тем не менее, прекрасно сочетаются друг с другом, создавая уникальный жанр, аналоги которого в других европейских литературах сложно найти.

«Любовный плен» Сан Педро открывается пространной аллегорией, описывающей исходную ситуацию и являющейся завязкой и, как нам кажется, ключом к произведению в целом. Использование аллегории в качестве исходного элемента было известно и распространено в средневековой литературе. Однако нельзя сказать, что это чисто технический прием, почерпнутый автором из учебников по риторике. Аллегорическое описание любовных терзаний и мучений главного героя как нельзя лучше раскрывает сущность произведения и с самого начала задает тон повествования и отчасти предвещает итог истории.

Еще одним риторическим приемом является использование в повестях речей, как правило, отстаивающих те или иные принципы. У Сан Педро к таковым следует причислить перечень благородных женщин, чьим примерам стоит подражать и следовать и которые своей личностью подтверждают тезис о «добродетели женщин в целом». С точки зрения риторики этот фрагмент можно отнести к *argumentatio*, состоящим из так называемых примеров-

доказательств *probationes*, которые выводятся из предмета спора. Сан Педро прибегает к использованию двух видов доказательства – это *rationatio* (перечень доводов) и *exempla* (примеры). Среди прочих наиболее убедительным, на взгляд автора, являются именно примеры из истории.

«Плач матери Лериано» из все того же «Любовного плена» Сан Педро также можно причислить к числу риторических приемов. *Planctus* – малый жанр, чьи характеристики были закреплены в многочисленных *artes poeticae*. Наиболее характерной фигурой для плача является восклицание, *exclamatio*, которое в классической риторике «Риторика к Гереннию» назывались словом *apostrope*. Эти восклицания позволяли обращаться к различным предметам, людям или отвлеченным понятиям. Среди украшений речи и традиционных фигур стоит назвать восклицания: «O alegre descanso de mi vegez! O lumbre de mi vista! O muerte, cruel enemiga!»⁷, вопрошания: «¿Por que volviste el derecho al reves? ¿Que sera de mi vegez, contemplando en el fin de tu juventud?»⁸, жалобы на судьбу и беды, посылаемые судьбой: «¿Con que puedo recibir pena mas cruel que con larga vida? Tan poderosos fue tu mal que no tuviste para con el ningung remedio, ni te valio la fuerza del cuerpo, ni la virtud del corazon, ni el esfuerzo del animo»⁹.

Говоря о риторических составляющих в произведении Сан Педро, естественно, нужно указать и на письма, о которых отчасти уже было сказано выше. Не стоит забывать, что этот жанр риторичен и что ему отводилось отдельное место в специальных учебниках. В данной работе мы не имеем возможности подробно останавливаться на этой проблеме. Вкратце лишь заметим, что Сан Педро был хорошо знаком с правилами написания посланий, так как в его текстах они строго выстроены и структурированы. Мы ограничимся лишь перечислением традиционных частей, из которых состояли письма: приветствие, *salutatio* (как правило, краткое, буквально ограничивается именем), вступление, *exordium* (цель послания). В рамках вступления часто присутствует так называемый прием *captatio benevolentiae*, который в любовном письме выражается в восхвалении дамы или просто призвано привлечь внимание адресата, заинтересовать его. Одним словом, пишущему нужно убедить получателя дочитать его письмо до конца. Затем уже следует непосредственное изложение сути вопроса, *expositio* или *narratio*, которое составляет основную часть. Все это подытоживает просьба или что-то в этом роде, *petitio*, ради которого и писалось послание. Последней частью является заключение, *conclusio*, которое суммирует все написанное.

Помимо уже отмеченных нами использований малых жанров из учебников по риторике, Сан Педро прибегает и к традиционным

риторическим средствам, рассыпанным по всему тексту, – это собственно украшения речи, *colores rethorici*, и тропы, фигуры мысли. Все они призваны раскрасить стиль повести.

В повестях сохраняется латинизированный синтаксис, который выдает в Сан Педро прекрасного знатока школьных учебников по грамматике. В частности – помещение глаголов в конце фраз.

В повести Падрона «Вольный раб любви» влияние латинских конструкций еще более очевидно. Здесь, на наш взгляд, текст тяготеет к прозиметру – сочетанию поэзии и прозы, причем в данном случае превалирует именно проза. Тематика куртуазной поэзии, облеченная в новую форму с сюжетом, обретает и новое выражение. Лексика из поэзии, стремление к упорядочению и приданию произведению строго выстроенной композиции – все это делает сентиментальные повести похожими на маленькие стихотворные сочинения, рассказанные прозой. Зная, что придворная поэзия, как правило, относилась к высокому стилю, можно предположить, что сентиментальные повести явились первым опытом испанской прозы, которая бы могла быть причислена к высокому стилю: она пытается занять свое место в стилевой и жанровой системах. Несмотря на то что в тексте нет прямых указаний и замечаний о стиле представленного текста (лишь пара замечаний, на основе которых сложно вывести сколь-нибудь убедительную концепцию), тем не менее у нас есть все основания полагать, что сентиментальные повести тяготеют больше к высокому стилю. Подобно тому как поэтическая речь выстраивается согласно правилам, украшается при помощи лексики и фигур, так и сентиментальные повести заимствуют те же приемы, выстраиваются (здесь важен испанский термин *ordenar*, который часто упоминался и самими сочинителями) композиционно и снабжаются большим количеством украшенной речи. На фоне остальных прозаических произведений испанской средневековой литературы сентиментальные повести стоят особняком, в них доминирует художественное начало.

Одним из подтверждений отнесения нами повестей именно к высокому регистру является использование значительного числа поэтических вставок. Наиболее заметно это в «Вольном рабе» Падрона, а также в первой сентиментальной повести Сан Педро «Арналъте и Лусенда». Здесь можно вспомнить популярный в Средние века труд Боэция «Утешение философией», который также сочетает прозаическое повествование и поэтические вставки, где изложение событий дается прозой, а обращение божества к смертному или смертного к божеству представлено поэтическими вкраплениями. В «Вольном рабе» стихотворные части искусно переплетены с основной повествовательной линией. При этом, как

правило, в стихотворные части вынесены моменты, связанные с переживаниями героя, его обращения к возлюбленной Даме, а все сюжетные перипетии заключены в прозу. Во многом это еще раз доказывает огромное влияние куртуазной поэзии, из которой рождается сам жанр и постепенно приобретает свои характеристики. В «Трактате о любви Арнальте и Лусенды» также присутствуют два значительных поэтических фрагмента. Любопытно, что здесь они помещены достаточно симметрично – в начале и конце повести, то есть несут на себе значимую нагрузку. Оба эти куска также не связаны с основными событиями, а, скорее, дополняют общий текст, возвышая и украшая повествование. Первый фрагмент представляет панегирик королеве Изабелле, второй – обращение к Деве Марии. Учитывая, что само произведение изначально обращено к придворным дамам, неудивительно, что Сан Педро не упускает возможности лишней раз польстить им, и два этих поэтических отступления как нельзя лучше вписываются в общий тон произведения.

Таким образом, мы попытались показать стилистические особенности испанской сентиментальной повести. Их композиционная выстроенность, использование большого числа риторических средств и приемов, сочетание поэзии и прозы, украшенная речь свидетельствуют о принадлежности этого жанра к высокому стилю. На фоне большого числа хроник, которыми по преимуществу представлена проза XV в., писавшихся весьма сухим, необработанным стилистическим языком и сосредоточенных в основном на фактической стороне повествования, сентиментальные повести путем риторизации и поэтизации стиля по сути закладывают основы языка испанской художественной прозы.

Примечания

- 1 *San Pedro D.* Obras completas, I: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón, ed., introd. y notas de Keith Whinnom. Madrid, 1973.
- 2 *Kany C.E.* The beginnings of the epistolary novel in France, Italy and Spain. Berkeley, 1937.
- 3 *Schevill R.* Ovid and the Renaissance in Spain (University of California Publications in Modern Philology, IV, I). Berkeley, 1913.
- 4 *Rodríguez del Padrón J.* Siervo libre de amor. Madrid, 1976.
- 5 *Rodríguez del Padrón J.* Bursario. Madrid: Universidad Complutense, 1984. В прологе к своему переводу Падрон объясняет значение слова «bursario»: оно восходит к латинскому «bursa», что на кастильском означает «сумка» (bolsa). Подобно тому как в сумке хранится много различных полезных вещей, в этом

Н.А. Пастушкова

сочинении, отмечает автор, читатель сможет найти различные рассуждения и истории. Повествователь считает, что это произведение должно стать неким руководством в любовных делах, которое при этом может спокойно поместиться в сумке, отсюда, соответственно, и название.

⁶ *Krause A.* El tratado novelístico de diego de san Pedro // *Bulletin Hispanique*. 1952. LIV. P. 245–275.

⁷ *San Pedro D.* Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Madrid, 2004. P. 147.

⁸ *Ibid.* P. 148.

⁹ *Ibid.* P. 148.



Н.А. Кафидова

ЧИТАТЕЛЬ КАК ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ

Цель статьи – попытка проанализировать существующие теории читателя, наметив проблемные зоны и перспективные моменты; рассмотрев историю становления терминов и современный терминологический спектр, выявить существующую типологию читателей (реальный, воображаемый, эксплицитный, имплицитный). Основным объектом исследования является читатель как феномен, имманентный произведению, читатель как категория поэтики, факторы адресованности в художественном произведении.

Ключевые слова: читатель, поэтика, теории читателя, реальный читатель, воображаемый читатель, эксплицитный читатель, имплицитный читатель.

Несомненным является тот факт, что читатель как исследовательская проблема обретает все большее значение в литературно-теоретической мысли XX в. Если говорить о рецептивной проблематике как о взгляде на произведение с точки зрения его воздействия на аудиторию, то можно признать, что проблема читателя имеет древнюю историю: ученые отмечают ее возникновение еще в античности – в трудах Аристотеля, Платона, Горация и других мыслителей. Интерес к читателю в нашу эпоху неоспорим. Читатель во всех своих ликах осознан как неперенный участник литературного процесса. Реальный читатель стал предметом литературоведческой рефлексии, так как стало понятно, что функционирование произведения нередко начинается до завершения работы над текстом. Возник в это время и интерес к воображаемому читателю, «идеальному» адресату, существующему в сознании автора и влияющему на процесс создания произведения. В обоих случаях

фигура читателя становится «не столько предметом теоретико-литературоведческой и эстетической рефлексии, сколько объектом интереса литературной критики, истории литературы, социологии, психологии, педагогики и смежных гуманитарных дисциплин»¹. По мнению Л.В. Чернец, исследование реального читателя может стать законным предметом литературоведения, в случае если предметом изучения станут не сами реальные читатели, их мировоззрение, степень подготовленности, вкусы, а смысл произведения. Определенные литературоведческие резоны изучения реального читателя будут иметь в том случае, если изучение отношения публики к произведению позволит уяснить заключенные в тексте возможности его потенциального восприятия, внутренние готовности произведения к воздействию на читателя².

Наконец, сформирован взгляд на произведение как на коммуникативное событие общения автора, героя и читателя, что приводит к осознанию читателя имплицитного и эксплицитного. Так, с одной стороны, возникает представление о читателе как сотворце эстетического события, носителе «формирующей активности» (М.М. Бахтин). Смысл художественного произведения перестает восприниматься как готовый, скорее он видится как потенциал, который необходимо реализовать в акте восприятия: «смысл художественный актуализируется читательским сознанием как взаимодополнительным по отношению к авторскому сознанию, манифестированному в тексте»³. Всякий смысл интерсубъективен: он «требует множественности сознаний», «актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего»⁴. Осознана и сложность коммуникативной организации произведения, наличие нескольких уровней и нескольких пар отправителей / получателей; возникает термин «эксплицитный читатель» для обозначения адресата субъекта речи. Не раз отмечен в науке интерес к читателю в творческой рефлексии писателей XX в. («Читатель» Гумилева, «О собеседнике» Мандельштама, «О хороших читателях и хороших писателях» Набокова).

Вместе с тем проблема читателя изучена в недостаточной степени. Читательский аспект в теории литературы все еще остается малопроясненным. Если сравнивать степень изученности участников коммуникативного события, то следует признать, что и автор, и герой исследованы на данный момент значительно полнее. В словарях, учебной и специальной литературе закреплена терминология: автор-творец сопоставлен с автором биографическим, образом автора и различными субъектами речи. И хотя ученый справедливо замечает, что «при всех принципиальных различиях между

двумя основными значениями термина (автор как реальное лицо и автор как субъект эстетической деятельности) они часто не различаются, поскольку необходимость объяснить произведение и его смысл рассматривается как повод для поисков источников того и другого в психологии и биографии его создателя»⁵, все же невозможность смешения и отождествления различных субъектов авторского плана уяснена в гораздо большей степени, чем подобная же проблема в сфере читательской. Изучены сущность, функции, цели и характер деятельности автора как создателя художественного завершения. Обозначена авторская позиция, выработан инструментарий ее обнаружения в художественном произведении, уточнены представления о формах присутствия автора и способах его обнаружения в произведениях различных родов литературы. Выделены «сменяющиеся этапы и художественные направления в истолковании категории автора-творца»⁶. Исторической поэтикой изучен статус автора как субъекта эстетической деятельности на различных стадиях развития литературы.

Третий участник эстетического события – герой – тоже тщательно изучен. Выработана терминология по отношению к действующим лицам: в научной литературе и в практике анализа персонаж сопоставлен с героем, характером, типом, действующим лицом. Осознаны функциональные различия между героем и персонажем; понятие «персонаж» соотнесено с понятиями «тип» и «характер». Исторической поэтикой также во многом исследована персонажная сфера на разных стадиях развития литературы. Существуют серьезные исследования, посвященные взаимоотношениям автора и героя, литературному герою как таковому и структуре персонажа, истории характера и типа и пр.

На этом фоне становится очевидным поисковое состояние теории читателя. В учебнике по исторической поэтике, например, заявлен статус произведения как эстетического объекта, архитекtonика которого определяется отношениями субъектов эстетического события (автора, героя и читателя), и прослежена авторская и геройная составляющая субъектной организации на каждом из этапов развития литературы, читательский же аспект пока остается непроясненным. Понятийно-терминологическая сфера чрезвычайно широка: реальный читатель, адресат, гипотетический читатель (М. Науман), образ аудитории (Ю.М. Лотман), наадресат, слушатель, созерцатель, читатель (М.М. Бахтин), образ читателя. Особую популярность получил термин «воображаемый читатель», введенный в литературоведческий обиход А. Белецким. Наиболее широкий терминологический спектр наблюдается в западном литературоведении: абстрактный читатель (В. Шмид), образцовый

Н.А. Кафидова

читатель (У. Эко), архичитатель (М. Риффатер), имплицитный читатель (В. Изер), информированный читатель (С. Фиш), воображаемый читатель (Вулф).

Анализ научной литературы позволяет высказать предположение, что результатом научной рефлексии, посвященной читателю, стало формирование типологии читателей, основанной на разделении четырех его ипостасей: реальный читатель (участник литературного процесса; эмпирически реальный человек); воображаемый читатель (идеальный адресат, существующий в сознании биографического автора); эксплицитный читатель (одна из разновидностей внутреннего адресата, явный или подразумеваемый собеседник, к которому обращена речь повествователя, рассказчика); имплицитный читатель (предполагаемый всей структурой произведения как целостно воспринимающий ее субъект). Разбор научной литературы показал, что, во-первых, вызревание этих категорий было процессом долгим и до сих пор не закрепленным в словарях, учебной и специальной литературе. Во-вторых, анализ обилия авторских концепций читателя (уже указанных в нашей работе и не раз перечисленных в научной литературе) выявил, что поразительно широкий терминологический спектр тем не менее не приводит к появлению какого-то иного типа читателя (кроме четырех указанных), а следовательно, при работе с данной литературой приходится «переводить» термины из одной научной традиции в другую (выбор остается за исследователем), обогащая представления о сути читательской позиции, месте читателя в структуре художественного произведения, его функциях, но не получая при этом иных фигур читательского плана.

«Вызревание» терминов, как выявило исследование, является процессом длительным и непростым. Читатель как литературно-теоретическая проблема был осознан в России еще в 20-е гг. XX в. А.И. Белецким была сформулирована необходимость изучения читателя, его вкусов и их эволюции, односторонность истории литературы только как истории писателей. По мнению ученого, именно читатели являются критерием эстетической ценности художественного произведения, создавая его «идею, о которой часто не подозревает пишущий»⁷. Вместе с тем необходимо отметить, что Белецкого интересуют прежде всего реальный и воображаемый читатели. Теоретическая установка Белецкого на рассмотрение истории читателя прежде всего как истории читателя воображаемого, как и сам термин «воображаемый читатель», стала основой многих теорий читателя в России 1970–1980-х гг., когда вновь был возрожден интерес к читателю.

Анализ «читателеведческих» работ 1920–2000-х гг. показал, что основное внимание в работах этого времени уделяется читателю реальному и читателю воображаемому. И тот и другой осознаны как объекты и субъекты литературного процесса: представление автора о своем вероятном читателе-адресате обуславливает «идейно-эстетическую позицию автора, его угол зрения на изображаемое, особую художественную избирательность, тематический, жанровый, сюжетно-композиционный, художественно-речевой отбор»⁸. Для этих исследований характерна нечеткость, неотрефлексированность терминологии: так, Белецкий, осознавая воображаемого читателя как часть сознания автора, все же считает возможным обнаруживать его не только в мемуарах, переписке, но и в самих произведениях; авторы часто помещают и реального читателя в структуру сознания автора, тем самым лишая смысла само существование понятия «реальный читатель». Трудно согласиться с мнением, что «стадия “нулевого прохождения” была преодолена уже в 1970-х гг. по мере того, как туманная фигура читателя стала обретать более конкретные теоретико-литературные очертания»⁹. Ссылаясь на книгу Прозорова, автор статьи утверждает, что «как и в западной науке о литературе, в России именно в 1970-х гг. было осуществлено на теоретическом уровне разведение реального и литературного читателей»¹⁰. В работе Прозорова действительно читатель-получатель противопоставлен читателю-адресату, но вот сущность последнего прояснена в самой незначительной мере. Так, несомненно, что основное направление осмысления ученым адресата совпадает с представлением о читателе воображаемом, но в некоторых случаях очевидно, что ученый, называя этого читателя по-прежнему внутренним, ведет речь уже не о воображаемом читателе. Так, к примеру, ученый говорит о том, что «воображаемый читатель влияет и на процесс, и на конечный результат писательского труда; его образ запечатляется в самом произведении»¹¹. Ученый ищет «следы» воображаемого читателя в тексте, а не по тексту восстанавливает предполагаемого им читателя. Или проделывает и то и другое, но называет это все поисками следов внутреннего читателя в тексте. Под внутренним читателем имеется в виду и читатель эксплицитный (ученый ссылается на случаи, когда «читатель становится объектом авторских подтруниваний, насмешек, даже издевок»¹² и тем самым «мы получаем представление о таком вероятном собеседнике, на преимущественное внимание которого художник полагается» (автор говорит о воображаемом читателе, но в современной терминологии – это читатель имплицитный).

Таким образом, трудно согласиться с тем, что фигура читателя в это время уже обрела ясность. Скорее приходится констатировать, что советское литературоведение интересуется преимуще-

ственно реальным и воображаемым читателями. Выходят сборники с говорящими названиями «Читатель в творческом сознании русских писателей», предметом исследования которых становится читательское восприятие как одна из граней творческого мышления писателя, как творческая модель, существующая в сознании автора. Сами авторы определяют замысел своего сборника как «попытку определить роль предполагаемого и реального читательского восприятия в художественном мышлении и творческой лаборатории автора». Ученых занимает не вопрос читательской позиции, создаваемой текстом, а вопрос предполагаемой автором биографическим читательской позиции и степень ее отображения в тексте (см.: Юхнович В.И. «Воображаемый читатель» Л. Толстого и его роль в созидании вводной сцены «Войны и мира»). Из двух составляющих взаимоотношений читателя и текста (читатель формирует стиль произведения и формируется им) авторов интересует только первая составляющая. Не разграничивая автора биографического и автора концепированного, ученые тем самым лишаются возможности разграничить и читателя воображаемого и имплицитного. Понятие имплицитного читателя в русских работах этого времени еще не встречается, некоторые его функции (как и функции эксплицитного читателя) и особенности неосознанно переносятся на читателя воображаемого, что является безусловным препятствием для четкого и продуктивного исследования типов читателей. Читатель воображаемый большинством ученых включается в структуру художественного произведения. Терминологическая слитность понятий автора биографического, концепированного и даже субъектов изображения в произведении (повествователя и рассказчика) тесно связана с неотрефлексированностью специфики воображаемого читателя. Он вычленяется, определяется на основе всякого рода внетекстовых высказываний автора биографического, но тем не менее ученые не просто отыскивают его следы в фигуре адресата, формируемой текстом, но фактически отождествляют субъекта восприятия, идеального для автора биографического, и субъекта восприятия, формируемого всем текстом (автором концепированным). Воображаемый читатель оказывается способен, находясь в пределах текста, иметь собственную позицию по отношению к нему же. Следует признать, что такая практика неточного употребления терминологии является характерной не только для рассмотренных выше исследований, но и для многих работ 1990-х гг. в целом. Читатель воображаемый и читатель имплицитный еще недостаточно четко определены: имплицитный читатель отыскивается и вне текста, в то же время текст становится источником для определения особенностей воображаемого читателя. Между тем

очевидно, что представления автора биографического о своем потенциальном «идеальном» читателе и читатель как адресат текста являются принципиально разными типами адресатов.

Та путаница в понятиях эксплицитного, имплицитного, воображаемого читателя (смешение эксплицитного и имплицитного, имплицитного и воображаемого), которую мы наблюдали в специальных работах, отмечается и в словарях. Так, например, в словаре Wilpert G. von «Sachwoerterbuch der Literatur» различается два типа читателей: читатель реальный и читатель ирреальный (в то время как нам известно кроме реального читателя еще три представления о читателе). Таким образом, можно предположить, что под читателем ирреальным либо понимаются читатели эксплицитный, имплицитный и воображаемый, либо в его определении смешиваются черты этих трех читательских ипостасей. Верным оказывается второе предположение. Примеры подобной нечеткости определений можно множить бесконечно.

Вместе с тем необходимо отметить, что в последнее время появились работы, в которых читатель осознан в своих разных ипостасях, терминология закреплена. Н.Д. Тмарченко в учебнике по теории литературы не только определяет позицию воспринимающего субъекта по отношению к двум аспектам произведения (тексту и миру героя), но и обращает специальное внимание на само понятие «читатель». Ученый выделяет два полярных значения этого термина: читатель исторически-реальный, конкретный читатель, внетекстовый субъект восприятия и «образ читателя, т. е. определенный персонаж, созданный автором и существующий внутри произведения»¹³. Особенно важным, по мнению исследователя, для поэтики оказывается третье значение, связывающее эти полюса: «Читатель также субъект сотворческой деятельности, “запрограммированный” автором»¹⁴. Этот аспект фиксируется специальным термином современной нарратологии «имплицитный читатель» (в отличие от «эксплицитного», от образа читателя внутри произведения). В рамках этого третьего подхода ученый выделяет три возможные трактовки имплицитного читателя. Вне сферы интереса ученого оказывается, таким образом, только фигура читателя воображаемого, все остальные осознаны и точно определены. В более позднем словаре поэтики автор статьи «Читатель» С.П. Лавлинский уже приводит четырехчастную типологию читателя. В словаре «Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник» уже последовательно разграничиваются имплицитный и эксплицитный читатели.

В настоящее время, видимо, можно констатировать сформированность понятийной сферы в данной области (что не отменяет частого смешения обозначенных стратегий истолкования читателя и в теоретических работах, и в практике конкретного анализа произведения).

Очевидно при этом, что особое внимание было уделено двум ипостасям читателя, не относящимся к ведению поэтики. Тем не менее, несмотря на то что читатель как категория поэтики был изучен слабо (поскольку фигуру читателя исследовали по преимуществу в аспектах истории литературы, эстетики, психологии творчества и восприятия), существовала и была продолжена и традиция изучения читателя как феномена, имманентного произведению (имплицитного и эксплицитного читателя). Заслуга разрешения спора о существовании читателя как феномена, имманентного произведению, определяющего изнутри его форму, принадлежит М.М. Бахтину. Не употребляя указанную терминологию, ученый лаконично, но точно характеризует связь произведения и читателя (во всех его ликах). Ученый подчеркивает исключительную важность роли других в формировании высказывания. По его мнению, другой – это не пассивный слушатель, а активный участник, навстречу ответу которого строится все высказывание. Впервые четко формулируется мысль, что стиль высказывания определяется не только предметом речи и речевым замыслом, речевой волей говорящего, но и «отношением говорящего к *другому* и его высказываниям (наличным и предвосхищаемым)»¹⁵ (наличные высказывания – реальный читатель, предвосхищаемые – воображаемый или имплицитный). Каждый речевой жанр, по мысли автора, имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата. Игнорирование роли слушателя является непростительной ошибкой, ведь от того, «кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание – от этого зависит и композиция и – в особенности – стиль высказывания»¹⁶. Бахтин говорит также об историчности концепций адресата: особое понимание своего читателя характерно для каждой эпохи, каждого литературного направления, для каждого литературно-художественного стиля и жанра (об имплицитном читателе). Кроме того, ученый говорит о различиях в учете адресата, предвосхищении его ответной реакции и степени его влияния на построение высказывания в различных речевых жанрах: от очень простого (различие в объеме специальных знаний у читателя популярной научной и специальной учебной литературы) до «многостороннего, сложного и напряженного, вносящего своеобразный внутренний драма-

тизм в высказывания (в некоторых видах бытового диалога, в письмах, в автобиографических и исповедальных жанрах)»¹⁷. По сути, ученый здесь говорит о некоторых критериях возможной классификации типов имплицитных читателей, о тех чертах их строения, на основании которых их можно разграничить.

Различает Бахтин и читателей имплицитного и эксплицитного. Важным моментом в теории читателя М. Бахтина является разграничение «реальных ощущений и представлений своего адресата, которые действительно определяют стиль высказываний (произведений)» и «условных или полуусловных форм обращения к читателям слушателям, потомкам и т. п., подобно тому как наряду с действительным автором существуют такие же условные и полуусловные образы подставных авторов, издателей, рассказчиков разного рода»¹⁸. В указанном отрывке, не употребляя нарратологической терминологии, М. Бахтин по сути разводит понятия имплицитного и эксплицитного читателя, определяя первого как формо- и стилеобразующую «фигуру», а вторую как литературный образ в системе прочих образов художественного произведения. В настоящее время читатель как «рецептивная функция текста, неотожествляемая ни с фактическим его читателем, ни с условным (“эксплицитным”)»¹⁹, общепризнан. Термин закреплен в словарях, в части учебной литературы, существует значительное количество теоретических исследований, в которых читатель описывается как «полюс адекватного ответного понимания» (В.И. Тюпа), позиция, которую может и должен занять любой индивид, чтобы быть полноценным адресатом данного высказывания (Фуко), читатель, предполагаемый всей структурой произведения как целостно воспринимающий его субъект (В. Маркович). Работы, посвященные этой теме, перечислены в научной литературе не раз. Как уже было замечено, «конкретизация теоретических представлений о читателе в значительной степени зависит от типа эстетической конвенции, сформировавшейся на определенном этапе становления литературы, а также от эстетического опыта исследователя»²⁰. Каждая новая школа актуализирует свои аспекты характеристики читателя, его сущности и функций (герменевтика создает теорию и методику интерпретации; В. Изер, главное внимание уделяя «потенциалу текста», который бесконечно шире любых индивидуальных интерпретаций, создает теорию имплицитного читателя как «универсальной текстовой структуры, предусматривающей множество возможных реакций читателя и предполагающей синтез разрозненных рецептивных установок и впечатлений от процесса чтения»; Яусс изучает «горизонт ожидания», его исторически обусловленные изменения и внутритекстовую обусловленность его, связанную

с наличием в тексте «особых рецептивных сигналов, задающих читательские экспектации»; структуралистов интересуют различные виды «кодовой» заданности текста; постструктуралисты создают известную теорию читателя как нового творца художественного произведения; У. Эко рассматривает читателя как «активный интерпретационный принцип», изучает характер его деятельности, ее составляющие, разграничивает произведения по степени участия читателя в его завершении и пр.). Освоена наукой и дискуссия, отражающая разницу взглядов на читателя как элемент художественной структуры, субъект художественной деятельности (которому может быть приписана разная степень активности). Так, например, Н.Д. Тмарченко выделяет три возможные трактовки имплицитного читателя.

А) «Идеальный читатель» Ю.М. Лотмана и Б.О. Кормана, «но читатель не звукосниматель» при проигрывании пластинки. «Активное восприятие», которое обычно имеется в виду, не равно адекватному воспроизведению готового. И не только: не равно даже сотворчеству, когда последнее понимают как «достраивание» намеренно «недосозданного» автором эстетического объекта (при законченности текста): такое сотворчество – всего лишь работа воображения читателя, позволяющая заполнить специально созданные автором (с помощью умолчаний или неопределенности) лакуны в изображении предмета (пример – контурное или вовсе опущенное автором изображение внешности героев).

Б) Читатель-сотворец, следующий воле автора и при этом активно восполняющий произведение у Р. Ингардена и М.М. Бахтина. Р. Ингарден объясняет активность читателя, используя термин «конструирование»: «функция созерцателя – не воспроизведение, пусть даже и с достраиванием эстетического объекта, а конструирование, но конструирование по заданной, а не произвольной схеме и логике». Бахтин выдвигает в противовес концепции «идеального» читателя идею принципиально и существенно «восполняющего» восприятия художественного произведения. «С точки зрения русского философа, воссоздание эстетического объекта (мира героя как носителя системы ценностей) – ответ, а не повтор»; функция ответа читателя – эстетическое завершение, то есть «установление границы между миром героя как художественной действительностью и внеэстетической реальностью, в которой находится читатель»²¹. Читатель вместе с автором должен ответить на смысл жизни героя «из другого плана бытия, где нет ни героя, ни его цели».

В) Читатель в постструктуралистских теориях, читатель, заменяющий творца.

Существуют работы, посвященные особенностям поэтики и коммуникативной организации произведений того или иного автора, которые изучают читателя как «позицию миропонимания, уготованную для каждого потенциального реципиента» (работы о Чехове В.И. Тюпы²², В.М. Марковича²³, о Мандельштаме – С. Аверинцева²⁴, о Набокове – А.В. Леденева²⁵ и др.). Осознана необходимость изучать структуру как предполагающую и задающую определенное восприятие.

Тем не менее эти исследования не являются нормой. Общая практика анализа художественного произведения все еще не предполагает обязательный учет его «читательской» составляющей. Кроме того, ограниченные текстом исследования, нацеленные на обнаружение воплощенной в тексте программы воздействия, встречаются гораздо реже, чем комплексный анализ читателя и как адресата, и как художественного образа, и как реальной читательской массы.

Есть и другая проблема: нередко исследования, в которых упускается, что формирующееся читательским сознанием событие чтения является способом реализации эстетического объекта. Игнорируя сферу коммуникации автора-творца и имплицитного читателя, ученые приходят к совершенно необоснованным выводам относительно коммуникативного устройства произведения в целом. Так, А.Д. Степанов, изучающий проблему коммуникации у Чехова, исследуя уровень коммуникации персонажей, приходит к выводу, что Чехов актуализировал коммуникативные провалы, забывая, что на уровне общения между автором, героем и читателем как раз предполагается возможность активной ответной позиции²⁶. Подобную же ошибку повторяет С.В. Сысоев. Специально изучая коммуникативную систему лирики Пушкина, ученый не только понимает ее как отношения субъекта и адресата высказывания, делая героя непричастным к сфере коммуникации, но и ограничивает сферу коммуникации стихотворений коммуникацией персонажей²⁷. «Завершение» же, возможное только в сфере общения автора-героя-читателя, и в этой концепции оказывается вне поля зрения исследователя.

В недостаточной мере проясненным остается и вопрос о факторах адресованности в тексте художественного произведения. В части научной литературы читатель осознан как потенциал восприятия, организующий восприятие принцип, заданный текстом. Сформировано представление о наличии в тексте особых рецептивных сигналов, задающих читательские экспектации. Но отмечается трудноуловимость в конкретном тексте читательского аспекта.

Так или иначе, все ученые признают, что должно быть пристальное внимание ко всему, что способно воздействовать на читателя, к наличествующим в произведении «факторам художественного впечатления». В качестве идентифицирующих читателя, направляющих процесс восприятия указываются: говорящее название, эпиграф, специальные авторские примечания, вступление, первая фраза, место и время действия (В. Прозоров²⁸); непосредственное обращение к читателю, предвосхищение читательских ожиданий, реакций, воспроизведение и изображение слова читателя (В. Кривонос²⁹); жанровое обозначение, эпиграфы, первый абзац, темные места в тексте, предполагающие сотворчество читателя (Л.В. Чернец³⁰).

Нетрудно заметить, что этот перечень, указывая на некоторые пограничные зоны в тексте, все же не предлагает критериев для обнаружения факторов адресованности, поскольку «местом» читательского присутствия обозначается весь текст.

В ряде работ существует и иной взгляд на эту проблему. М. Риффатер указывает на то, что читательское внимание фиксируется на ключевых моментах, смысловых уплотнениях в тексте. Л.В. Чернец считает, что предметом пристального внимания читателя являются места многозначности, главное из которых не словесная иносказательность и не композиция, а предметный мир произведения. Существуют работы, посвященные формам закрепления читательской позиции у конкретных авторов. Так, Шаблий приходит к выводу, что у Лермонтова читательская зона формируется в месте пересечения фабульного и сюжетного планов. Ряд ученых отмечает присущую всем текстам «неравномерность присутствия авторского сознания в структуре художественного целого», неодинаковую степень развитости пластов художественной реальности предполагает неодинаковую степень насыщенности их факторами художественного впечатления (М.М. Бахтин, В.И. Тюпа, И.А. Есаулов, Н.Д. Тамарченко). Следовательно, от читателя конкретного произведения могут требоваться (и одновременно воспитываться текстом) различные компетенции, навыки чтения.

Подобные суждения, как и размышления ученых в рамках феноменологии, рецептивной эстетики, нарратологии и прочих школ, несомненно, проясняют многое в вопросе о функции и позиции читателя, но не отменяют необходимости сформулировать методологические подходы к изучению читателя как внутритекстового феномена и инструмента литературоведческого анализа; необходимости выработать критерии разграничения читателей имплицитного и имплицитного, осознать механизмы обнаружения «следов» присутствия читателя в тексте.

- 1 *Лавлинский С.П.* Читатель // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 294.
- 2 См.: *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995.
- 3 *Тюпа В.И.* Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 238.
- 4 Цит. по: Смысл художественный. С. 238.
- 5 *Тамарченко Н.Д.* Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 238.
- 6 Там же.
- 7 *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки. Изучение истории читателя // Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 115.
- 8 Там же. С. 32.
- 9 *Большакова А.* Теории читателя и литературно-теоретическая мысль XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Читатель: проблемы восприятия. М.: Наука; Праксис, 2005. С. 517.
- 10 Там же. С. 540.
- 11 *Прозоров В.В.* Читатель и литературный процесс. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1965. С. 33.
- 12 Там же. С. 40.
- 13 *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Учеб. пособие: В 2 т. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 174.
- 14 Там же.
- 15 *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 295.
- 16 Там же. С. 292.
- 17 Там же. С. 293.
- 18 Там же. С. 29.
- 19 *Тюпа В.И.* Адресат // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 14.
- 20 *Лавлинский С.П.* Указ. соч. С. 294.
- 21 *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 175.
- 22 *Тюпа В.И.* Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава, 2006. С. 17–32.
- 23 *Маркович В.М.* Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 10–19.
- 24 *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996.
- 25 *Леденев А.В.* Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX в.: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005.

Н.А. Кафидова

- 26 См.: *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- 27 См.: *Сысоев С.В.* Коммуникативная система лирики А.С. Пушкина. М.: ЭЖОН, 2001.
- 28 *Прозоров В.В.* Указ. соч.
- 29 *Кривонос В.Ш.* Автор, герой и читатель в прозе А.А. Бестужева-Марлинского // *Slavia Orientalis*, 1994. P. 20–35.
- 30 См.: *Чернец Л.В.* Указ. соч.

Е.В. Павлова

ЯЗЫК И МУЗЫКА: ВЗАИМОУСТРЕМЛЕНИЕ И ВЗАИМОПОДОБЛЕНИЕ

В данной статье рассматривается вопрос о взаимоотношениях музыкального искусства и языка. В исторической ретроспективе представлены взаимоотношение, взаимоуподобление музыкального и словесного, а также аспекты сопоставления, принципиальные отличия двух знаковых систем в исследованиях современных музыковедов, филологов. Поднимается вопрос о вербализации музыкального искусства как возможности возведения музыки в область языка.

Ключевые слова: музыка, язык, метаязык, внеязыковое понимание, аудитивный, темпоральный аспекты, вербализация музыкального.

Если рассматривать язык как универсальный термин, несущий в себе интенцию передачи информации, сообщения, то слово «язык» автоматически и весьма обоснованно из исключительно вербальной сферы, из области словесности перейдет в другие сферы-медиа. Таким образом, столь же обоснованным и логичным представляется появление таких словосочетаний, как «язык жестов», «язык танца», «язык цветовой гаммы», «язык музыки». Безусловно, в данной связи речь будет идти о метафоричном, образном контексте употребления понятия «язык».

Однако в отношении последнего примера – «язык музыки» – на протяжении многих лет в рамках интердисциплинарных исследований ставятся вопросы весьма буквального характера: насколько музыкальное искусство по своей сущности можно сопоставить со словесным творчеством, насколько продуктивным для последующих размышлений будет словосочетание «язык и музыка», есть ли у музыки свой язык, а у языка своя музыкальность?

Попыток связать музыку и словесное творчество в сеть их отношений множество. Они начинаются с тривиальных сопоставлений, уподоблений или же противопоставлений, заканчиваются целыми лингвистическими моделями.

Невозможно обойти в данной связи исторический контекст «взаимоустремлений» музыки и языка.

Устремления музыкального искусства к словесному раскрывают целую ретроспективу, когда музыка на протяжении веков «уподоблялась» языку, проецировала на себя процессы изучения, сравнения, построения из языковой сферы.

А.С. Махов в книге «Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике» посвящает этому аспекту главу «Обмен между музыкальным и словесным», характеризуя заглавием их взаимосвязь. Стремление музыки к слову он определяет импортом грамматических и риторических категорий (грамматическое понятие синтаксиса, учение о фигурах и стиле). Процесс сочинения музыки уподоблялся еще в XVI в. процессу сочинения речи: *inventio, dispositio, elocutio*.

В эпоху Средневековья в Европе широко была распространена вокальная музыка, где согласно правилам построение предложений автоматически переносилось на музыкальное произведение.

Учение о композиционном построении музыкальных произведений начиная с XVIII в. было ориентировано на синтаксис языка. Риторика как искусство декламации родственна музыке со времен Средневековья. В эпоху гуманизма и особенно в период музыкального барокко музыка «риторизировалась», и составление музыкальных композиций воспринималось как музыкальная риторика.

Но уже в XIX в. музыка более не рассматривается философами, эстетиками как речь, аналогичная вербальному языку. Подчеркивается неповторимость, непосредственность музыкального метаязыка.

Однако спекуляции на тему различия музыкального и вербального языков не мешали пользоваться композиторам и теоретикам музыки аналогией именно с этим вербальным языком: в теории музыки ее синтаксис описывался в таких понятиях, как предложение, фраза, период и т. д.

Наряду с языковым уподоблением музыки можно также говорить о музыкальном подобии языка. Поэтический язык на протяжении многих столетий рассматривался с позиции звучания согласно музыкальным критериям: ритм, метр, рифма, ассонанс, аллитерация.

Что же касается современности, то вопрос о музыке и словесном искусстве, об их родстве, идентичности / автономности до сих пор подтверждает свою актуальность множеством работ, открытых дискуссий.

В вопросах исследований данного порядка их интердисциплинарный характер определяет важность мнений представителей как музыкальной, так и словесной, языковой областей. Отправной точкой для их наблюдений служит исходное и, пожалуй, нейтральное положение: музыка подобна языку, язык подобен музыке.

Немецкий музыковед Г.Г. Еггебрехт приводит в своей статье «Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung»¹ ряд тезисов, последовательно отражающих взаимоотношения музыкального и словесного. Еггебрехт берет за основу в своих рассуждениях характеристики и функции языка и проецирует их на музыку. Начинает он с основной, «говорящей» сама за себя вербальной функции, а именно: «Язык говорит, музыка не способна говорить»² (здесь и далее перевод мой. – Е. П.).

Действительно, музыка не способна говорить о конкретных вещах, о предметах, намерениях, она не может указать, определить, назвать. Это, пожалуй, основное, что отличает ее от языка. Но в переносном смысле музыка всегда нацелена на коммуникацию, на выражение, на сообщение. Соответственно, она является неким метаязыком, способным на передачу информации.

Подкрепляет мысль о подобии музыки языку известный немецкий философ, социолог, музыковед и композитор Т. Адорно. В статье «Fragment über Musik und Sprache»³ он указывает на метафору: музыка как язык, но в то же время она им не является.

Следовательно, функция передачи информации должна быть осмыслена в отношении музыкального языка также метафорично. Что же способна передать музыка, на что она может указать, что будет в ее случае тем самым сообщением, конечным продуктом интенции данного рода метаязыка?

Немецкий литературовед А. Зихельштилль, посвятивший проблеме взаимодействия музыки и литературы как продукта словесного искусства многие свои работы, при освещении «взаимоподобия» словесного и музыкального также исходит в своих рассуждениях из вопроса передачи сообщения.

В главе «Sprachähnlichkeit der Musik» своей монографии «Musikalische Kompositionstechniken in der Liteartur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartautoren» он отталкивается от положения, прозвучавшего у Т. Адорно: музыка есть язык в метафорическом смысле. Но музыка представляет собой семиотическую систему без семантического

уровня. «Музыкальные» значения заключены внутри собственной системы. Иными словами, музыка отсылает сама к себе, точнее к порядковым структурам внутри собственной звуковой системы. У нее нет того, чем «богат» язык, а именно функции отнесения к определённым представлениям, лежащим вне собственной звуковой системы. Следовательно, музыка понимается как звуковая система, «семантический уровень» которой не определен или же неоднозначно очерчен общественными конвенциями. То, что понимается под музыкальным высказыванием, называется в лингвистике коннотацией: представления и ощущения, возникающие при прослушивании определенных музыкальных пассажей. «Такие наблюдения могут быть, безусловно, интересными, но прослеживаются лишь в конкретных случаях, когда восприятие музыки многими слушателями идентично, сходно (что требует также доказательства) или если учитывать восприятие конкретного или “идеализированного” реципиента»⁴.

Вернемся к положению: музыке подвластно сообщить лишь то, чем она сама является, тогда как слово всегда указывает на что-то, являясь лишь знаком к сообщаемому. Звук звучит, он не является знаком чего-то другого, а есть сообщение само по себе.

Т. Адорно развивает это положение, убергая нас от вывода о произвольности «сложения» музыкального ряда, и говорит, что музыку нельзя назвать простой последовательностью звуков. Иначе она представляла бы собой для нашего слуха акустический калейдоскоп. Но музыка не претендует на статус языка «абсолютной мысли»⁵, что в свою очередь превратило бы ее в язык согласно определению.

Еще одной отличительной чертой словесного искусства в данной связи служит возможность перевода сообщения вербального на другой язык.

Г.Г. Еггебрехт говорит о том, что язык как систему знаков для обозначения объектов можно перевести. Возможным это представляется за счет того, что значение является в языке первичным, звучание же – вторично. Звуковая оболочка слова может измениться до неузнаваемости, а значение останется прежним. Музыка как система звуков непереводима. В случае с музыкой какой-либо перевод невозможен, так как квазизначение музыкального феномена содержится в самом звучании.

Г.Г. Еггебрехт определяет музыку, соответственно, как «сообщение без понятий». А музыкальный образ мышления представляет собой мышление «без понятий». И эстетическое восприятие музыки, ее понимание также находится вне понятийной сферы.

Проблему понимания музыки подхватывает в своих рассуждениях немецкий лингвист Б. Шлерат и решает ее следующим образом. Если мы допускаем мысль о том, что музыку можно понять, а значит, ее определить, ее отразить, будто бы она выступает в качестве языка, то возникает вопрос, понимает ли слушатель ее правильно. Шлерат задается вопросом, на который частично ответит вслед Т. Адорно: «Существует ли в отношении понимания музыки вообще правильно или неправильно, верно или неверно?»

Т. Адорно добавляет в данной связи аспект интерпретации. По его словам, правильно интерпретировать язык означает понять его. В случае с музыкальным искусством правильно интерпретировать музыку – значит сыграть ее, воспроизвести, то есть при музыкальной интерпретации она отсылает опять же только к себе самой.

В данном случае следует заменить феномен «понимание» феноменом внеязыкового понимания. Последнее в свою очередь является феноменом, непостижимым в языковом плане. Музыка может вызывать любые реакции: страх, отчуждение, отвращение, и эти ощущения могут сохраниться при глубоком проникновении в музыкальное произведение и образовывать категорию собственно понимания через опознавание собственных эмоций, ощущений.

Возможность сопоставить музыку и язык А. Зихельштилль видит на основе акустического феномена звучания языковой и музыкальной знаковых систем. «Общность языка и музыки, – пишет он, – лежит ... в их звучности»⁶. Следовательно, оба феномена подчинены времени (динамичны в смысле процессуальности) и вынуждены сукцессивно организовывать свои элементы.

На темпоральном аспекте останавливался и К.С. Браун, немецкий литературовед, в статье «Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik»⁷. Музыку и литературу как продукт словесного творчества он сопоставлял по их следующим характеристикам: оба вида искусства аудитивны, динамичны, так как образуют очередность из слов и звуков, темпоральны, так как «существуют» во времени.

В результате и в языке, и в музыке наблюдаются одни и те же синтаксические особенности, а именно в принципах построения: варьирование, контраст, развитие и т. д. Варьирование формулировки, перестановка в порядке слов, синтаксическое расчленение, мотив и тема определяют собой структурные параллели.

Несмотря на темпоральную зависимость обеих знаковых систем, принципиальным различием и препятствием в данном подходе к сближению музыкального и словесного будет то, что в комбинации наименьшей самостоятельной единицы (звука или фонемы) у языка нет возможности организовать одновременное звучание

двух и более компонентов. Комбинации протекают поочередно: слог, слово, предложение и т. д. Музыка же организует звуки как горизонтально (мелодика), так и вертикально (гармония и контрапункт), как линейно (мелодия), так и в их созвучии (аккорды).

Так, попытки приблизить, уподобить, сравнить музыкальное со словесным во многих аспектах кажутся весьма продуктивными и плодотворными, но в каждой из таких попыток непременно будут положения-препятствия, доказывающие, утверждающие автономность обеих знаковых систем.

Безусловно, если рассматривать понятие «язык» в смысле человеческого языка, то музыка не является языком. Ее сегменты не распространяются на представления, которые человек имеет в виду, говоря о вещах, о процессах собственной фантазии, о конкретных содержаниях. Она не может никаким присущим ей образом выделить субъект, предикат, объект. В конце концов, музыка не может обозначать никакое другое время, кроме как настоящее, в то время как язык каждое предложение соразмеряет с определенной временной шкалой.

Музыка не есть язык в прямом значении слова. Соответственно, говоря о «музыкальном языке», мы используем образное выражение, метафору.

Однако речь о языке музыки не является метафорой, а выражение правильного ощущения, что мы сами, хотим мы того или нет, осознаём ли мы это или нет, музыку превращаем в язык, воспринимая ее.

Музыку возможно возвести в словесное искусство, в вербальную сферу. Мотивацией этого служит рефлексия (научный вопрос: «Что это?»). Средством научной рефлексии музыки в свою очередь является язык: термины, понятия, вербальное объяснение. Безусловно, данный подход к вербализации музыкальных сентенций затрагивает только технически-формальную сторону. Когда же речь идет об эмоциональном, ассоциативном наполнении музыкального произведения, то для вербализации, словесной передачи этой стороны не существует ввиду чувственной сущности феномена музыки точного, конкретного языка описания. Однако отсутствие конкретности, однозначности, конвенционально закрепленной системы в вопросах музыкальных описаний не является препятствием существованию феномена *verbal music*, характеризующего проникновение музыкального искусства на страницы литературных, словесных произведений, там, где писатели намеренно заводят речь о музыкальном, вербализируют музыкальное искусство, замещают «музыкальный язык» словесным.

- 1 Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung / Albrecht Riethmüller (Hrsg.). Laaber; Laaber, 1999 (Spektrum der Musik; Bd. 5). 178 S. 9–14.
- 2 Ibid. S. 9–14.
- 3 Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin, 1984.
- 4 *Andreas Sichelstiehl*. Musikalische Kompositionstechniken in der Liteartur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen, 2004. S. 36.
- 5 Literatur und Musik. S. 139.
- 6 *Andreas Sichelstiehl*. Op. cit. S. 43.
- 7 Literatur und Musik.



А.С. Рейнгольд

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДНЕВНИКА И ДНЕВНИК КАК НЕЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ

Цель статьи – попытка разобраться в жанровой природе дневника: все ли его разновидности следует считать формами литературы? Отталкиваясь от понятия жанра как исторически продуктивного типа высказывания, реализующего коммуникативную стратегию текстопорождения, автор делает предположение о том, что дневник принадлежит к пограничным жанрам, и выделяет в качестве ключевых элементов его повествовательной структуры тему и мотив. Далее автор останавливается на двух разновидностях дневника: дневника как намеренно создаваемого литературного текста и дневника, который пишется для себя и литературным текстом не является. Обращаясь к дневнику военному, автор анализирует его подвиды и ставит вопрос о внехудожественной специфике и значимости военного дневника.

Ключевые слова: жанровая природа дневника, тема, мотив, дневник для себя, военный дневник, подвиды военного дневника, нелитературный текст.

В настоящей статье мы попытаемся разобраться в жанровой природе дневника, к какому литературному жанру или роду он тяготеет и все ли его разновидности следует считать формами литературы.

Для начала, по нашему мнению, следует дать развернутое определение литературного жанра и производить дальнейший анализ, опираясь на него.

По мнению В.И. Тюпы, наиболее продуктивным в рамках современной научной парадигмы представляется бахтинский подход к изучению жанров, разграничивающий «первичные (определенные типы устного диалога)» и «вторичные (идеологические)

© Рейнгольд А.С., 2010

жанры как формы «построения речевого целого, его завершения учета слушателя». По Бахтину, жанровое «целое – внеязыковое и поэтому нейтральное к языку. Поэтому жанры, как формы целого (следовательно, предметно-смысловые формы), междуязычны, интернациональны»¹.

Иными словами, жанр – это текстообразующая сторона повествования: некоторая конвенция, взаимная условность общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания. Жанр есть металингвистический язык культуры. Он предполагает исторически сложившуюся систему традиционных условностей организации текста, позволяющую донести до адресата авторские инвенции, то есть «предметно-смысловые» «находки» или изобретения говорящего.

Иначе говоря, жанр представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию текстообразования².

Развернутое определение литературного жанра предлагает Н.Д. Тмарченко в хрестоматии «Теоретическая поэтика: понятия и определения»: жанр – это подвид в классификации литературных произведений. «При делении, производимом с учетом главных критериев (система изображенных предметов и передающая форма, а также отношение автора к предмету изображения), выделяют обычно самые обширные группы, так называемые роды (драма, эпика, лирика), которые охватывают жанры (например, трагедия, роман, ода и т. п.); а также разновидности, либо принадлежащие к одному роду или жанру, либо пограничные, смешанные (синкретичные), выделяемые на основе специальных особенностей, формальных или содержательных»³.

Интересное определение жанра находим у Г. Вилперта (G. Wilpert) в «Словаре литературных терминов» (Sachwörterbuch der Literatur)⁴. По его мнению, не существует четкого разделения между литературным родом и жанром. Понятие рода/жанра обозначает, при колеблющейся терминологии, несколько основательно различающихся групп:

– три естественные формы поэзии (Гёте) или основные роды: эпическую, лирическую и драматическую, выработавшие в ходе истории способы художественного высказывания, основные возможности оформления материала и позиции поэта по отношению к окружающему миру, произведению и публике – лирический, эпический и драматический, которые воплощаются с различной силой в отдельном произведении и в своем чистейшем выражении больше всего воплощают род (жанр). Род (жанр) тем самым – не застывшие формы, а вспомогательные упорядочивающие схемы для класси-

фикации имеющихся произведений; их отграничение друг от друга и раскрытие законов развития в качестве принципов выражения – задача поэтики;

– «поэтические виды» (Гёте), подвиды или жанры в отдельности, каковы ода, гимн, элегия, баллада и т. д., в качестве подразделения собственно основных жанров (родов). Их деление происходит отчасти по формальным историческим основаниям (сонет, хроникальное повествование, роман в письмах, стих и проза), отчасти по содержанию (роман приключений, история о призраках); чаще однако содержание и образ обуславливают друг друга и дают тем самым прочные опорные пункты внутренней форме (эпос, новелла, гимн, трагедия, комедия).

Другую группу жанров образуют многочисленные переходные формы, которые возникают во времена сознательного смешения родов (жанров). Данные формы не являются ни внешним этикетом, ни воплощением некоторой жанровой идеи, но каждое возникающее произведение или реализует их заново, или создает свои собственные жанровые модификации, причем каждое схематизирующее отграничение или систематизация недооценивает их сущность. Вообще принадлежность произведения к тому или иному жанру играет меньшую роль для поэтики жанров, чем «для теоретической работы литературоведения, которое, систематически расширяя поле своего исследования, склоняется при случае к тому, чтобы признать в качестве рода (жанра) также дидактику, беллетристику и эссе, и членит их на виды текстов и вообще апробирует другие аспекты членения, например коммуникативные функции»⁵.

Несколько иную трактовку жанра дает Х. Шоу (H. Shaw) в «Словаре литературных терминов» (Dictionary of Literary Terms). Под жанром имеется в виду категория или тип художественных произведений, имеющих особую форму, технику или содержание. «Жанр» (от фр. Genre) – синоним слов «тип», «вид». Шоу выделяет канонические и неканонические жанровые структуры. К каноническим жанровым структурам относится, по его мнению, роман (автор указывает на «канон» и «внутреннюю меру»).

Исходя из краткого обзора литературоведческих работ, посвященных литературным родам и жанрам, можно сделать предположение: дневник, предмет нашего исследования, принадлежит, скорее всего, к пограничным, или синкретичным жанрам. Он представляет собой эпическую жанровую форму с элементами лирического повествования.

Аргументом в пользу такой гипотезы может служить то, что эпическое произведение, как правило, допускает разнородность тем и мотивов; воссоздает обычно большой участок действительности,

пользуясь свободной, разнообразной композицией и разными художественными средствами. Разделение на тематические и композиционные разновидности в эпике проводится с разных точек зрения; конкретные произведения часто являются смешанными видами и могут быть охарактеризованы несколькими определениями, что, собственно, мы и встречаем в дневниках. Обратимся теперь к понятию «дневника».

Дневник – это форма повествования, которое ведется от первого лица в виде подневных записей. Обычно такие записи не ретроспективны: они современны описываемым событиям. Важно отметить, что «дневником» можно назвать очень разные тексты, а именно отдельный вид художественной прозы, например роман «Коллекционер» Дж. Фаулза, две трети которого написаны как дневник от лица воображаемого персонажа ради достижения определенных сюжетных и жанровых целей, и дневник – реальные записи происходивших с человеком событий, например дневник Анны Франк или «Военные дневники» Герберта Рида.

Таким образом, под словом «дневник» мы понимаем две его разновидности: во-первых, литературный текст, создаваемый намеренно как дневник, и, во-вторых, дневник, который пишется для себя и литературным текстом не является.

Обратимся теперь к выборочным местам из истории дневниковой литературы.

Как отмечает М. Чудакова, распространение литературы дневниковой формы в европейской и русской литературе в конце XVIII в. связано с сентиментализмом, культивировавшим интерес к внутреннему миру личности посредством самонаблюдения. К форме литературного дневника прибегают авторы «путешествий» – жанра, разработанного Л. Стерном в «Сентиментальном путешествии» (1768) и привившегося на русской почве. К дневнику оказываются близкими «записки» и «письма»: «Письма русского путешественника» (1791–1793) Н.М. Карамзина, представляющие собой дорожный дневник, или «Дневник для Стеллы» (*Journal to Stella*, 1710–1713) Джонатана Свифта, составленный из писем. Все эти формы обеспечивают непринужденный выбор и расположение материала и позволяют создавать иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений автора-рассказчика.

В XIX в. писатели обращаются к дневнику как к форме углубленного исследования характера «рефлектирующего» героя. В предисловии к «Журналу Печорина» Лермонтов специально мотивирует обращение к форме дневника интересом к «истории души человеческой», «особенно когда последняя – следствие наблюдений ума зрелого над самим собой и когда она писана без тщеславного

желания возбудить участие или удивление»⁶; форма дневника подчеркивает откровенность самохарактеристики Печорина. В этом смысле любое повествование от первого лица, излагающее текущие события, приближается к дневнику как литературному тексту. Как уже говорилось выше, в форме дневника бывают написаны и отдельные части произведения. При этом возникают возможности стилизации, сложной речевой игры, связанной со все большим отделением автора от персонажа. Реалисты XIX в. еще шире, чем сентименталисты и романтики, прибегают к жанровым разновидностям, близким к художественным дневникам, – «запискам», «письмам», «исповеди» и др. Своеобразным использованием формы дневника являются «Записки сумасшедшего» (1835) Н.В. Гоголя, где сами обозначения дат художественно значимы и играют роль в развитии сюжета. С другой стороны, в «Дневнике лишнего человека» (1849) И.С. Тургенева находим «исповедь», рассказ о прошлом, чисто внешне облеченный в форму подневных записей. Здесь форма дневника стирается, приближаясь к записи, сделанной для себя.

Между двумя видами дневников, то есть литературным текстом и дневником «для себя», располагаются «записки» реального лица, самого писателя, но заранее предназначенные для постороннего чтения, для опубликования, а поэтому литературно обработанные. Автобиографический элемент в них слабее, чем в реальном дневнике, а панорама наблюдений, раздумий, событий гораздо шире. Таковы «Дневник» (1887–1910, опубл. 1925–1927) Ж. Ренара, «Опавшие листья» (1912) В.В. Розанова, записки Ю.К. Олеси, лишенные точных дат и временной последовательности, но с заданным в самом названии признаком дневника: «ни дня без строчки».

Другой вид дневника – записи беседы, действительно имевшей место, – впервые получил широкое распространение в Англии в XVII в. Ранним примером подобной дневниковой записи является документальное свидетельство 1619 г. о беседе Бена Джонсона с Драммондом из Хотторндена (Drummond of Hawthornden), которая состоялась во время путешествия Джонсона пешком по Шотландии в 1618–1619 гг.

Многочисленные дневники писателей всегда представляют историко-литературный интерес, но не всегда приобретают значение самостоятельного литературного произведения. Дневник может сближаться по своей функции с записными книжками писателя, которые или заменяют ему дневник, или ведутся наравне с дневником. Историко-литературное значение приобретают дневники реальных лиц, близких к писателям и литературной среде.

Искренность и документальность нередко придают литературно-художественный интерес дневникам, которые велись реальными людьми «для себя».

Появление в 70-х гг. XIX в. «Дневника писателя» (1877) Ф.М. Достоевского, регулярно издаваемого автором, куда включались законченные публицистические и художественные произведения, подтверждает, что вполне сложилась и стала общепризнанной форма литературного произведения, обладающая необычайно широкими композиционными и жанровыми возможностями⁷.

Итак, одной из главных особенностей дневника как жанровой формы является свободная повествовательная структура, что, по нашему мнению, говорит об эпическом характере дневника.

Переходим к анализу повествовательной структуры дневника, исходя из следующего определения: повествованием является весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в повествование лишь в виде различных форм несобственной прямой речи). Характер повествования, его «тон» (Достоевский) зависит от того, каким образом излагаются события, характеристики, факты – констатируются ли при этом и оцениваются; кому – персонажу или повествователю – принадлежит оценка; каков повествователь (рассказчик); каковы взаимоотношения повествователя и автора. Все это создает определенную эмоциональную атмосферу, в которой воспринимается произведение. Тип повествования существенным образом определяет особенности индивидуального стиля писателя. В повествовании выделяется описание, рассказ о событиях (иногда повествованием называют только его), рассуждение. Взаимоотношения рассказчика и автора, голосов персонажей и автора по-разному проявляются в каждом из элементов. Для современной прозы характерно разрушение границ между вышеупомянутыми элементами повествования⁸.

К ключевым элементам повествовательной структуры дневника относятся прежде всего, по нашему мнению, тема и мотив.

Как согласуются мотив и тема? Каковы точки схождения и различия?

По мнению автора «словника»⁹, тема – это предмет обработки, основная мысль, развитая в литературном произведении. Тема – также основная ведущая мысль произведения, в определенной разработке обсуждаемого предмета.

Выделяют главную тему произведения, имея в виду главный содержательный момент в произведении, который составляет основание конструкции изображенного мира (например, трактовка наиболее общих основ идеологического смысла произведения,

в фабульном произведении – судьба героя, в драматическом – сущность конфликта, в лирическом – доминирующие мотивы и т. д.).

Под второстепенной темой произведения понимают тему части произведения, подчиненную главной теме.

Тема «неразложимой части произведения называется мотивом»¹⁰.

В современном литературоведении существует несколько трактовок термина «мотив».

В исторической поэтике, при сравнительном изучении сюжетов, мотив – это простейшая содержательная (смысловая) единица художественного текста в мифе, сказке; основа, из которой путем развития одного из членов мотива или комбинации из нескольких мотивов вырастает сюжет (фабула), представляющий собой большую степень обобщения. По А.Н. Веселовскому, «мотив – неразлагаемая далее единица сказочного повествования. В новейших работах высказывается точка зрения о разложимости мотива (В. Пропп); неразложимый элемент сказки Пропп называет функцией действующего лица. Для современных работ характерен также переход от изолированного изучения мотива к описанию правил их сочетаемости и к освещению их отношения к целому»¹¹.

В применении к художественной литературе Нового времени мотив чаще всего понимают как отвлеченное от конкретных деталей и выраженное в простейшей словесной формуле схематичное изложение элементов содержания произведения, участвующих в создании фабулы (сюжета). Содержание самого мотива, например смерть героя или прогулка, покупка пистолета или карандаша, не говорит о его значимости. Масштаб мотива зависит от его роли в фабуле (выделяют основные и второстепенные мотивы). Основные мотивы относительно устойчивы (любовный треугольник, измена – месть), но о сходстве или заимствовании мотивов можно говорить лишь на сюжетном уровне, при совпадении многих второстепенных мотивов и способов их разработки.

Термин «мотив» употребляется иногда и в другом значении – как повторяющийся комплекс чувств и идей поэта или как лейтмотив произведения.

Под мотивом иногда понимается тема, выделяющаяся при анализе произведения. Различают мотив динамический, т. е. мотив, сопровождающий изменение ситуации (входящей в состав действия), и статический. Под свободным мотивом имеют в виду мотив, не включенный в систему причинно-следственной фабулы, выделяя его противоположность – мотив связанный.

Классификацию мотивов в произведениях разных жанров предлагает Г. Вилперт¹². Под мотивом он понимает содержательно-

структурное единство как типичную, исполненную значения ситуацию, которая охватывает общие тематические представления и может становиться отправной точкой содержания человеческих переживаний или опыта в символической форме, независимо от идей, с помощью которых осознается оформленный элемент материала, например просветление раскаявшегося убийцы (Эдип, Ивик, Раскольников). Следует различать ситуационные мотивы с постоянной ситуацией (соблазненная невинность, возвращающийся странник, отношения треугольника) и мотивы-типы с константными характеристиками (скупец, убийца, интриган, призрак), так же как пространственные мотивы (руины, лес, остров) и временные мотивы (осень, полночь). Собственная содержательная ценность мотива благоприятствует его повторению и часто оформлению в определенный жанр.

Существуют преимущественно лирические мотивы (ночь, прощание, одиночество), драматические мотивы (вражда братьев, убийство родственника), балладные мотивы (Ленора-мотив: появление умершего влюбленного), сказочные мотивы (испытание кольцом), психологические мотивы (полет, двойник) и т. д. Наряду с ними встречаются постоянно возвращающиеся мотивы (мотивы-константы) отдельного поэта, отдельных периодов творчества одного и того же автора, традиционные мотивы целых литературных эпох и целых народов, а также независимо друг от друга одновременно выступающие мотивы (общность мотивов).

История мотивов исследует историческое развитие и воплощение одинаковых мотивов у разных поэтов и в разные эпохи.

В драме и эпике различают по важности два хода действия: центральные, или стержневые мотивы (часто равные идее), обогащающие побочные мотивы или окаймляющие мотивы; подчиненные, детализирующие и «слепые» мотивы (т. е. отклоняющие, иррелевантные для хода действия).

Для нашего исследования не столь важна классификация мотивов, сколько тот факт, что мотив может выражать повторяющийся комплекс чувств и идей поэта или выступать его лейтмотивом. Значимость этого наблюдения для нашего исследования определяется тем, что оно доказывает смешанный характер дневника в его жанровой природе, т. е. его лиро-эпическую принадлежность.

Подчеркнем и то, что не всегда в литературоведческих работах мотив и тема ясно разграничиваются. Как правило, литературоведы предлагают такое широкое определение, когда тема и мотив совпадают, и оно действительно для мотивов такой степени абстрактности, которые не таят в себе зерно действия: толерантность, гуманность, честь, вина, свобода, идентичность, милость и др.

Итак, дневник как литературный текст, при разных его жанровых модификациях, обладает рядом устойчивых характеристик: повествовательной структурой, системой тем и мотивов и проч. Когда же мы беремся за военный дневник, то встречаемся с совершенно иным типом текста – таким, который выпадает из понятия литературы.

Постараемся разобраться, какие бывают военные дневники, в чем их особенности, чем стилистически и сюжетно они похожи на художественную литературу и чем отличаются.

Как мы отмечали выше, форма дневниковой записи и то, что можно понимать под словом «дневник», включает в себя много разновидностей, система эта многогранна.

Военные же дневники можно разделить на три подвида по времени и характеру их написания:

- «подневные» дневники;
- дневники, составленные уже после событий по каким-то разрозненным записям и воспоминаниям;
- гибридные формы дневника-эссе, дневника-письма и др.

Яркие примеры первых двух подвидов дневников – «Военные дневники» Герберта Рида (1915–1918, опубл. 1965)¹³ и дневник немецкого писателя Эрнста Юнгера «В стальных грозах» (1920)¹⁴.

Дневник Герберта Рида (кстати, не переведенный на русский язык и не известный русскому читателю) разделен на записи с указанием числа, месяца, года и места написания, так что читатель может быть уверен, что такая-то запись была сделана в указанный день.

Что же касается Эрнста Юнгера, его «дневники» не содержат ни дат, ни самих записей. Его произведение структурировано как художественное, оно даже разделено на главы. Известно, что Юнгер писал «Стальные грозы» на основе записей и заметок, которые он делал во время войны, а уже позже, после окончания войны, объединил эти заметки в одно большое произведение. Получается, что юнгеровские «Дневники» можно назвать художественным произведением, возможно, романом. Действительно, если говорить о форме в целом, то его работа походит больше на роман, нежели на дневники. Юнгер явно пытался придать своим «заметкам» романную форму, но на сюжет это никак не повлияло. Единственное, что поддерживает сюжетную линию «Стальных гроз» – фигура повествователя, от лица которого ведутся записи. Он пишет о себе, называя себя по имени. В тексте «Гроз» много предложений вроде следующего: «Но все впоследствии оказалось совсем не так, как мы ожидали», но эти намеки не имеют развития в тексте.

Оценим разницу: «Дневники» Рида составлены из писем, которые он чуть ли не каждый день писал домой, своей невесте. Эти письма не подвергались переработке – каждая запись не превышает размера одного письма. Структура его записей примерно одинакова: вначале он сообщает о произошедших событиях, рассказывает о военной жизни, затем в некоторых из них он впадает в пространные размышления о различных социальных вопросах, и, наконец, часть его записей посвящена рассуждениям о литературе и критике. Очень сходными по жанровым характеристикам являются и дневники Федора Степуна. Эти дневники – как и в случае с «Дневниками» Рида – подборка писем, адресованных матери и жене, причем письма нельзя подогнать под какой-то конкретный шаблон, некоторые письма длиннее, некоторые короче: сам автор объясняет иногда, что не может написать письма длиннее, так как торопится или ему мешает шум и проч. Но самое главное – некоторые из этих писем помимо вступительных и заключительных слов, адресованных получателю, содержат подробное описание прошедших дней, вплоть до мельчайших диалогов, без какой-либо оценки произошедших событий. Даже больше, некоторые письма содержат «подневные» записи, которые автор вводит в текст следующим образом: «Пользуясь тем, что письмо это будет передано тебе в руки, я постараюсь, насколько смогу, написать тебе все перипетии нашей жизни»¹⁵. И далее следует чуть ли не почасовое описание прошедших дней.

Третий, и последний, жанровый подвид дневниковой записи – гибридная форма дневника-эссе, дневника-письма. К этому виду принадлежат, например, дневники Франца Марка и Макса Бекмана, известных немецких художников-экспрессионистов, принимавших участие в боевых действиях. Эти тексты, писавшиеся на фронте, скорее всего в меньшей степени являются реальными дневниками. Например, заметки Франца Марка под названием «В чистилище войны» лишены какой-либо четкой временной основы, скорее всего эту работу можно назвать «эссе», как и работу Макса Бекмана «Письмо с поля». Интересно то, что даже название эссе Бекмана предполагает некую «эпистолярную» направленность этого коротенького произведения, но одновременно это рассуждения скорее философского толка, навеянные тем, что авторы этих работ увидели или успели пережить. Важно и то, что оба автора как будто пытаются сохранить форму дневниковой записи, во всяком случае именно эту «дневниковость» определяет то, что оба они описывают свое физическое местонахождение. Две другие работы Франца Марка, «Об Августе Макке» и «Письмо с поля военных действий», еще с меньшим основанием можно назвать дневниковыми, так как

они являются лишь рассуждениями и лишены какой-либо четкой сюжетной составляющей, но нам доподлинно известно, что эти записи были сделаны на фронте, что автоматически заносит их в категорию если не дневников, то военных записей.

Итак, подведем некоторые итоги. Мы обозначили три подвида военных дневников, которые можно охарактеризовать по времени их написания (во время событий и непосредственно после них); по широте охвата материала (либо разрозненные записи, либо регулярные заметки); по жанрово-стилистическим параметрам.

Наше основное предположение состоит в том, что неофициальный военный дневник¹⁶, который участник военных действий ведет исключительно для себя, нелитературным текстом не является уже потому, что при его написании отсутствует авторская интенция заинтересовать читателя, вызвать сочувствие, опубликовать и т. д. Здесь, как правило, автор биографический сливается с повествователем и лирическим героем. Кроме того, в случае военного дневника читатель как таковой отсутствует в принципе, за исключением тех примеров, когда дневник предстает в виде писем, обращенных к одному конкретному читателю, адресату. Наконец, военный дневник, если он является реальным дневником, написанным для себя, предлагает более достоверную картину событий, нежели литературное произведение о войне. Ведь автор художественного произведения скорее хочет произвести впечатление на читателя, чем описать реальное положение вещей, тогда как автор дневников, особенно военных, излагает свои собственные мысли и переживания, подсказанные непосредственным опытом.

Подчеркнем и жанровое различие: когда военный дневник представляет собой литературно обработанный текст, то границы между такими жанровыми формами, как эссе или письмо, размываются, и дневник приближается к эссе или воспоминаниям. Подлинный же военный дневник равен самому себе, не привстает на котурны высокой или, наоборот, низкой литературы.

Еще одним явным отличием дневника как такового от литературного текста можно считать свободную, часто сбивчивую в стилистическом и семантическом плане манеру письма в дневнике. Художественные произведения выверены автором. Личные же записи – непосредственны. Мы и понятия не имеем, в каких ситуациях авторам военных дневников приходилось оставлять эти заметки.

Таким образом, мы рассмотрели дневник как часть литературы, наметили его жанровые характеристики, определили особенности, свойственные дневнику как литературному тексту, и, самое главное, попытались «развести» дневник как литературную форму

и дневник как принципиально нелитературный текст, тем самым поставив вопрос о специфике и особой (не сводимой к художественной) значимости военного дневника.

Примечания

- 1 *Тона В.И.* Аналитика художественного. Введение в литературный анализ. М.: Лабиринт, 2001. С. 125.
- 2 Там же.
- 3 Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. С. 266.
- 4 *Wilpert G.* von. Sachwoerterbuch der Literatur. 7, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989. Цит. по: Там же. С. 452.
- 5 Там же. С. 266–272.
- 6 *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. И.Л. Андроникова и др. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 4. С. 55.
- 7 Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. С. 707–708.
- 8 Там же. Т. 5. С. 813.
- 9 См.: Теоретическая поэтика.
- 10 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1931. С. 201.
- 11 Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. С. 995.
- 12 *Wilpert G., von.* Op. cit. Цит. по: Теоретическая поэтика. С. 196–197.
- 13 *Read H.* The War Diary. 1915–1918. Oxford, 1965.
- 14 *Юнгер Э.* В стальных грозах / Пер. с нем. Н.О. Гучинской, В.Г. Ноткиной. СПб.: Владимир Даль, 2000.
- 15 *Стенун Ф.А.* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск: Водолей, 2000.
- 16 Здесь неофициальный военный дневник противопоставляется «официальному военному дневнику», который представляет собой многотомную «летопись» всех военных действий, осуществляемых государством – участником военных действий. Такой военный дневник ведется Генеральным штабом; как правило, один том соответствует трем месяцам военных действий.

Русская литература

Т.А. Быстрова, О.А. Жиронкина

«ТРИ РАСЦВЕТА» БАЛЬМОНТА И ЦВЕТОВОЙ КОД РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

Статья посвящена разбору малоисследованной лирической пьесы К.Д. Бальмонта «Три расцвета», в частности использованию в произведении цветовой кода. Описывается история цветовой символики, ее происхождение, ее использование символистами. Обозначается связь пьесы Бальмонта с другими произведениями символистов, ее возможное влияние на эти произведения.

Ключевые слова: Бальмонт, символизм, лирическая драма, цветовой код.

Известно, что русские символисты придавали большое значение цветовой символике в своих произведениях. С первых шагов в литературе и вплоть до «вымирания» течения «цветопись» являлась одним из основных знаковых приемов как старших, так и младших символистов. Более того, цветовая символика была заимствована их преемниками и плавно перекочевала в поэтические создания акмеистов, Цветаевой и других поэтов. Это своего рода «наследие» было переосмыслено, но основные акценты смыслов цветовой гаммы, заданной символистами, сохранились.

Начало использованию цветовой символики положил Владимир Соловьев, теоретик философии будущего символизма. Символически окрашенными предстают следующие цвета или их оттенки: белый, черный, серый, красный, желтый, золотой, серебряный, розовый (пурпурный, лиловый), синий (голубой, лазурный), зеленоватый. Однако они используются с разной интенсивностью и насыщены разной смысловой окраской (так, за рядом закреплены символы из философской сферы, ряд имеет эротический подтекст и т. п.) В конце 1890-х гг. цветовой код уже полностью отработан, и даже пародируется своим же родоначальником («Три свидания»,

© Быстрова Т.А., Жиронкина О.А., 2010

1898). У младосимволистов он обретает собственное теоретическое обоснование, но гораздо позднее («Священные цвета» А. Белого, 1911).

Наиболее активным практиком цветописы исследователи называют К. Бальмонта. На всем протяжении его творческой деятельности фигурируют стихотворения со знаковыми «цветовыми» обозначениями. Единственная пьеса Бальмонта «Три расцвета» (1905), по всей видимости, должна была явиться попыткой синтеза его цветового кода и неким философским кредо. Как и другие символисты, он прибегнул к экспериментальному жанру лирической драмы в надежде синтезировать в крупной форме свои поэтические искания. Впрочем, гораздо более известными стали эксперименты Блока, в чьем «Балаганчике» (1906) можно увидеть отголосок «Трех расцветов».

Значения, придаваемые цветам, несколько отличались в разных моделях символизма: «Именно из значимой символики белого цвета вытекает необходимость как можно яснее разграничить различные модели символизма», – отмечает А. Хансен-Леве¹. Так, белый может фигурировать в двух противоположных ипостасях: как нецвет, отсутствие цвета и как сверх-цвет, вобравший в себя все остальные цвета (это последнее мы и будем принимать в расчет). Белое одеяние соловьевской Софии ослепляет и повергает ниц, его созерцание означает последнее приближение к божественному. Это концепцию белого разделяли Бальмонт, Блок, а в особенности Белый, отнюдь не случайно выбравший подобный псевдоним. Белый образ – это образ Христа, а также многочисленные женские образы символистской поэзии.

Красный цвет – амбивалентный символ, воплощающий в себе несколько значений: это символ страстной любви, крови Христа, жертвенной смерти, в целом это диаволический и разрушительный цвет. С ним связан черный, цвет предзнаменования смерти, соблазна, носитель апокалиптической функции.

Положительными коннотациями, помимо белого, наделены золотой и голубой (синий) цвета. Золото и лазурь особенно характерны для ранней, романтической поры русского символизма, тогда как в цветовой гамме позднего символизма начинает преобладать красный.

Золотой и лазурный – цвета Софии, при этом если лазурный – космический, возвышенный и внеземной, то голубой или синий являются его природной земной параллелью. Золотой, красный (пурпурный) и голубой образуют «триколор солярной доминанты»².

Именно это цветовое сочетание в 1905 г. отчетливо преобладает в поэтике Бальмонта. Помимо стихотворений, где уже в названии

наличествуется цветовая символика («Прощально-золотистый», «Красный», «Желтый», «Синий», «Зеленый и черный», «Три цвета» и т. п.), в стихотворении «Небо» встречаются голубой, золотой и пурпурный. Именно на этих цветах построена вся пьеса «Три расцвета».

Значения, которые закрепились за упомянутыми цветами, могли иметь разные, но взаимосвязанные истоки: христианская символика и религиозное искусство, средневековые тексты и литературный романтизм.

Во многом цветовая символика была заимствована символистами из русской иконописи. Так, упомянутые золотой, синий и пурпурный, ставшие основными цветами Софии, – главные цвета при изображении Богородицы. Вместе с тем золотой цвет, или как его называют в иконописи «ассист», является цветом, воплощающим Божественную сущность, мир неземной, горний. Все остальные цвета являются лишь отражением света небесного, его земным подобием, но также имеют иерархию. Синий цвет является символом небесной тверди и отделяет земное существование от высшего мира. Цвет пурпурный, красный является предзнаменованием Божественного прихода, зарей перед восходом солнца: «То – пурпур Божьей зари, зачинающийся среди мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью. София – то самое, что предшествует всем дням творения»³.

В средневековой литературе появление цветописи жестко семантически обусловлено, а «появление интенсивных цветообозначений связано с эротическим началом»⁴. Красный цвет отчетливо связан с мотивом плотского желания. В.П. Руднев приводит следующий пример: «Король видит на лугу женщину: с *серебряным* гребнем, украшенным *золотом*, красные самоцветы. *Красный* волнистый плащ с *серебряной* бахромой был на той женщине и чудесное платье, а в плаще золотая заколка. *Белая* рубаша с длинным капюшоном была на ней, гладкая и прочная, с узорами из красного золота. <...> *Чернее* спинки жука были ее брови, *белыми*, словно жемчужный поток, были ее гладкие зубы, *голубыми*, словно колокольчики, были ее глаза. *Краснее* красного были ее губы. <...> В тот же миг охватило короля желание...»⁵

Вместе с тем символисты активно заимствовали и опыт поэтов-романтиков, разработавших собственную цветовую символику в ее связи с музыкой и поэзией. Особое значение имеет «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, главным мотивом романа является тоска по «голубому цветку», увидеть который мечтает герой.

Поиск цветка сопрягается для героя и с поиском своей истинной любви, и с поиском поэзии, вдохновляющей его на странствия. Генрих наполнен неким предчувствием, ожиданием прекрасного будущего. В посвящении, предшествующем первой части «Генриха фон Офтердингена», Новалис также рисует особое состояние предчувствия, как будто герой находится в преддверии открытия истины, любви, красоты.

Меня ты побудила заглянуть
В такие задушевные глубины,
Что мне страшиться в бурю нет причины:
Твоей рукой указан верный путь.
К тебе младенцу сладко было лнуть,
Узрев твои волшебные долины;
В тебе одной все женщины едины:
Высокий твой порыв томит мне грудь⁶.

Во второй части романа «голубой цветок» получает воплощение в Матильде, дочери поэта Клингсора. Генрих влюбляется в нее и вместе со своей любовью обретает истину и талант. «У Гёте в его “Теории цвета” (“Farbenlehre”), над которой он начал работать за несколько лет до появления “Генриха фон Офтердингена”, голубизна “в своей высшей чистоте” уподобляется “прелестному Ничто”. А через несколько десятков лет в заключительной сцене “Фауста” Doctor Marianus призывает Высшую Владычицу мира явить ее тайну “в голубом шатре”, и эта тайна – вечная женственность. В такой эволюции голубого цвета у Гёте можно усмотреть переключку с Новалисом»⁷.

Голубой цвет (цветок) становится для Новалиса синонимом Вечной Женственности, таинственного выражения мировой тайны. Помимо этого образа, Новалис вносит в русскую поэзию мотив предчувствия, мотив узнавания, а также эротический образ девушки-цветка, активно развиваемый Бальмонтом в поэзии и единственной пьесе.

Само название пьесы символично и раскрывает ее смысл. Расцвет, по Соловьеву, – высшая точка любви двух любящих, выводящая их в иную сферу взаимовосприятия. Однако расцвет может оказаться и пустоцветом, и цель (абсолютное единение) не будет достигнута.

Три «расцвета» – это еще и три цвета, три разных воплощения любви. Герой пьесы триедин в лицах Юноши, Любящего и Поэта, которые могут восприниматься как три этапа становления личности.

В первой картине действие происходит весной, около полудня, в золотисто-желтых тонах. Герои тоже находятся в поре своего цветения, на заре юности. Они не понимают самих себя, их любовь находится еще как будто в предчувствии, в ожидании чего-то большего. «Е л е н а. Я люблю голубые цветы, – и ищу золотистых, воздушно-желтых»⁸. Юноша безумно влюблен, Елена играет с ним, оставаясь равнодушной. Все вокруг них – воздушное, легкое, светлое, и они сами еще «как дети». Однако на вопрос «сколько тебе лет» Елена отвечает: «Начинаю я жизнь каждый день, – каждый день умираю. Я не такая, как другие. Иногда мне кажется, что я жила всегда. Люди кругом меняются, плачут, страдают, смеются, болеют, умирают, – а я всегда одна и та же, и всегда в душе у меня ясно. Точно я гляжу на все через высокое окно. Или точно передо мною зеркало, и там, за спиной моей, тени приходят и уходят, а я гляжу в светлую-светлую зеркальную глубину. Как хорошо, как хрустально, и красиво, и ласково-холодно. Я молода, как утро, и я душой своей – не умом, а душой – помню то, что было тысячи лет» [С. 4]. Таким образом, впервые вводится тема Феникса, а в Елене мы видим уже не просто девушку, а вечный символ Красоты, Женственности, отражение самой Софии. Елена рассказывает Юноше мечты своего детства, таким образом, появляется мотив предчувствия, но осознание собственного предназначения к героине еще не приходит, и она не понимает тайного смысла своего воспоминания. Юноша просит у Елены поцелуя, который она готова ему подарить в обмен на белую лилию, которую он должен сорвать, спустившись с опасного обрыва. Пытаясь достать лилию, Юноша погибает. Тема срывания цветка как образ потери невинности и мотив девушки-цветка особенно явственно отражаются в этой сцене. Юноша гибнет, ибо посягнув на поцелуй не просто девушки, а вечного воплощения женственного.

Во второй картине преобладают красные тона, час – предзакатный. Здесь появляются девушки-цветы: мак, гвоздика, роза и другие оттенки красного. Герои повзрослели. Любовь юношеская и невинная сменилась любовью страстной и угрожающей. Любящий уже не просто просит у Елены взаимности, он от нее требуют любви, пугает, пытается шантажировать. «Е л е н а: Зачем ты говоришь слова любви – как будто произносишь слова угрозы?» [С. 12]. Красный цвет – цвет жизни и смерти, цвет борьбы, цвет противоречий. Вся сцена – это ряд противоречий и противоположностей. Елена сомневается, готова ли она к такой любви, которую она связывает с красным цветом. Она говорит очень мало, лишь отвечая на слова других. Но если раньше Елена пожертвовала чужой жизнью, то теперь она готова и собой пожертвовать «Я не жалела себя –

и мне не жаль тебя» [С. 25]. Ее решение приходит к ней извне, от девушек-цветов, которые поют ей о жизни и бренности мира. Перед их появлением возникает Призрак жизни, с которым Елена ведет разговор о своей сущности.

«П Р И З Р А К Ж И З Н И. <...> Ты была всегда. Ты была всегда. Тобою движутся миры. Тобою вечно живет и обновляется жизнь. Без тебя нет и не было бы жизни. Все звезды только для тебя. Но зачем же нельзя с тобою слиться? Зачем ты ускользаешь каждую секунду от тех, кто тебя любит больше всего? Ты взглянешь – и тебя нет. Ты сделаешь мгновение красивым – и за это месяцы и годы мучений. <...>

Е Л Е Н А. Если бы в тебе стонала вся Вселенная, ты не мог бы убить меня, потому что Жизнь и тайна Жизни, бессмертна.

П Р И З Р А К Ж И З Н И. Но ты умрешь!

Е Л Е Н А. Я исчезаю – и возникаю. Мне умереть нельзя. Во мне есть тайна, которой не коснется никто. Я должна быть такой, какая я всегда» [С. 17].

Теперь уже предчувствия Елены сменяются утверждениями, и она уверена в своей бессмертии. Песни девушек-цветов убеждают Елену в том, что страстная любовь быстротечна, песня девушки Плакун-травы раскрывает Елене, что такая любовь, живущая лишь миготом, приносит страдания и боль. Елена отвергает страстную любовь и желание, а Любящий закаляется на ее глазах.

В третьей картине преобладают голубые тона, время суток – ночь, перед восходом луны. Елена и Поэт – два влюбленных, которые нашли друг друга, две души, которые готовы слиться в одну. Елена уже испытала многое в жизни, она видала и желтые, и красные цветы, но они не принесли ей счастья. И Поэт – не юноша, одолеваемой страстью, а зрелый человек, прошедший по «змеиностям несчетных дорог» [С. 29]. Их больше не одолевают желания, они достигли всего. Поэтому они готовы умереть, а точнее, перейти в иной мир, где они смогут быть вместе вечно. Любовь голубого цвета оказывается вечной, нетленной любовью, переходящей вслед за испытывающими ее в новое измерение. Поэт рассказывает Елене историю своей жизни, которая оказывается сходной с ее собственной:

«П О Э Т. Я мысленно прохожу всю дорогу своей жизни, и вижу, что все в моей жизни было лишь смутным приближением к тебе. Я топтал и отбрасывал, когда то, к чему я приближался, обманывало своим ликом мою душу. Я не знаю, что такое жалость, потому что, принося с собой целый мир, отдавая в себе другому целое Небо, все возможности, я невольно хотел такой же цельности в другом. Но полноты всех звуков и отзвуков я не находил нигде» [С. 28].

Елена, словно эхо, вторит Поэту, они говорят одно и то же, пересказывая слова друг друга. Любящие впускают в комнату свет Луны, и она «венчает» их, оба переходят в «Царство великого молчания».

«Во всех случаях любовь ведет к смерти. В последней картине смерть – сознательный выбор героини драмы Елены и Поэта, жертвующих своей земной жизнью во имя “любви в Вечности”. Таким образом, “Три расцвета” – своеобразная “мистерия любви”», – считает исследовательница Л. Будникова⁹.

Можно сказать, что в своей драме Бальмонт воплощает один из своих любимых мотивов – античный миф об андрогинах, а также мотив избранности Поэта. Елена – вторая половина Поэта, чувствующая его без слов, даже на вневременном уровне. Оба героя предчувствовали встречу друг с другом и словно знали друг друга и ранее, что и заставило их отвергнуть другие «расцветы», оказавшиеся пустоцветами, чтобы воплотиться в настоящем истинном расцвете подлинной любви.

Интересно, что главным героем драмы у Бальмонта становится женщина. Типичный мотив ожидания Поэтом его Музы переворачивается. Сама Красота находится в ожидании своего Поэта. Цветы помогают Елене понять себя и сделать выбор. В третьей картине на месте цветов оказывается Луна, которая и убивает, и объединяет возлюбленных.

Пьеса Бальмонта, возможно, отразилась в драме Блока «Балаганчик» (1906), в сцене свидания трех пар, также являющих три воплощения любви. Влюбленные первой пары («он в голубом, она в розово¹⁰»), воплощающие собой юношескую любовь, находятся в церкви¹¹. Затем следует черно-красная пара – воплощение страсти и плотской любви, символ борьбы, вечной погони, спора противоположностей. Влюбленные, как два двойника, преследуют друг друга в огненном танце страсти. Наконец, третья пара возлюбленных появляется в средневековой обстановке (третья картина у Бальмонта разыгрывается в голубой комнате, из окна которой видны горные вершины), цвета их не обозначены.


В этих маленьких сценках переплетаются и пародируются многие мотивы, использованные Бальмонтом. В особенности последняя сцена свидания. Взаимопонимание влюбленных доведено до абсурда. При этом она – «разгадчица души» поэта, она знает «все, что было и что будет» [С. 32]. Их ждет вечное счастье в ином мире. В сцене же черно-красной возлюбленный имеет своего черного двойника, который напоминает бальмонтовского Призрака жизни.

К 1906 г. символизм уже изживает себя, темы и мотивы становятся банальными и штампованными, авторы ищут новых форм

выражения. Однако если Блок уже отошел от «наивного» символизма, разочарован в Прекрасной Даме и высмеивает сам себя, пародируя основные «заветы» символизма, то Бальмонт до конца остается верным рыцарем направления и воплощает идеи символизма, выраженные через цветовой код, используемый прежде в стихотворениях, в драматической форме.

Примечания

- 1 Хансен-Леве А. Мифо-поэтический символизм. СПб., 2003. С. 453.
- 2 Там же. С. 437.
- 3 Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* М., 1993. С. 230.
- 4 Руднев В.П. Характеры и расстройства личности. М., 2002. С. 110.
- 5 Цит. по: Руднев В.П. Указ. соч. С. 111.
- 6 Новалис. Генрих фон Офтердинген / Изд. подг. В.Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 7.
- 7 Микушевич В.Б. Комментарии // Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 220.
- 8 Бальмонт К. Три расцвета. Драма. Театр юности и красоты. СПб., [1907]. С. 2. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- 9 Будникова Л.И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века: Автореферат. М., 2007. С. 31.
- 10 Блок А.А. Лирические драмы: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка. Музыка к Балаганчику / [Соч.] М.А. Кузмина. СПб., 1908. С. 28. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- 11 Где, между прочим, происходит и первое свидание героев стихотворения В. Соловьева «Три свидания».



А.Г. Разумовская

«И ВЕЕТ СВЕЖЕСТЬЮ ИЗ САДА...»
ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ УСАДЕБНОГО «ТЕКСТА»
В ПОЭЗИИ И.А. БУНИНА и В.В. НАБОКОВА

В статье рассматривается поэтическое творчество И. Бунина и В. Набокова в призме усадебного хронотопа. Утвердившееся представление о Бунине как о певце разоряющейся усадьбы корректируется анализом его поэтических текстов, который позволяет увидеть наряду с элегической разновидностью идиллическую модификацию усадебного «текста». Впервые также рассматривается своеобразие усадебного мира в поэзии В. Набокова. Исследование показало, что, изображая разные усадебные локусы, лирика двух классиков литературы XX в., принадлежащих к разным литературным направлениям, является типологически сходной, восходя к пушкинской традиции: усадьба предстает у них как хранительница памяти о прошлом и как «прелестный уголок». Главное отличие автор работы видит в том, что если у Бунина усадьба обречена на умирание во времени, то для Набокова она навсегда остается питательной почвой для творческого пересоздания мира.

Ключевые слова: усадебный «текст», родовой дом и парк, лирический герой, усадебный хронотоп, элегия, идиллия.

В последние годы появилось немало исследований, раскрывающих мифологию русской усадьбы, семантику усадебных мотивов и образов в синхронном и диахронном отношениях¹. Утвердившийся в науке интерес к усадебному «тексту» и его разностороннее изучение не означают полной исчерпанности вопроса, особенно в связи с выявлением специфики трансформации усадебных мотивов в литературе начала XX в.² Сама жизненная реальность этого периода свидетельствует о сосуществовании двух типов усадеб: тех, что, оскудевая, подвергались разорению (они нашли отражение, например, в прозе А. Толстого и Б. Зайцева), и тех, что,

© Разумовская А.Г., 2010

сохраняя внешнее благополучие, перестали быть источником дохода и превратились в место отдыха (как, например, Шахматово или Мелихово)³.

К числу недостаточно изученных относится поэтическое творчество двух классиков литературы XX в. – И. Бунина и В. Набокова, с младенчества впитавших в себя уходящую усадебную культуру. Возможно, понятнее обстоит дело с усадебной темой в творчестве И. Бунина, чему уделялось и уделяется значительное внимание в современной науке⁴. Сложнее с В. Набоковым, чье поэтическое наследие в призмах усадебной тематики пока не рассматривалось⁵. Между тем, на наш взгляд, и самостоятельный, и сопоставительный анализ их произведений представляет немалый читательский и научный интерес⁶. Эмоционально с этой культурой связанные и потому сделавшие ее предметом художественного осмысления (причем немаловажно, как в прозе, так и в поэзии), Бунин и Набоков по-разному запечатлели образ усадьбы в период ее исторического угасания.

Сопоставление творчества Набокова и Бунина – закономерно уже потому, что Набоков воспринимал его поэзию как точку отсчета для себя и многому учился у старшего современника. Однако нельзя не учитывать, во-первых, их принадлежность к различным литературным направлениям, что сказалось на своеобразии мироотражения у каждого. Необходимо также иметь в виду, что элегические мотивы прозвучали в поэзии Бунина *задолго до эмиграции*. Печаль по прошлому окрасила поэзию Бунина, когда он, вынужденно покинув родной дом, скитался еще по России. Тем более Бунин глубоко тосковал по родине в зрелом возрасте, оказавшись вдали от нее и понимая невозможность для себя возвращения назад. Набоков не наблюдал, подобно Бунину, запустения дворянских имений, но его ностальгия обострялась тем, что, потеряв Россию совсем молодым человеком, он расценивал эмиграцию как утрату не только родины, но дома, семьи. Скиталец, как и Бунин, Набоков сделал бездомность программой собственной жизни.

Наконец, различны и сами усадьбы, родовые гнезда, которые воссоздают в своей лирике поэты. У Бунина понятие «родная усадьба» трудно прикрепить к одному месту: в детстве это небольшое имение Бутырки Елецкого уезда Орловской губернии, а впоследствии в разные годы – родовые поместья Озерки, Огневка, Васильевское, Готово. По признанию поэта, он рос «в “оскудевшем” дворянском гнезде», в «глухом степном поместье, но с большим садом»⁷. Детство и отрочество петербуржца Набокова проходили в богатых, комфортных усадьбах Выра, Рождествено, Батово, которые в его сознании слились в одну большую усадьбу, как и парки

этих имений превратились в огромный парк всей жизни Набокова. Поместья орловские и петербургские различались ландшафтом и масштабами.

И все же тесная связь с русской усадьбой, с детства определившая особое отношение обоих авторов к природному миру и все ценностные доминанты, сделала их лирику, отразившую столь разные усадебные локусы, типологически сходной. В значительной мере восприятие усадьбы в поэзии и Бунина и Набокова восходит к пушкинскому стихотворению «Деревня» (1819), в котором сочетаются идиллические картины сельской жизни – и «мысль ужасная» о судьбе родины.

Уже ранняя лирика Бунина демонстрирует неразрывную связь в сознании поэта усадьбы и деревни, окрестных полей. Через описание родных степей Бунин приходит к рассуждениям о страдающей, несчастной России: «Бедные селенья – / Моя отчизна; я вернулся к ней / Усталый от скитаний одиноких, / И понял красоту в ее печали / И счастье – в печальной красоте»⁸. Любовь к отчизне проникнута у Бунина горечью (пушкинская традиция сплетается с некрасовской). Но именно полевая Россия для поэта – тот «обетованный отеческий край», куда возвращается странник для оздоровления и очищения. И хотя в стихах не столь акцентировано (как в прозе) внимание к социальной проблематике, тема разорения малых усадеб занимает в поэзии Бунина одно из ключевых мест.

Его лирика отражает атмосферу запустения поместий – разрушение родового дома, запущенность сада: «Навис потолок, обвалились углы, / Повсюду скрипят под ногами полы...» (1; 59); «И глянул флигель серою руиной»; «в доме, тихом, как могила, / Неслышно одиночество бродило» (1; 133); «Дом развалился, темен, гнил и жалок, / Варок раскрыт, в саду – мужицкий скот, / Двор в лопухах...» (1; 217) и др. Покинутая усадьба часто изображается Буниным на фоне холодной поздней осени, и без того навевающей состояние тоски и уныния: «И сад обнаженный гудел и стонал...» (1; 59). К горьким впечатлениям от вида разоряющихся имений примешиваются безрадостные воспоминания детства, которое у поэта было окрашено страхом затерянности «в степной и глухой стороне», ужасом одиночества. Ощущение бесприютности в огромном пространстве усиливалось особенно зимой, когда «в степи бураны бушевали»: «Они врывались в мертвый дом – / И стекла в рамках дребезжали, / И снег сухой в старинной зале / Кружился в сумраке ночном» (1; 59). Так сливаются у поэта щемящее чувство боли за родовое «гнездо» с неизбывной любовью к нему, хранимому в душе.

«И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста»...

Не случайно Бунин стал известен как элегический певец дворянских поместий. Понимание их обреченности подчеркнуто меланхолическим настроением: «Нам жутко здесь. Мы все в тоске, в тревоге.../ Пора свести последние итоги» (1; 133); «Томит меня немая тишина. / Томит гнезда родного запустенье. / Я вырос здесь. Но смотрит из окна / Заглохший сад. Над домом реет тленье, / И скупое в нем мерцает огонек» (1; 134); «И грустны, грустны сумерки зимой / В заброшенных помещичьих покоях!» (1; 174). И даже если поэт отмечает «веселое» струение летнего света в гостиной старинного дома, радость неизменно сочетается с грустью:

Вкруг дома глушь и дичь. Там клены и осины,
Приюты горлинок, шиповник, бересклет...
А в доме рухлядь, тлен: повсюду паутины,
Все двери заперты... И так уж много лет. (1; 148–149)

Бунин создает своеобразную эпитафию уходящему миру дворянских усадеб. Правда, наряду с тоской по былому может звучать ирония в адрес прошлого, утверждая желание нового хозяина распрощаться с прежней жизнью: «С паутиною, пенькою / Я вырываю раму. Из щелей / Бегут двухвостки. Садом и рекою / Окно пахнуло... Так-то веселей!» (1; 217). И все же лирический герой бунинской поэзии любит этот угасающий дух поместий, любит его немногими, но дорогими сердцу приметами. В их числе – признаки *родового* дома, где протекала жизнь нескольких поколений (на что указывают «дагерротипы» предков, «скрип прогнивших половиц»), и старинного сада, примыкающего к нему («сумрак от столетней липы» – 1; 195). Бунинские подчеркнуты старомодные стихи, в которых воскресают тени прошедших времен, перекликаются со строками И. Анненского, А. Блока, Н. Гумилева.

Там, где Бунин реконструирует жизнь дворянских гнезд *до разорения*, усадьба предстает у него идиллически прекрасной. В немногих стихах Бунин воссоздает гармонию деревенского быта, передает ощущение безмятежности и красоты:

Везде открыты окна... А над домом
Так серебрится тополь, так ярка
Листва вверху – как будто из металла,
И воробьи шныряют то из зала,
В тенистый палисадник, в бересклет,
То снова в зал... Покой, лазурь и свет... (1; 243)

Окна дома распахнуты в сад, и он, сливаясь с окружающим миром природы, весь высвечен ярким солнечным светом. Дом и сад

оглашены радостным пением птиц, оживлены их стремительным полетом. Атмосфера приподнятости создается и мажорным звучанием в доме фортепьяно: «звонко, странно / И весело в хороммах!» (1; 244)⁹.

Таким образом, поэзия Бунина проецирует оба подхода к усадьбной / деревенской теме, реализованные в пушкинском творчестве. Поэт сам признавался, что усадьба, являясь символом всего, «что породило нас», сохраняла для него именно пушкинскую атмосферу:

А вот изумительно чудесный летний день дома, в орловской усадьбе. Помню так, точно это было вчера. Весь день пишу стихи. После завтрака – перечитываю «Повести Белкина» и так волнуюсь от их прелести и желания тотчас же написать что-нибудь старинное, пушкинских времен, что не могу больше читать. Бросаю книгу, прыгаю в окно, в сад и долго, долго лежу в траве, в страхе и радости ожидая того, что должно выйти из той напряженной, беспорядочной, нелепой и восторженной работы, которой полно сердце и воображение, и чувствуя бесконечное счастье от принадлежности всего моего существа к этому летнему деревенскому дню, к этому саду, ко всему этому родному миру моих отцов и дедов и всех их далеких дней, пушкинских дней... Вышли стихи: «Дедушка в молодости» (VI; 620).

В этом стихотворении Бунин обращается к ретроспекции: «Вот этот дом, сто лет тому назад, / Был полон предками моими». Он рисует владельца богатого поместья с едва уловимой иронией («Изысканно, с заботливостью женской / Напудрен рисом, надушен...»). Дом, аллеи, куртины освещены золотистым светом, предстают «в блаженстве ослепительного блеска». Краски, запахи, звуки сливаются в ощущении радостных предчувствий счастливого дня:

...Меж тем как пахло жаркою крапивой
Из-под окна открытого, и звон,
Торжественный и празднично-счастливый,
Напоминал, что в должный срок
Пойдет он по аллеям, где струится
С полей нагретый солнцем ветерок
И золотистый свет дробится
В тени раскидистых берез,
Где на куртинах диких роз,
В блаженстве ослепительного блеска,
Впивают пчелы теплый мед,
Где иволга то вскрикивает резко,
То окарию поет... (1; 331)

«И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста»...

Поворот головы назад не отменяет предельной осязаемости изображенного как сиюминутного настоящего. Мельчайшие подробности картин безмятежной сельской жизни дополняются физическим ощущением солнечного тепла, запахами деревенского летнего дня, тишиной, усиленной колокольным звоном, пением птиц и жужжанием пчел. Патриархальный Эдем, сознательно воссозданный в стиле Пушкина, воскреснув в воображении поэта, предстает зримо, точно, достоверно.

О том, что поэта никогда не переставала волновать история рода, дома, семьи, свидетельствует дневниковая запись от 27 июля 1917 г.:

Деревенскому дому, в котором я опять провожу лето, полтора века. И мне всегда приятно вспоминать и чувствовать его старину. Старинный, простой быт, с которым я связан, умиротворяет меня, дает отдых среди моих постоянных скитаний. А потом я часто думаю о всех тех людях, что были здесь когда-то, – рождались, росли, любили, женились, старились и умирали, словом, жили, радовались и печалились, а затем навсегда исчезали, чтобы стать для нас только мечтою, какими-то как будто особыми людьми старины, прошлого. Они, – совсем неизвестные мне, – только смутные образы, только мое воображение, но всегда со мною, близки и дороги, всегда волнуют меня очарованием прошлого (VI; 367).

Усадьба, таким образом, давала Бунину возможность осмыслить историческую судьбу деревни – печальную, обреченную на разорение и умирание. Но усадьба была для него «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья»¹⁰, где поэт размышлял о законах бытия, о любви и смерти, о красоте мира. Не случайно усадебный сад/парк со старой скамьей часто является фоном для размышлений зрелого Бунина о преходящем и вечном.

Этой краткой жизни вечным измененьем
Буду неизменно утешаться я, –
Этим ранним солнцем, дымом над селеньем,
В алом парке листьев медленным паденьем
И тобой, знакомая, старая скамья.

Страх, порожденный мыслью о забвении, борется в душе поэта с надеждой на сохранение о нем памяти. Автор и тоскует от осознания мимолетности собственной жизни, и утешается тем, что обретет бессмертие в творчестве будущих поэтов: «Стану их мечтами, стану бестелесным, / Смерти недоступным, – призраком чудесным / В этом парке алом, в этой тишине» (1; 359).

Поэзия Бунина отозвалась в лирике Набокова, который, как известно, был страстным его поклонником. Набокова пленяла бунинская чуткость к красоте мира:

Основное бунинское настроение... – есть, быть может, самая сущность поэтического чувства творчества вообще, самое чистое, самое божественное чувство, которое может человек испытать, глядя на роспись мира, слушающая его звуки, вдыхая его запахи, проникаясь его зноем, сыростью, холодом. Это есть до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты, прекрасного¹¹.

Прелесть и тайны земного мира он, как и Бунин, постигал в усадьбе, поэтому неудивительно, что поэзия Набокова во многом перекликается с бунинской.

В одном из первых стихотворений Набокова «Звени, мой верный стих...» (1918), вторящем бунинскому «...И снилось мне, что осенней порой» (1893), герой тоже мысленно возвращается домой. Но если у старшего поэта воспоминание пронизано тоской и болью при виде заброшенного родового гнезда, то набоковское настроение и общая атмосфера усадьбы иные:

Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!
Не правда ль, все – как встарь, и дом – все так же тих –
стоит меж старых лип? Не правда ли, страданье,
сомненье – сон пустой? Звени, мой верный стих...
Пусть будет снова май, пусть небо вновь синееет.
Раскрыты окна в сад. На кресло, на паркет
широкой полосой янтарный льется свет,
и дивной свежестью весенний воздух веет.
Но чу! Вздыхает парк... Там – радость без конца,
там вольные мечты сулит мне рай зеленый¹².

Набоковский герой, испытывая встречу с миром своего детства, погружается в радостное состояние праздника (слово «звени» выступает в роли звукового камертона). Силой воображения он оживляет ушедшее, делая его конкретным и осязаемым, «как встарь», всеми органами чувств. Прошлое предстает светлым, радужным, залитым «янтарным светом». Поэтическую атмосферу усадьбы Набоков передает с помощью таких реальных и вместе с тем почерпнутых из литературы образов, как дом «меж старых лип», «раскрыты окна в сад». Традиционны для усадебной литературы время действия – май, синева¹³ неба и свежесть воздуха.

Дом-усадьба как важнейшее условие счастья предстает и в эмигрантской лирике Набокова. Он со всеми подробностями восста-

навливают путь в усадьбу («сырой дороги блеск лиловый») через окрестные поля, мимо нив, рощ и «знакомой тинистой реки». Его любящий взор охватывает широкие пространства, но замечает и полевые цветы («среди колосьев васильки»). Повышенная лирическая взволнованность усиливает драматизм переживаний изгнанника, мечтающего о родном доме: «О, звуки, полные былого! / Мои деревья, ветер мой, / и слезы чудные, и слово / непостижимое: домой!» (149).

В период скитальчества ситуация мнемонического возвращения в родные места всегда наполнена драматизмом. Так, герой стихотворения «Кто меня повезет...» (1920), совершая воображаемое путешествие «по ухабам домой, / мимо сизых болот / и струящихся нив», испытывает страдание и боль, представляя «меж берез и рябин / зеленеющий дом». Но, в отличие от Бунина, который трезво и беспощадно констатирует «Зарос крапивой и бурьяном / Мой отчий дом», Набоков хочет верить, что дом его живой, хотя и осознает, что надежда почти несбыточна: «Кто откроет мне дверь? / Кто заплачет в сенах?» (129).

Бунинский лиризм сдержанный, и его ностальгия выражается косвенно, через мотив бездомности. Его герой – странник с котомкой – чужаком приходит на родной порог: «Как бьется сердце, горестно и громко, / Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом / С своей уж ветхою котомкой!» (1; 365). Он ассоциирует себя с той канарейкой, что, тоскуя по родине, «Золотая стала с горя, / Тесной клеткой пленена» (1; 364).

Так проявляется разное мировосприятие поэтов: для Бунина внешние обстоятельства усиливают трагедийность, изначально присущую жизни, в то время как Набоков старается не замечать в ней «ни лохмотий, / ни ран ее, ни пыльных ног» – одни «ликующие очи» (170). Он тоже, живя в «зловещем веке», слышит «гром его тревог» (179), но этот век, «грубый и огромный», не отменяет для Набокова упоения существованием. Свой рай поэт восстанавливает с помощью Мнемозины¹⁴, и созданная творцом вечность более реальна, чем окружающая его действительность: «бессмертно все, что невозвратно, / и в этой вечности обратной / блаженство гордое души» (243).

Для лирического героя Бунина усадьба – любимый, но невозвратный мир. Герою Набокова для возвращения в свою Аркадию «не надо /ни кораблей, ни поездов» (409) – достаточно воображения:

Глаза прикрою – и мгновенно,
весь легкий, звонкий весь, стою
опять в гостинной незабвенной,
в усадьбе, у себя, в раю.

У Набокова-модерниста трудно различимы рай небесный и рай земной: отделенные лишь «сокровенной завесой» (387), они взаимозаменяемы, один просвечивает в другом¹⁵. Поэтому его герой, будучи изгнанным «из рая / лесов родимых и полей», творит его в небесном Эдеме, любуясь им как живым настоящим.

Воспоминание у Набокова всегда оттеночно, стереоскопически подробно, благодаря чему «прошлое переживается с такой же непосредственностью, как настоящее» (Б. Аверин)¹⁶. Память цепко хранит детали домашней обстановки, создавая иллюзию непосредственного присутствия в ней. Сквозь призму предметов раскрывается не материальная ценность усадьбы, а незыблемость замкнутого мира в зазеркалье:

И вот, над полками, гортензий
легчайшая голубизна,
и солнца луч, как Божий вензель,
на венском стуле, у окна.

Здесь время остановилось, и все излучает спокойствие и беззаботность:

По потолку гудит досада
двух заплутавшихся шмелей,
и веет свежестью из сада,
из глубины густых аллей,

неизъяснимой веет смесью
еловой, липовой, грибной:
там, по сырому пестролесью, –
свист, щебетанье, гам цветной!

И хотя виртуальное путешествие завершается разрушением миража: «Стой, стой, виденье! Но бессилен / мой детский возглас. Жизнь идет, / с размаху небеса ломая, / идет... ах, если бы навек / остаться так, не разжимая / росистых и блаженных век!»¹⁷, отражение реальности становится сверхреальным, потому что «увеличено памятью».

Набоковский «усадебный словарь» традиционен: он состоит из слов, типичных для «языкового кодирования поэзии дворянских гнезд»¹⁸. Это характеристика дома: «зеленеющий», «старый», «ветхий, давно опустелый», «дом с колоннами», «дом с радужною веррандою». Автор включает в произведения такую неизменную атрибутику усадьбы, как «пыльная и пышная гостиная», рояль с нотами, кресло, венский стул, зеркала и портреты, люстра и печь. Многие из них характерны для поэзии А. Фета, И. Бунина и других.

Все эти образы создают впечатление тепла, уюта, покоя, но главное – радости: комнаты в набоковской усадьбе «веселые», в них слышно радостное «лепетанье хрусталей». Внимание Набокова к элементам культуры, составляющим усадебный мир¹⁹, объяснимо желанием во всех оттенках передать ощутимую прелесть этого земного рая. Он не перестает с упоением жить в своем родном, обжитом пространстве и тогда, *когда этого хочет*.

И Набоков, и Бунин, осознавая ценность и важность родового дома, отдают предпочтение все же усадебному парку, который не только служит продолжением дома, но и становится у обоих метонимическим продолжением личности лирического героя.

Для бунинского героя сад – часть его жизни, как небо, солнце, воздух, ветер, его спутник, объект наблюдения и любования, место творчества. Он созерцает его с балкона, из окна или «странствует» по саду, теряется в его аллеях, бродит в его чащах. Автор подчеркивает уютность, шелковистость, мягкость садового пространства и его таинственную, чарующую красоту:

Ветви кедра – вышивки зеленым
Темным плюшем, свежим и густым,
А за плюшем кедра, за балконом –
Сад прозрачный, легкий, точно дым... (1; 172)

Нарисованный сквозь дымку просветленной грусти, сад подобен гобелену, соткан из светотеней – дробящегося света, дымки («листва сквозит узором четким, / А под ней уж серебрится сад / Светом и таинственным и кротким» 1; 90). Именно эта бунинская нюансировка так нравилась Набокову, который также, подмечая «солнечную пятнистость», игру листвы, передает ощущение трепетности сада, его загадочности, отмечает изысканность полутонов (ср. его образы: «шашечница сада», «в полутрауре парковых троп» и т. п.).

Бунин широко вводил деревья и кусты – березу, клен, тополь, яблоню, вишню, ель, осину, шиповник, бересклет, ракиту – в свое изображение сада. И хотя в реальной жизни поэт наблюдал его запустение²⁰, в поэзии сад предстает не погибающим, а полным стихийных сил, – он всегда нов и свеж. Жизненная реальность, войдя в поэтическую картину усадьбы, трансформировалась, потому что Бунину прежде всего важна природная составляющая усадьбы, он рисует естественный мир, в котором присутствие человека едва заметно. Отсюда редкое включение в поэтические тексты садовых цветов (которые поэт хорошо знал и различал). Зато даже пустынный сад у Бунина всегда наполнен звуками, насыщен пением, одухотворен, ведь его обитатели – соловьи, синицы, голуби, горлинки, щеглы.

Являясь воплощением стихийных сил природы, сад постоянно меняется: он то буйно шумящий, волнующийся, то затихающий, замирающий: «сад потемневший присмирел» (1; 54); «и гудит, волнуясь, сад / и угрюмо замирает» (1; 77); «проносится ветер в беспомощно-зыбком саду» (1; 111); «А сад, степной, глухой, / Идет, темнея, в сумрак летней ночи, / По скату к балке» (1; 268); «лепечут листья сада» (1; 269); «Сада дремотная мгла / Липовым цветом тепла» (1; 356). Тем самым Бунин предвосхищает есенинские образы, передающие «столкновение природных сил, вступивших между собой в “личные” отношения»²¹.

И у Набокова игра солнца, движение ветра вокруг дома, отражение в комнатах «узорных теней» парка, «свист, щебетанье, гам цветной» в нем говорят о естественности мира усадьбы. Парк с его оживлением и солнечным блеском, с его дорожками и лабиринтами манит «странствовать по шепчущим лесам, / где луч в зеленой мгле являл за чудом чудо, блистая по листьям» (164). Живой и трепещущий, сияющий в солнечном блеске, он будоражит воображение героя:

Вперед! Широкий парк душистыми листьями
шумит пленительно. Виляют меж берез
тропинки мшистые; дубовая аллея
пересекает их и, влажно зеленея,
стрелой уходит вдаль; среди трепетных ветвей,
склоненных до земли, вся белая, сияет
скамейка. Ярких мух беспечный рой играет
над спинкой вырезной, и решето лучей
желтеет на песке. Последняя тропинка
окаймлена волной сиреневых кустов (20).

Упомянутая растительность – едва ли не главная дендрологическая примета парка – усиливает его ассоциативность: аллея из дубов символизирует долголетие и мощь, а сирень, посаженная в качестве ограды на периферии усадебного пространства, уподобляет его раю²². Это убеждает в том, что для Набокова усадебный парк – самодостаточный мир, где есть все, что нужно для счастья. Парк для него – целая страна со своим ландшафтом, которую он постигает в своих блужданиях по таинственным тропинкам²³. Герой Бунина, погружаясь в атмосферу сада, тоже открывает тайны природы, но все же сад у него – продолжение жилища, потому поэт подчеркивает мягкость и домашнюю уютность дорожек. У Набокова дорожки (строгая, «стрелой» уходящая вперед аллея и «виляющие» меж берез «тропинки мшистые»), их пересечения, бесконечные лабиринты, потаенные уголки – все подчеркивает огромность парка. Они будоражат воображение своей загадоч-

ностью, непредсказуемостью, с них начинается постижение – физическое, всей ступеней – мира. Начиная с ранних стихов, тропинки петляют в набоковской поэзии: «И ведали мы все тропинки дорогие» (164); «И ты войдешь тропинкою пятнистой / туда, в мой лес, и нежный и тенистый» (186); «Иду по румяной дорожке» (246); «то теневое сочетанье / листвы, тропинки и корней...» (388)²⁴. В воспоминаниях об усадьбе Набоков воссоздает облик этого обжитого пространства и свои излюбленные маршруты:

Парк, отделявший усадьбу от полей и лесов, был дик и дремуч в приречной своей части. <...> Были и прямые тропинки и вьющиеся, и все это переплеталось, как в лабиринте. Еще в первые годы изгнания моя мать и я могли без труда обойти весь парк, и старую и новую его часть, по памяти...²⁵

Но лабиринты парка, уподобляясь извилистому ходу памяти автора, символизируют и лабиринты его сознания. Путешествуя по ним благодаря своему творчеству²⁶, Набоков совершает ретроспективное возвращение на свой остров утопии.

Помимо тропинок, в мире Набокова важна другая садово-парковая деталь – скамья. Бунин, упоминая старую скамью (1; 302), «заветную скамью» (1; 316), «знакомую, старую скамью» (1; 359), всякий раз подчеркивает ее принадлежность прошлому. У Набокова это уже не знак уединенных размышлений, а символ ожидания встречи: «У входа в парк в узорах летних дней / скамейка светит, ждет кого-то» (35); «И скользнула, при луне огромной, / белизной решетчатой скамья» (230). Скамейка с «вензелем» как намек на будущую влюбленность появляется уже в раннем стихотворении «Велосипедист» (1918). Дорожка, пролегающая через парк, приведет героя к встрече с любимой, образ которой пока не конкретизирован – обозначен лишь «вензель»²⁷. Именно на дорожках «зеленого рая» происходят встречи героев в набоковских произведениях.

Любовные свидания, как известно, – обязательный атрибут усадебного «текста». Его героиней непременно является «чистая, одухотворенная, способная сильно и самоотверженно любить девушка» (В. Шуклин). Бунин сознательно окрашивает образ мечтательной девушки лирико-романтической тональностью, вызывая мотивированные ассоциации с персонажами усадебных романов:

И видел я, как тихо ты по саду бродила,
В весеннем легком платье... Простудишься, дружок!
От тучи сад печален, а ты, моя Людмила?
От нежных дум о счастье? От чьих-то милых строк? (1; 316)

Так же вполне традиционна ситуация первой юношеской любви в усадебной аллее. Старый парк при луне часто является пространственно-временным обрамлением свидания, как и сам идиллически-элегический тон стихотворения, переходящий в мелодраматизм:

Тихой ночью поздний месяц вышел
Из-за черных лип.
Дверь балкона скрипнула, – я слышал
Этот легкий скрип.
В глупой ссоре мы одни не спали,
А для нас, для нас
В темноте аллеи цветы дышали
В этот сладкий час (1; 338).

В ранней усадебной поэзии Набокова, восходящей не только к Бунину, но и к массовой романсной традиции²⁸, используются такие образы-штампы, как узкая аллея, майская ночь, волнующие запахи сирени и липы²⁹: «Как пахнет липой и сиренью, / как золотее серп луны!» (32); «Ты глядела, мое сновиденье, / в глубину голубую аллею...» (74); «Ночь в саду, послушная волненью, / нарастающему в тишине, / потянулась, дрогнула сиренью, / серой и пушистой при луне» (230).

Но при всей трафаретности воплощения любовной темы у Бунина всегда заметно стремление вернуть мгновения любви в непосредственности переживаний – печали, тоски, даже боли, но боли сладкой, передающей счастье прошлого:

У меня от нежности и боли
Разрывалась грудь...
Если б, друг мой, было в нашей воле
Эту ночь вернуть! (1; 339)

Почти буквально повторяет финальные строки Бунина Набоков, реконструируя свое прошлое, причем его «вертоград заключенный», как уже отмечалось, строится на смешении земного и небесного. Герои Набокова не просто соприродны окружающему миру, они, подобно Адаму и Еве, открывают впервые прекрасный мир в раю земном и счастливы этим:

Мы шарили во всех сокровищницах Божьих,
мы в ивовом кусте отыскивали с ней
то лаковых жучков, то гусениц, похожих
на шахматных коней.

«И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста»...

За любовным рассматриванием, исследованием каждого природного создания, за самой системой образов различим взгляд Набокова-энтомолога и шахматиста. Но, говоря о недоступности райского сада, из которого сегодня изгнан лирический герой, Набоков близок Бунину своей тоской и томлением о невозможном:

О Боже! Я готов за вечными стенами
неисчислимые страданья воспрять,
но дай нам, дай нам вновь под теми деревьями
хоть миг, да постоять! (164)

Переключки Набокова со старшим поэтом ощутимы и там, где речь идет о воплощении в усадьбе связи поколений. Как Бунин (см.: «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины»; «Люблю цветные стекла окон»; «В столетнем мраке черной ели»; «Синие обои полиняли»), он вспоминает пыльную гостиную со старинными вещами («лазурное кресло», «белый шкаф», «зеркало круглое») и семейными портретами в «оливковой раме», отмечает их ветхость, лежащую на всем печать времени; также воспроизводит полный жизни парк, солнечный свет, льющийся в дом через окно. И тем не менее общая тональность стихотворения у Набокова иная: если Бунина томит невозвратность былого и запустение как знак безысходности, то для эмигранта Набокова именно в прошлом источник надежды и спасения:

И потом не забыл я веселых комнат,
и в сиянье ночи, и в сумраке дня,
на чужбине я чуял, что кто-то помнит
и спасет и утешит меня.

И теперь ты вышла из рамы старинной,
из усадьбы любимой, и в час тоски
я увидел вновь платя вырез невинный,
на девичьих висках завитки.

Вместе с ожившей «из оливковой рамы» девушки из родного дома пришло «много милых, душистых теней», пришло ощущение неразрушенного счастья, что дает герою Набокова ощущение духовного покоя:

Из родного дома, где легкие льдинки
чуть блестят под люстрой, и льется в окно
голубая ночь, и страница из Глинки
на рояле белеет давно... (192)

Рояль (фортепьяно) часто упоминается в произведениях «усадебного текста». У Набокова звучащая в ночи музыка обостряет чувства героев, усиливает ощущение их сродненности с бесконечным звездным небом: «И звуки холмились во мраке и в блеске, / и ропот взбирался, и шепот сбегал, / и ветер ночной раздувал занавески / и звездное небо впускал» (191). Поэт воссоздает полнозвучную картину утраченного мира не только музыкой, но перезвоном «подвесок-искорок» люстры, пением ветра в роще, «ласково-хрустальным» голосом любимой. Музыка у Набокова, как и у Бунина, призвана оттенить красоту и гармонию усадебного существования.

Как уже отмечалось исследователями, после 1930-х гг. поэзия Набокова претерпела серьезные изменения, что коснулось и усадебной тематики. Теперь в воспоминания о прогулках с любимой в парке вторгается драматическая нота, дыхание перехватывается сильным волнением, что передается синтаксическими сдвигами: «и липовое, столь густое, / что я перенести – уйдем!» (260). Да и само чувство любви, сохраняя свою прежнюю возвышенность и чистоту, приобретает метафизический характер, становясь прорывом в «потусторонность».

Как я люблю тебя. Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой.
Лучи проходят меж стволами.
Как я люблю тебя! Лучи
проходят меж стволами, пламенем
ложатся на стволы. Молчи.
Замри под веткою расцветшей,
вдохни, какое разлилось –
зажмурься, уменьшись и в вечное
пройди украдкой насквозь (261).

Размывание границ между жизнью реальной и мнимой, разрушение четкости стихотворного ритма и строфики вылилось в раскованную поэтику позднего стихотворения «С серого севера» (1967). «Гений тотального воспоминания»³⁰, Набоков смог преодолеть видимые границы бытия своим воображением («Отовсюду почти / мне к себе до сих пор еще / удалось бы пройти»), чтобы возвратиться в свой потерянный рай: «Вот это Батово. / Вот это Рожествено» (288).

Итак, усадебный хронотоп, традиционно связанный с ощущением природы, родины, памяти, в лирике Бунина и Набокова реа-

лизуется с помощью мотивов родового дома, связи поколений, первой любви, уединения, творчества³¹. Через изображение усадьбы раскрывается само восприятие мира двух авторов, их способность уловить, запечатлеть, «оживить творческим дыханием» (Набоков) прекрасное, хотя и преходящее, в жизни.

Вместе с тем они завершают разные модификации усадебного «текста»: элегическую и идиллическую. Бунинскому миропониманию изначально присущ трагизм, и, наблюдая исчезновение дорогого его сердцу усадебного мира, Бунин слагает вслед ему свою печальную песнь. Эмиграция, подтвердив катастрофичность самих основ бытия, лишь усилила ностальгию по прошлому отечества. Набоков, воспринимая свое изгнание из усадебного Эдема как катастрофу, тем не менее восстанавливает его своим творчеством, перенося конкретные жизненные впечатления в метафизические координаты, где воображаемое, мысленное становится реальнее реального и не подчиняется законам физического мира. Благодаря этому усадебный парк превращается у Набокова не в фон его прозы и поэзии, а становится частью духа и плоти автора и героев, образом самой души.

Бунин и Набоков дописывают судьбы усадеб разного типа: как хранилища памяти о прошлом, подвергающемся забвению, и как «прелестного уголка». Для Бунина, наблюдавшего изнутри взаимосвязанный процесс разорения усадьбы и деревни, это хранимый в душе, но далекий мир, обреченный на умирание во времени. Понятно заменяя дом, родину в эмиграции, усадьба исчезает из поэзии Бунина, выплескиваясь в блистательную прозу, которая дает ему возможность реализовать свои воспоминания о прошлом. Для Набокова потерянный мир усадьбы навсегда остается источником не только великолепной прозы, но и поэзии, поскольку это не только место, «где льется дней моих невидимый поток / На лоне счастья и забвенья» и где непосредственно рождаются стихи, но питательная, неиссякаемая почва для художественных замыслов, для творческого пересоздания мира.

Примечания

¹ См.: *Топоров В.Н.* Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии) // *Облик слова: Сб. статей памяти Д.Н. Шмелева.* М., 1997. С. 290–318; *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003; *Шукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // *Шукин В.Г.* Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007; *Густова Л.И.* Трансформация образа

- усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2006, и др.
- 2 «В начале XX в. трактовка усадебных мотивов в поэзии подвергается видимым изменениям: усадьба рассматривается как дорогой сердцу памятник далекого прошлого, все более подвергающийся забвению. Голос лирического героя становится проникнутым горько-иронической тональностью, сопровождающей осознание обреченности “старого” мира с его несравненной красотой и несомненной порочностью», – пишет авторитетный исследователь усадебного мифа В.Г. Шукин в своей обобщающей работе (С. 325).
 - 3 Одновременно возникали новые усадебные комплексы. См.: *Каждан Т.П.* Художественный мир русской усадьбы. М., 1997; *Нащокина М.В.* Русские усадьбы эпохи символизма // *Русская усадьба. Сб. Общ-ва изучения русской усадьбы.* Вып. 4 (20). 1998. С. 316–345.
 - 4 См.: *Ершова Л.В.* Лирика Бунина и русская усадебная культура // *Филологические науки.* 2001. № 4. С. 13–22; *Жаплова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX – начала XX века: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. В.Г. Шукин называет произведения Бунина «одним из последних блестящих аккордов угасающего усадебного текста» (Указ. соч. С. 332).
 - 5 Об усадебной любви в прозе В. Набокова см.: *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Указ. соч. С. 129–130. См. также: *Тень русской ветки (Набоковская Выра) / Автор-сост. А. Семочкин.* 2-е изд. СПб., 2002.
 - 6 См. одну из линий сопоставления моделей мира двух авторов в работе: *Чайковская В.* На разрыв аорты (Модели «катастрофизма» и «ухода» в русском искусстве) // *Вопросы литературы.* 1993. Вып. 6. С. 9–14.
 - 7 Цит. по: *Шукин В.Г.* Указ. соч. С. 239.
 - 8 *Бунин И.А.* Стихотворения 1888–1952. Переводы // *Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 1. С. 50.* Далее тексты И. Бунина цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.
 - 9 Ср.: «дрожащий, романтический», «исполненный печали» звук клавиесина в «Запустении» (1; 133).
 - 10 «Что же касается деревни, то я смотрю на нее не как на место удовольствия, а как на “келью творчества”», – признавался поэт в письме С.А. Найденову от 3.06.1903 г. Цит. по: *Бабореко А. И.А. Бунин. Материалы для биографии с 1870 по 1917 гг.* 2-е изд. М., 1983. С. 121.
 - 11 *Набоков В.В.* Рец. на кн.: *И.А. Бунин. Избранные стихи* // *В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Вл. Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей.* Антология. СПб., 1999. С. 36.
 - 12 *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 20. Далее стихотворения В. Набокова цитируются по данному изданию с указанием страницы.
 - 13 О значимости цветового глагола синеть в творчестве Набокова и Бунина см.: *Двинятин Ф.* Пять пейзажей с набоковской сиренью // *В.В. Набоков: Pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова.* Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 303–308.

- 14 Ср.: «и мечтами я там, где ребенком влюбленным / и ликующим богом я был!» (65); «А в доме спят, – / в большом, совсем обыкновенном доме, / где Бог живет, где солнечная лень / лежит на всем; и пахнет в этом доме, / как знаешь ли, на даче, – в первый день... / Потом проснутся; в радостной истоме / посмотрят друг на друга; в сад пройдут – / давным-давно знакомый и любимый...» (351).
- 15 Вряд ли можно согласиться, что «видимый мир – мир людей – противопоставляется Набоковым другому миру, находящемуся за гранью жизни, по “ту” сторону, – раю, где человек соединяется со всем, что было им любимо на земле» (*Толстая Н.И.* Спутник ясенкрылый // Русская литература. 1992. № 1. С. 188).
- 16 *Аверин Б.В.* Воспоминание у Набокова и Флоренского // В.В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 498.
- 17 *Набоков В.В.* Стихотворения. Л., 1990. С. 42.
- 18 См.: *Щукин В.Г.* Указ. соч. С. 329–331.
- 19 К разряду таких культурных знаков относятся цветы и кустарники: гортензия, георгины, сирень; их Набоков, «натуралист провинциальный» (244), рассматривает взглядом энтомолога. См.: *Двинятин Ф.* Пять пейзажей с набоковской сиренью. С. 293.
- 20 См. описание сада в Васильевском, принадлежащее В.Н. Буниной: «Фруктовый сад, находившийся в двух шагах от дома, прорезывался липовой аллеей, которая вела в поле, к заброшенному погосту с каменными плитами, на которых уже почти все буквы стерлись. Кроме того, были в саду запущенные дорожки с прогнившими скамейками, окруженные кустами акации и шиповника, была заброшенная аллея, ведущая к клену, видневшемуся из комнаты Яна». Цит. по: *Бабореко А. И.А.* Бунин. С. 116.
- 21 *Смирнова Л.А.* Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество: Книга для учителя. М., 1991. С. 18.
- 22 См.: *Двинятин Ф.* Указ. соч. С. 294; *Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб., 2003. С. 263.
- 23 «Всякая тропинка, дорожка, аллея в определенном смысле может рассматриваться как переход от хаоса к космосу: проторить тропинку – значит сделать мир более ясным и доступным, овладеть им» (*Дмитриева Е.Е., Куцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа. С. 51).
- 24 Еще более отчетливо видна значимость тропинки в прозе писателя, в которой развиваются реалии, намеченные в стихотворениях; недаром А. Долинин назвал прозу Набокова «раскрепощенной поэзией», «прозаическим “переводом” образов, интонаций и метафор ранних стихов» (*В.В. Набоков: Pro et contra.* С. 17). В автобиографии говорится не просто об открытии мира «на пестрой парковой тропе», но и об открытии себя во времени: «...мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, – между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе» (*Набоков В.В.* Другие берега // *Набоков В.В.* Рассказы. Воспоминания. М., 1991. С. 454.) Будущий писатель

впервые осознает себя в огромном парке как в бесконечной вселенной, где отец и мать сопоставляются с солнцем и луной. Примечательно, что это воспоминание окрашено играющим, живым солнечным светом, ощущением солнечной радости. «Сквозь трепетную призму» листья поэт различает дорогие лица матери и отца: «Они шли, и между ними шел я, то упруго семени, но переступая с подковки на подковку солнца и опять семени, посреди дорожки, в которой теперь из смехотворной дали узнаю одну из аллей, – длинную, прямую, обсаженную дубками, – прорезавших “новую” часть огромного парка в нашем петербургском имении» (Там же. С. 455). С аллеи усадебного парка и играющих бликов от листьев начинается писатель свои воспоминания, центром притяжения которых является детство.

25 *Набоков В.В.* Другие берега // Набоков В.В. Указ. соч. С. 530.

26 Исследователи набоковского творчества не раз отмечали, что Набоков наделяет своих героев фактами собственной биографии, своими ощущениями и мыслями. Парк с тропинками в романе «Машенька» изображен не просто как фон, но и как действующее лицо. В «Защите Лужина» спасительная тропинка в детстве возвращает героя домой, но взрослому закрыт путь в рай детства, этот путь он может пройти только в памяти. В романе «Подвиг» тропинка ассоциируется с таинственным, неизвестным, потусторонним, но и с целенаправленной самореализацией героя. «Другие берега» расширяют символику тропинки: это знак покидания рая детства и поиск пути возвращения назад, в утраченную Россию.

27 В «Других берегах» повествование намного расширено: «В начале того лета и в течение всего предыдущего имя Тамара появлялось (с той напускной наивностью, которая так свойственна повадке судьбы, приступающей к важному делу) в разных местах нашего имения. Я находил его написанным химическим карандашом на беленой калитке, или начерченным палочкой на красноватом песке аллей, или недовырезанным на спинке скамьи, точно сама природа, мигая нашего старого сторожа, вечно воевавшего с вторжением дачников в парк, таинственными знаками предвещала о приближении Тамары. В тот июльский день, когда я наконец увидел ее стоящей совершенно неподвижно в изумрудном свете березовой рощи, она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения». (Указ. соч. С. 579.)

28 См.: *Маликова М.Э.* Забытый поэт // Набоков В.В. Стихотворения. Новая библиотека поэта. СПб., 2002. С. 9.

29 Как замечает К.И. Шарафадина, «сладко-душистая в пору цветения липа использовалась для главных подъездных аллей потому, что намекала на небесный райский эфир» (Указ. соч. С. 268).

30 *Аверин Б.В.* Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999. № 4. С. 158–163. Данная особенность определяет ностальгическое возвращение к этим темам не только в поэзии, но и в романах, мемуарах, эссе.

31 Теме усадебного творчества посвящена наша статья: «Листья падают в саду...» Осень в поэтических вариациях И. Бунина и В. Набокова (в печати).

М.Н. Шабурова

РОМАН ГАЗДАНОВА
«ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»:
СМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРИЕНТИРОВ

Цель статьи – рассмотреть «Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданова как переходный роман. В нем писатель постепенно расстается с документальностью довоенного творчества и обращается к фикшн. Газданов экспериментирует с жанровой структурой, переходит с единственной точки зрения к множественной, но одновременно сохраняет интерес к автобиографическим мотивам романов 1930-х гг. Мы анализируем текст в контексте всего творчества писателя и выделяем основные принципы газдановской прозы послевоенного периода. Также мы предлагаем взглянуть на роман сквозь призму постмодернистской эстетики, к которой Газданов обратился в своих поздних романах.

Ключевые слова: Гайто Газданов, «Призрак Александра Вольфа», незамеченное поколение, постмодернизм, автобиографизм, документальность.

«Призрак Александра Вольфа» («Новый журнал», № 16–17 за 1947 г.; № 18 за 1948 г.) занимает особое место среди других романов писателя. До и после него Газданов написал по четыре романа, поэтому с точки зрения хронологии он распложен в центре его творчества, кроме того, он формально разделяет два периода в жизни автора – довоенный и послевоенный, но главное, является переходом от одной модели повествования к другой. Именно переходностью и некоторой эстетической неопределенностью роман нам интересен прежде всего. В нем четко видны «швы» между старой и новой эстетикой, что позволяет яснее понять и почувствовать новые интерпретации старых сюжетов и тем и увидеть зарождение и развитие новых.

Это второе произведение, которое принесло писателю признание, сравнимое с его первым романом «Вечер у Клэр». Роман пере-

вели на английский, французский, итальянский и испанский языки. Благодаря переводам появились и рецензии в зарубежной прессе. Также роман привлек кинематографистов: в 1949 г. в Соединенных Штатах телекомпания CBS сделала экранизацию для телевидения. Правда, Газданов остался ею крайне недоволен. Другая экранизация, задуманная российским кинорежиссером Евгением Цымбалом в конце 1990-х, так и осталась нереализованной¹. По словам режиссера, племянница Газданова Мария Ламзаки подтвердила его догадку о том, что роман писался с расчетом на возможную экранизацию. Согласно Цымбалу, размытость жанра² добавляет роману динамику, делает его наиболее кинематографичным и визуальным из всех произведений Газданова.

По мнению американского слависта Ласло Диенеша, первые послевоенные романы – «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды» – были написаны как ответ на бесконечные обвинения критиков в отсутствии четкого сюжета и стройной композиции³.

В «Призраке» Газданов предпринимает вторую попытку изжить автобиографическую тему из своего творчества. Предыдущая попытка была предпринята в третьем романе «Полет», в котором он отказался от документальности и впервые обратился к фикшн. Другие довоенные романы («Вечер у Клэр», «История одного путешествия» и «Ночные дороги») в большей или меньшей степени основаны на его личном трагическом опыте участника Гражданской войны, эмигранта, водителя ночного такси, клошара на парижских улицах. Существовала вероятность, что, исчерпав для себя эту тематику (в ряду довоенных романов «Полет» ведь мог стать исключением, которое в дальнейшем не повторится), Газданов перестанет быть писателем, не сумеет найти новый источник для творчества, не направит свою фантазию в иное, отличное от прошлого, русло. С появлением «Призрака» становится окончательно понятно, что Газданов готов и способен сменить эстетику, и что его собственный человеческий опыт не является для его романов единственным и определяющим источником вдохновения и сюжетов. В нем Газданов постепенно завершает автобиографическую тему (совсем слабые ее отголоски еще будут в «Возвращении Будды») и документальную стилистику, начатую в «Вечере у Клэр» и продолженную в «Истории одного путешествия» и «Ночных дорогах», и обращается к чистому фикшн, к тривиальным сюжетам массовой литературы, к жанровым и стилистическим экспериментам, а следовательно, к иной эстетике и, возможно, к иному мировоззрению. То есть роман является своего рода проверкой на то, что его писательский дар – настоящий.

Скорее всего, Газданов и сам довольно остро переживал развитие своего писательского дара, размышлял о том, какое место в его жизни занимает литература и писательство и какое место занимает он в литературе, есть ли у него заветный дар. Именно поэтому и в этом романе Газданов вновь обращается к теме творчества, затронутой еще в «Вечере у Клэр». В «Призраке» рассказчик сетует на то, что «вместо того, чтобы посвятить свое время литературному труду, к которому я чувствовал склонность, но который требовал значительной затраты времени и бескорыстного усилия, я занимался журнальной работой, очень нерегулярной и отличавшейся утомительным разнообразием»⁴. Рассказывая о своей журналистской работе Елене Николаевне, он признается: «Нет, конечно, я предпочел бы заниматься литературным трудом, но, к сожалению, это не получается»⁵. Похожая ситуация была и у самого писателя почти всю жизнь: ему приходилось подрабатывать либо таксистом, либо журналистом на радио «Свобода». Вознесенский, второстепенный персонаж романа, лишен творческого дара. Во время одной из встреч он жалуется рассказчику на отсутствие литературных способностей: «Вот вам счастье, а мне Бог не дал»⁶. Рассказчик же не видит в этих способностях ничего сверхъестественного.

Олег Лекманов полагает тему дара основной в романе и ставит «Призрак Александра Вольфа» в один ряд с эпопеей Пруста, а в русской традиции с «Мы» Е. Замятина, «Приглашение на казнь» и «Дар» В. Набокова, «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин» Ю. Тынянова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака⁷. Впрочем, в этих романах тема дара становится сюжетобразующей, чего нельзя было бы сказать о «Призраке».

В романе немало совпадений с привычной для нас стилистикой довоенных романов. Время действия – Гражданская война, место, где развиваются основные события, – Париж, среда – русская эмиграция. Прибавим к этому героя, от лица которого ведется повествование и чей биографический, а главное, психологический портрет – несмотря на отказ от автобиографической проблематики – совпадает с автобиографическим героем «Вечера у Клэр», заявленную с первых строк обращенность в прошлое, мотивы памяти и смерти. Но основное повествование развивается в настоящем времени, благодаря чему в романе сразу намечается два временных пласта – прошлое и настоящее. В большинстве довоенных романов внимание писателя сосредоточено на прошлом, в «Призраке» оно открывается нам постепенно и понемногу, оно окутано тайной, что позволяет держать читателя в напряжении. О рассказчике мы знаем эпизод убийства, а также кое-какие события из его жизни,

которые он поверяет Елене Николаевне; из прошлого Елены Николаевны – сведения о ее замужестве и жизни после смерти мужа. Единственный персонаж, который сразу раскрывает, точнее выбалтывает, подробности своего прошлого, в том числе сокровенные, – пьяный Вознесенский.

В романе Газданов вновь использует свои старые приемы. В первых, он играет с читателем в своеобразные литературные прятки. Притворившись вначале любовным романом, «Вечер у Клэр» по прочтении оказывается экзистенциальной драмой. Встречи и расставания с героиней были всего лишь сюжетной рамкой для рассказа о прошлом, маневром, отвлекающим читателя от сути происходящего. Ставя в «Призраке Александра Вольфа» на первый план сюжетную интригу, увлекая читателя внешним повествованием, он уводит его внимание от внутреннего содержания текста. Другой прием относится к композиции: находясь рядом с любимой женщиной, герой вспоминает и переосмысливает свое прошлое. «Мне казалось, что никогда до этого дня моя собственная судьба не была мне так ясна, как теперь. Я нашел в своих воспоминаниях много такого, чего я раньше не замечал, какие-то почти лирические вещи, – и я только смутно чувствовал, не переставая говорить, что, если бы не было Елены Николаевны, я бы, наверное, не сумел бы обрести их внезапно возникшую силу и свежесть...»⁸. В «Призраке» воспоминания утрачивают свою спонтанность и произвольность, появляется рефлексия над ними, и герой отмечает нелинейность своего повествования: «Ты меня извинишь, если в моем рассказе не будет строгой хронологической (здесь и далее курсив мой. – М. Ш.) последовательности»⁹.

Но в «Призраке» Газданов проще и конкретнее, нежели в «Вечере у Клэр»: там встреча и расставание с Клэр – рамка и своего рода предлог для автобиографического повествования, в «Призраке» он изображает чудо перерождения и возрождения героев под влиянием любви. Хотя прошлое остается достаточно важной категорией, прежде всего на сюжетном уровне, память окончательно перестает быть эквивалентом духовных, интеллектуальных свойств человеческой личности, как это было в «Вечере у Клэр» и отчасти в «Истории одного путешествия». Нивелирование памяти – одно из самых важных перемен в эстетике Газданова на этом этапе творчества.

Прошлое Николая из «Вечера у Клэр» или Володи из «Истории одного путешествия» – каким бы болезненным и трагичным оно ни было – неотделимо от их настоящего. Человеческий опыт является неотъемлемой частью жизни, а сама жизнь – неделимой. В «Призраке» же герой пытается стереть то, что когда-то

причинило ему страдания. «Каждое утро, когда я просыпаюсь, я думаю, что именно сегодня по-настоящему начинается жизнь, мне кажется, что мне немногим больше шестнадцати лет и что тот человек, который знает столько трагических и печальных вещей, тот, который вчера ночью засыпал на моей кровати, мне чужд и далек, и я не понимаю ни его душевной усталости, ни его огорчения»¹⁰. Эта тема – начало другой жизни – новая для Газданова, и отныне он будет к ней неоднократно обращаться в разных вариациях.

Во время одной из встреч с Вольфом герой неоднократно говорит том, как тяжело он переживал ту роковую встречу: «Я дорого дал бы за то, чтобы все эти годы меня не преследовал ваш призрак»¹¹. Целый отрезок жизни от убийства до встречи с Еленой Николаевной оказывается для героя как бы вычеркнутым из жизни, пустым, лишенным эмоциональной насыщенности. То же самое можно сказать и о Елене Николаевне. Ее прошлая жизнь хранила какую-то тайну, мешавшую ей жить и радоваться жизни, и первые встречи с рассказчиком проходят под знаком этой тоски. И лишь по прошествии времени она начинает постепенно «оттаивать». То есть жизнь обоих после встречи – у него краткой, у нее более продолжительной – остановилась, утратила краски, мысли обоих были сосредоточены на фигуре Вольфа. Встреча с Вольфом, объяснение с ним, а затем настоящее убийство ведут к избавлению от его тлетворного влияния на жизнь героев, освобождают их для новой жизни. Иными словами, время между двумя встречами с Вольфом для обоих героев мы можем назвать утраченным, а время после встречи друг с другом и избавления от призрака – обретенным.

Правда в «Вечере у Клэр» и «Истории одного путешествия» ситуация была иной: герой, от лица которого велось повествование, погружался в прошлое, стремясь избавиться от него, переосмыслив его и пережив заново. В «Призраке» же герои бегут от прошлого, которое преследует их помимо их воли. Но и в том и в другом случае роман оборачивается «поиском утраченного времени», с той лишь разницей, что в «Призраке» это вынесено и на формальный сюжетный уровень: задача достигнута, когда Вольф убит, благодаря чему процесс обретения приобретает некоторую конечность, в отличие, скажем, от «Вечера у Клэр», где сама структура произведения предполагает бесконечное нанизывание событий и воспоминаний. То есть Газданов вновь обманывает читателя, маскируя под занимательным сюжетом обращение к вечной для него теме.

Хотя повествование ведется от первого лица, но привычный субъективизм газдановских романов уступает место множественной точке зрения. С разной степенью полноты каждый из героев рассказывает о том, что его связывает с Вольфом, но истории,

рассказанные ими, не становятся версиями одного и того же события ради поиска объективной истины. На этом этапе творчества объективность ни событий, ни тем более ощущений еще не волнует Газданова, интерес к ней появится позже. Пока же он, напротив, подчеркивает неповторимость и индивидуальность человеческого опыта во всем: будь то участие в событиях Гражданской войны или роман с Еленой Николаевной. До «Пилигримов» и «Пробуждения» герои не только несчастливы, но и счастливы всегда по-своему.

Почти все рецензенты и критики обращали внимание на жанровое своеобразие романа. «Призрак Александра Вольфа» называли полицейским, авантюрным, психологическим, светским романом (Глеб Струве), мелодрамой, детективом, триллером (В.Е. Цымбал), притчей (А.Г. Черчесов).

Жанр детектива, к которому обращается Газданов в «Призраке», гораздо ближе к западной литературной традиции, нежели к русской. В русской литературе жанр детектива традиционно считался низким, тогда как на Западе на рубеже XIX–XX вв. были популярны романы Ната Пинкертон¹², а в 30-е гг. XX в. во Франции появились первые романы Жоржа Сименона. Вполне вероятно, что Газданов был хорошо с ними знаком. Впрочем, писатель не старается следовать той или иной литературной традиции. Он достаточно вольно относится к ней, попеременно обращаясь то к одной, то к другой или и вовсе смешивает их между собой. Возможно, это было сознательным выбором, его писательской стратегией: не имея корней, не зная, какой литературной традиции, русской или западной, ему следовать, он решает испробовать максимум из того, что вообще могло быть ему эстетически близко.

В «Призраке» Газданов впервые потеснил главного героя, сделав Александра Вольфа почти равным ему. До этого никто не мог соперничать с главным героем, быть ему равным по творческому потенциалу, харизме, силе духа.

Между двумя героями есть еще два не самых очевидных, но важных пересечения. Газданов не просто наделяет Вольфа творческим воображением. В его рассказе «Золотые рыбки» он цитирует, а возможно даже и пародирует, один из своих собственных любимых приемов: «Интерес рассказа заключался во введении музыкальной мелодии как сентиментального и неопровержимого невольного участия в этом бьющихся на ковре рыбок»¹³. Вспомним, что у самого Газданова музыкальная тема присутствует во многих произведениях. Но у Газданова музыка не просто сопутствующая деталь, а указание на некое высшее знание или особенное (глубоко индивидуальное) чувство. В том же «Призраке» рассказчик так

отзывается о своих новых чувствах, захвативших его в начале романа с Еленой Николаевной: «Это могло быть похоже еще на нечто вроде зрительной увертюры к начинающейся – и тоже, конечно, самой лучшей – мелодии, которую из миллионов людей слышал я один и которая была готова возникнуть в ту минуту, когда передо мной отворится дверь на втором этаже, такая же, как тысячи других дверей, и все-таки единственная в мире». Здесь, конечно же, музыка из фона становится метафорой, которая маркирует важного для писателя героя, его чувства или начало новой жизни. Эпиграфом к рассказу «I'll Come Tomorrow» писатель Александр Вольф ставит цитату из Эдгара По, одного из самых важных и знаковых для Газданова авторов.

Елена Николаевна открывает новый тип женских образов. На сюжетном уровне Газданов намечает линию, ставшую и в «Пилигримах» и в «Пробуждении» магистральной. Благодаря любви происходит очень медленное возвращение героини к полноценной эмоциональной жизни. И в «Пилигримах», и в «Пробуждении» аналогичные истории будут положены в основу сюжета. З.А. Марданова в статье «Фантазия в духе Гофмана: “Призрак Александра Вольфа”»¹⁴ называет мотив воскрешения героини мотивом «заколдованной принцессы», необычайно важным для романтиков, так как с его помощью реализуется противопоставление двух миров – идеального и реального.

Начиная с «Призрака» Газданов иначе изображает любовные отношения, его начинает интересовать их эволюция. Раньше он отмечал лишь ключевые моменты – встречи, расставания, новые встречи. И даже в «Полете» развитие отношений Сережи и Лизы показано скорее косвенно, через события, а не их эмоциональное состояние.

В «Призраке» Газданов на протяжении всего текста фиксирует то, как меняются отношения между рассказчиком и Еленой Николаевной, как постепенно она становится доверчивее и откровенней. Конечно, это обусловлено сюжетом и общей авторской задумкой: Елена Николаевна постепенно «оттаивает» рядом с любимым. Но есть и другая причина: в «Призраке» Газданов обращается к чувственной стороне человеческих отношений. Если раньше они обозначались полупафосом, одной-двумя фразами, то здесь он гораздо более откровенен. Впрочем, писатель остается верен самому себе: описание физической любви нужно ему не само по себе, а в связи с ее эмоциональной составляющей. Счастливая любовь бывает либо у героев-протагонистов, либо у тех, к кому Газданов испытывает явную симпатию. «Мне хотелось пройтись, я шагал по пустынным улицам, – и тогда тоже впервые за всю мою жизнь,

я почувствовал состояние необыкновенного прозрачного счастья, и даже мысль о том, что это может быть обманчиво, не мешала мне»¹⁵.

Едва ли не главное, что происходит в «Призраке» с точки зрения эволюции модели повествования, – это первые, пока еще неявные обращения к постмодернистской эстетике. Выражены они в разбросанных по всему тексту указаниях на близость литературы и жизни, в рефлексии над текстом, который больше не модель мира, а собственно литературный текст. Таких указаний четыре. Первое принадлежит самому рассказчику, раздосадованному на то, что ему не удастся найти Александра Вольфа: «Это начинает становиться похожим на *детективный роман*»¹⁶. Еще одно принадлежит Елене Николаевне: «Не надо настраивать себя на такой напрасно-героический лад, никто тебя не ранит, это вообще *плохая литература*»¹⁷.

Еще одно указание менее очевидно. Три страницы раньше рассказчик говорит о Елене Николаевне: «Жизнь с ней заключала в себе *два различных романа*: чувственное сближение, в котором все было вообще естественно, и душевная близость, бесконечно более трудная, более медленная, и которой могло совсем не быть»¹⁸. Конечно, под словом *роман* подразумеваются в первую очередь личные отношения героев, но также и то, что сама ситуация может развиваться по-разному, иными словами, из нее могут получиться два различных романа, т. е. два разных текста. Таким образом, не только для героя, но и для автора и, соответственно, для читателя не существует однозначного развития событий.

И, наконец, еще одно. «Это все – каменные стены, деревья без листьев, ставни домов и ступени лестниц, – все, что я знал так хорошо и так давно, все это теперь приобрело новый, до сих пор не существовавший смысл, так, точно служило декорацией к единственной и, конечно, самой лучшей пьесе, которую могло создать человеческое воображение. Это могло быть похоже на декорацию»¹⁹. Параллель между театральной сценой и декорациями Газданов проводит в «Ночных дорогах», одним из героев которых является город, а именно Париж. Но если там изображение города как театральной сцены было метафорой модели мира, то в «Призраке» оно перестает быть ею. Здесь сравнение Парижа с декорациями призвано подчеркнуть все ту же литературность текста романа.

Итак, «Призрак Александра Вольфа» становится первой ступенью в освоении постмодернистской эстетики, к которой Газданов обратится в «Пилигримах» и «Превращении». В этих романах, целиком написанных на «французском» материале, сюжет, харак-

терный для массовой литературы, к которому он обращается, станет основополагающим. Центральное место займет и подчеркнутая литературность обоих текстов.

Пока же Газданов остается верен одному из своих основных принципов – принципу дополнительности. Он не боится повторов не только в каждом отдельном тексте, но и по многу раз обращается к одним и тем же темам в разных произведениях, давая им разную окраску и интерпретацию.

Примечания

- 1 См.: *Цымбал Е.В.* Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвященная 95-летию со дня рождения / Сост. М.А. Васильева. М.: Русский путь, 2000. С. 102–117.
- 2 Напомним, что жанровая размытость характерна для многих романов Газданова. Так, в «Вечер у Клэр» есть черты и автобиографии, и исповеди, и романа-воспитания.
- 3 *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 170.
- 4 *Газданов Г.* Призрак Александра Вольфа // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 29.
- 5 Там же. С. 50.
- 6 Там же. С. 31.
- 7 *Лекманов О.А.* Роман «Призрак Александра Вольфа» в культурном контексте эпохи (Тезисы к теме) // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. / Сост.: Т.Н. Красавченко, М.А. Васильева, Ф.Х. Хадонова. М., 2005. С. 71–73.
- 8 *Газданов Г.* Указ. соч. С. 58.
- 9 Там же.
- 10 Там же. С. 57.
- 11 Там же. С. 98.
- 12 *Березин В.С.* Газданов и массовая литература // Вестник Института цивилизации / Сост. и ред. А.Г. Черчесов. Владикавказ, 1999. С. 76.
- 13 *Газданов Г.* Указ. соч. С. 58.
- 14 *Марданова З.А.* Фантазия в духе Гофмана: «Призрак Александра Вольфа» // Вестник Института цивилизации. С. 62–63.
- 15 *Газданов Г.* Указ. соч. С. 54.
- 16 Там же. С. 14.
- 17 Там же. С. 68.
- 18 Там же. С. 65.
- 19 Там же. С. 55.



А.С. Кастарнова

МАРИЯ ПЕТРОВЫХ В ЧИСТОПОЛЕ

Основная цель данной статьи – реконструкция чистопольского периода жизни и творчества М.С. Петровых. Материалом служат документальные, мемуарные и эпистолярные свидетельства, публикации в периодике, переводы и оригинальные стихи поэтессы военного времени. В результате делаются выводы о том, чем обернулась для Петровых эвакуация в Чистополь.

Ключевые слова: Петровых, Чистополь, стихи, переводы, книга.

Биография Марии Сергеевны Петровых (1908–1979) представляет большой интерес при изучении литературного и историко-культурного процесса советского периода, одним из ключевых моментов которого стала Великая Отечественная война и деятельность литераторов в условиях эвакуации. Несмотря на то что попытки описать пребывание М. Петровых в Чистополе предпринимались неоднократно – частично о нем писали Е. Ефимов в предисловии к подборке неизданных стихов поэтессы¹, Е. Ермолин в статье «Воздух свободы: Мария Петровых в 1942–1943 гг.»², И. Сушилина в биографическом словаре «Русские писатели XX века»³, Н. Громова в книге «Дальний Чистополь на Каме...»⁴ – систематизация всех сведений не осуществлена до сих пор. Задача данной статьи – исследование чистопольского периода жизни и творчества Петровых.

В июне 1941 г. началась Великая Отечественная война, и М.С. Петровых, как многие члены Союза писателей и Литфонда, с дочерью и матерью эвакуировалась в татарский город Чистополь. Там она тесно общалась с Б.Л. Пастернаком. На это указывает

пастернаковское упоминание о ней в письме к Евгению Пастернак от 1 августа 1942 г.: «Будет удивительно, если я не напишу Анне Андреевне. Не проходит дня, чтобы я не говорил о ней с Марией Петровых»⁵.

Познакомились они еще в 1928 г. у учителя Петровых, «литературоведа и критика К.Г. Локса, с которым Б.Л. дружил»⁶. Встречались и в 1934 г.: Петровых была в гостях у Е.В. Пастернак, где читала стихи, которые Борис Леонидович высоко оценил⁷, приходила к нему на Волхонку⁸.

В Чистополе Пастернак «был в хорошем настроении, ждал конца войны, всяческих удач, был уверен в моральном подъеме народа и предсказывал перемену к лучшему после войны»⁹. В очерке «Поездка в армию» (1943) он писал: «Победил весь народ сверху донизу, от маршала Сталина до рядовых тружеников и простых бойцов ... победил весь народ всеми своими слоями, и радостями, и горестями, и мечтами, и мыслями»¹⁰.

По-видимому, Петровых разделяла подобные воззрения: «Это было трагическое и замечательное время. Это было время необычайной душевной сплоченности и единства. Все разобщающее исчезло», – писала она позднее в своей автобиографии¹¹. Цитируем также выразительное стихотворение Петровых «Ночь на 6 августа» (1943):

В каком неистовом молчанье
Ты замерла, притихла ночь!..
Тебя ни днями, ни ночами
Не отдалить, не превозмочь.

Взволнованною тишиною
Объята из конца в конец,
Ты внемлешь надо всей страной
Биенью всех ее сердец.

Пастернак верил в начало новой жизни, в письме к соседям по Переделкину Т.В. и В.В. Ивановым он писал о попытках эвакуировавшихся литераторов¹² «заговорить по-другому, о новом духе большой гордости и независимости»¹³. Похожие чувства испытывала и Петровых¹⁴:

А я скажу: она со мною,
Свобода грозная моя!
Совсем моей, совсем иною
Жизнь начинается, друзья!

Ощущение «иной жизни» подкрепилось у Петровых творческим подъемом, а также признанием среди писателей, которое пришло к ней после поэтического дебюта в Доме учителя, бывшего центром культурной и литературной жизни Чистополя: там проходили спектакли, концерты, встречи с известными людьми, приезжавшими с фронта. Среди наиболее ярких событий – вечера памяти А.С. Пушкина (вспоминали 105-ю и 106-ю годовщины со дня его смерти), М.Ю. Лермонтова, В.В. Маяковского, где о поэте рассказывала его родная сестра Людмила Владимировна Маяковская¹⁵. Со временем творческие встречи превратились в «литературные среды», которые устраивались вплоть до лета 1943 г., конца эвакуации. Их часто посещали Н. Асеев, К. Федин, Б. Пастернак; М. Петровых бывала, но реже.

В мае 1942 г. чистопольцы увидели написанное рукой Пастернака объявление: «Вторник. 19-го. Мария Петровых в Доме Учителя. Начало в 7 ч. 30 м. вечера»¹⁶. По воспоминаниям О. Дзюбинской, в тот вечер «Мария Сергеевна – бледная, какая-то от всего отрешенная ... в черном платье и черных “лодочках”, вышла на сцену и читала свои стихи, заглядывая в ученическую тетрадку»¹⁷. Представил ее Пастернак. Сделав это, он сел на сцене, и, забыв о зрителях, комментировал понравившиеся строки. Когда она читала «А потом одно и то же – / Заикающийся ритм, / Пробегающий по коже», Пастернак выкрикнул: «Мария Сергеевна, у меня к Вам творческая зависть»¹⁸. Позже он говорил: «Я знал, что вы талантливы, но от кого слышал – не помню»¹⁹ (по предположению Е.С. Петровых, от Ахматовой или Мандельштама).

Впечатление от вдруг раскрывшегося таланта никому не известного поэта было огромным. Одной читкой стихов дело не ограничилось. 12 июля 1942 г. Петровых участвовала в большом литературно-художественном концерте в Доме учителя, выступала вместе с Исаковским, Леоновым, Пастернаком, Тренивым²⁰. 30 августа того же года в Доме учителя проходил литературно-музыкальный вечер, организованный Союзом советских писателей. «Программа состояла из двух отделений. В первом – поэты Н. Асеев, М. Исаковский, Б. Пастернак, М. Петровых, И. Сельвинский читали свои ранние стихи»²¹.

Собирались не только в Доме учителя. Многие литераторы посещали вечера в доме врача Дмитрия Дмитриевича Авдеева, у которого было два сына – ботаник Валерий Дмитриевич и актер и режиссер Арсений Дмитриевич. Из письма Пастернака В. Авдееву от 3 декабря 1944 г.: «Вы, Ваш отец и брат, Ваша невестка, Ваш дом и круг были тогда для меня жизнью в жизни, явлением близ-

кой силы и равнозначительного порядка, праздником души»²².
О них же в стихах:

Каким тогда я буду старым!
Как мне покажется далек
Ваш дом, нас обдававший жаром,
Как разожженный камелек.

Я вспомню длинный стол и залу,
Где в мягких креслах у конца
Таланты братьев довершала
Усмешка умного отца²³.

Нина Федина пишет, что в гостиной Авдеевых можно было встретить Л. Леонова, Б. Пастернака, К. Тренева, М. Исаковского, Н. Асеева, М. Петровых, А. Степанову, А. Фадеева, И. Сельвинского, П. Павленко, А. Твардовского»²⁴ и других. Что делали? «В длинные зимние вечера, при свете старинной керосиновой лампы, висящей над столом, читали стихи и прозу, обсуждали злободневные события, слушали рассказы писателей-фронтовиков»²⁵. Эти собрания называли «Авдеевскими салонами», о чем в процитированном выше альбомном стихотворении писал Пастернак:

И дни авдеевских салонов,
Где лучшие среди живых
Читали Федин и Леонов,
Тренев, Асеев, Петровых.

Петровых сблизилась с В. Авдеевым. Он настаивает (ошибочно) на том, что в доме его отца «произошло открытие нового поэта ... Марии Сергеевны Петровых»²⁶. По всей видимости, В. Авдеев входил в близкий круг Петровых: ему она доверила подборку своих стихов: в РГАЛИ хранятся отпечатанные на машинке тексты поэтессы конца 20 – начала 40-х годов.

Стихи Петровых нравились, их находили талантливymi, далекими от «губительной власти шаблона ... лжи, какой-то проклятой, обязательной условности»²⁷. Самуил Галкин, живший в Чистополе, рассказывал Григорию Левину «о чистопольском братстве и – особо – упомянул о блистательном успехе М. Петровых, о ее стихах, посвященных Пушкину, высоко оцененных всеми поэтами, в том числе Н. Асеевым и Б. Пастернаком. ... В его словах проступало слово “открытие”»²⁸.

Об этом в письме к первому мужу Петру Грандицкому говорила сама Петровых: «А внешне у меня было много блеску – большой

успех моих стихов. Я всегда помню о тебе, а в дни этого успеха помнила особенно – ведь стихи мои выпестованы тобою»²⁹.

Постепенно о новом таланте узнали в Москве. Это случилось благодаря письмам «чистопольской братии» в Союз советских писателей. Редактор Н. Чертова, работавшая с Петровых на радио³⁰, характеризовала ее лирику следующим образом: «Я много думала, почему с такой неистовой страстностью были восприняты здесь талантливые стихи М.С. Петровых? И вижу: именно потому, что этот человек, многие годы росший диким репьем где-то в стороне, сказал свое собственное, присущее единственно ему слово, от всего сердца, без всякой расчетливости, горе так горе, война – так война, такая, какой она у нас у каждого человека живет в сердце»³¹.

Уполномоченный правления ССП К. Федин в письме А. Фадееву также тепло отзывался о творчестве Петровых: «Большое событие здесь – стихи М.С. Петровых: она всех покорила и изумила зрелостью и чистотою голоса. Между прочим, мы провели ее в ССП»³².

Директору Гослитиздата П. Чагину о Петровых писал Б. Пастернак: «1 июля 1942, Чистополь. <...> Мария Сергеевна Петровых, перворазрядная литературная сила, вышедшая тут к весне из долголетнего затвора и сразу прославившая»³³. А вот выдержки из еще одного пастернаковского письма Чагину: «Я Вам несколько раз писал, но вскользь, и, боюсь, неубедительно, о Марии Сергеевне Петровых. Это очень серьезное и выдающееся дарование. Ее чистопольская слава должна была дойти до Вас»³⁴.

К августу 1942 г. со стихами М. Петровых познакомился А. Фадеев, ему их показали³⁵. Он нашел стихи талантливыми, но усмотрел в них один существенный недостаток: «...на подавляющем большинстве из них нет меты времени. К сожалению, это не дает стихам качества вечности, а наоборот, это делает их похожими на многие стихи, написанные раньше»³⁶ (письмо Фадеева Петровых от 19.VIII.1942 г.). «Меты времени» Фадеев предлагает искать в окружающей действительности, то есть в войне: «...А между тем, мне кажется, даже о самых интимных чувствах, связанных с детьми, семьей, с любимым человеком, с другом, можно было бы сказать так много нового, никогда и никому неведомого, что раскрыла и осветила в людях отечественная война. ...Мне кажется, что это новое и необыкновенное можно увидеть в Чистополе, только надо уметь и хотеть видеть»³⁷.

Несмотря на внешнее благополучие, материальное положение Петровых было катастрофичным: ей «нечем было жить»³⁸. Накануне войны, во время пожара, сгорело почти все ее имущество³⁹. На страховку она купила демисезонное пальто сизого цвета, которое

было ей сильно велико⁴⁰. Эвакуированные получали хлебные карточки, у Петровых их было три: служебная, пенсионная и детская⁴¹. Однако 600 граммов хлеба в день (по 200 граммов на каждого члена семьи⁴²) не хватало. Чтобы выжить, она занималась переводами.

Так, например, 22 января 1942 г. в чистопольской газете «Прикамская коммуна» был напечатан ее перевод официозного стихотворения немецкого (австрийского) поэта-антифашиста, переводчика Маяковского, Гутто Руперта «Статуя Ленина в Кремлевском зале». Публикация этого стихотворения, как и все материалы первой страницы, была приурочена к 18-ой годовщине со дня смерти Ленина:

Он был из мрамора и света,
Всем телом устремленный в зал.
Сердцами нашими согретый,
Казалось, шел и ожив⁴³.

Петровых была знакома с Рупертом. О его пребывании в Чистополе пишет Александр Гладков: «До площади ... идет Гуго Руперт, немецкий поэт, эмигрант, отличный переводчик Маяковского»⁴⁴. Сам Руперт вспоминал, что в Чистополе «сблизился с лириком Львом Ошаниным, поэтессой Марией Петровых»⁴⁵.

Кроме того, М. Петровых работала на радио. Она пришла туда позже, чем другие, читала статьи, «чуть картавя ... милым, спокойным голосом»⁴⁶, пыталась писать заметки, но газетный язык ей не давался.

Пастернак, видя бедственное положение Петровых, взялся помогать. Он обратился за помощью к Чагину: «1 июля 1942, Чистополь. <...> Приготовьте мне, пожалуйста, какой-нибудь большой договор, и пришлите сюда на подпись, а деньги переведите через ВУАПП. <...> Та же просьба касается и Марии Сергеевны Петровых. <...> Поручите ей крупную многоденежную работу по переводу какого-нибудь беспредельного нацмена, она отлично это сделает и больше всех нас заслуживает поддержки»⁴⁷.

Видимо, не получив отклика, в следующем письме Пастернак повторил просьбу: Петровых «надо дать хороший заработок. Я так уверен в ее литературном будущем, также и в смысле материальном, что посоветовал ей бросить грошовую службу здешнего радиодиктора, не рассчитав, как долго будут тянуться почтовые переговоры с Вами и с П.Г. Скосыревым о каком-нибудь капитальном и ответственном стихотворном переводе для нее. Ускорьте, пожалуйста, выбор работы для нее, пришлите договор ей на подпись

и переведите ей какой-нибудь осязательный аванс. <...> Ответьте, пожалуйста, не откладывая: это ведь вопрос существования человека достойного и талантливом»⁴⁸.

В начале сентября Пастернак обратился к Фадееву:

«3.IX. 42

Дорогой Саша!

<...> Сел я тебе писать собственно не о себе, а о Марии Петровых. Она очень талантливый человек и если бы она жила припеваючи, это было бы только естественно и справедливо, и на пользу всем. Но она очень далека от таких притязаний и удовольствовалась бы, если бы ей жилось хоть мало-мальски сносно. Это надо обязательно устроить. Союз или Чагин должны заключить с ней договор на объемистую и прибыльную переводную работу. Дай пожалуйста распоряжение в этом надлежащем отделе. ...)»⁴⁹. В этом же письме Пастернак просил «дать возможность» Петровых «съездить в Москву для устройства всех этих дел»⁵⁰.

21 сентября 1942 г. секретарь президиума Союза писателей П.Г. Скосырев телеграммой вызвал Петровых в Москву: «Выезжайте командировку сроком три недели выполнения срочного задания Нацбюро»⁵¹. Телеграмма из Союза писателей была необходима для того, чтобы попасть в Москву: в военное время въезд в столицу был ограничен.

Петровых приехала в Москву 3 октября 1942 г., о чем свидетельствует ее запись в альбоме «Автографы» Алексея Крученых: «"Третьего октября 1942 года приехала из Чистополя". Москва. М. Петровых»⁵². В Москве ей дали работу: перевод стихов литовской поэтессы Саломеи Нерис. Ее книгу «Сквозь повист пуль»⁵³ Гослитиздат выпустил в 1943 г. Предисловие к ней написал поэт Костас Корсакас. Открывали издание традиционные для того времени «Родина» и «Ленин не умрет»: «А теперь в гробу стеклянном спит он / Дни за днями, ночи за ночами», «Сталина оставил миру Ленин, / Нашу правду и бессмертье наше». Однако большая часть стихотворений (всего их 25) – о войне, о людях и их чувствах. Интересно, что некоторые стихотворения на лексическом уровне пересекаются с оригинальными стихами самой Петровых. Например, «Не жалуйся, не плачься, мать» («Матуля», С. Нерис) и «Не плачь, не жалуйся, не надо / Слезами горю не помочь» («Не плачь, не жалуйся, не надо...» (1942), М. Петровых). Или: «И где любимейшие дети? / Ты руки заломила. / Дома их разорвет ветер, Безвестны их могилы» («Родине», С. Нерис) и «Где павшие братья, – война, война! / В безвестных могилах... / Мы взыщем за милых» («Проснемся, уснем ли – война, война!» (1942), М. Петровых).

В ноябре 1942 г. в Союзе писателей состоялся творческий вечер Петровых: «Глубокой осенью 1942 года был мой вечер в Союзе писателей в Москве (в “каминной комнате”). На этом вечере также были Пастернак, Асеев, Щипачев, Кайсын Кулиев. Все выступавшие говорили о необходимости издания моей книги»⁵⁴. Книгу М. Петровых «собрала» и сдала в издательство «Советский писатель». В фонде «Советского писателя» она не сохранилась, однако подборка стихов Петровых, помеченная 1943 г., обнаружилась в фонде Гослитиздата. На ее основе можно реконструировать примерный состав книги: «Война», «Завтра день рожденья твоего...», «Свириная была зима...», «Севастополь», «Коктебель», «Как в юности глядим легко мы...», «Глубокий, будто темно-золотой...», «Не плачь, не жалуйся, не надо...», «Дословно сбывалось пророчество...», «Какое уж тут вдохновение, просто...», «Муза», «Соловей», «Лесное дно», «Болдинская осень», «К жизни», «Кладбище», «Заклинанье», «Когда на небо синее...», «Когда я склоняюсь над твоею кроватью...», «Не взыщи, мои признанья грубы...», «Ты думаешь, что силою созвучий...». Стихотворение «Как в юности глядим легко мы...» (1942)

Как в юности глядим легко мы
В глаза надземной темноты,
С луною запросто знакомы,
Со всеми звездами на ты⁵⁵, –

это позднее переделанное «Мы смыслом юности влекомы»:

Мы смыслом юности влекомы
В простор надземной высоты –
С любой зарницею знакомы,
Со всеми звездами на «ты».

Стихотворение «Коктебель» (в сборниках поэтессы его относят к началу 30-х гг.) было написано 28 августа 1942 г. и посвящено Илье Ивановичу Сельвинскому⁵⁶, который бывал в гостях у Волошина и некоторое время жил в Чистополе. Сохранилась фотография, на которой изображены Н. Асеев, Б. Пастернак и И. Сельвинский в доме у В.Д. Авдеева⁵⁷. Конечный вариант текста насчитывает 4 строфы, первоначально он состоял из 9. Петровых убрала из стихотворения «приметы времени»: упоминание о войне: «Но над тобой звучит чужая речь / Нечеловеческий, немецкий голос», «Но враг / Недолго будет забавляться славой / Тряхнем-ка стариною, Карадаг, / Залей его отмщающею лавой». Кроме того, героиня обращается за помощью к стихиям: ветру («Всколыхни пески пус-

тынь»), морю («Подымись и покарай»). Надо сказать, у Петровых к данному моменту было два «Коктебеля»: «Мне вспоминается Бахчисарай...» с посвящением Сельвинскому и «Когда я буду, умирая...» (1930). По всей видимости, в книгу Петровых собиралась включить первый текст, на это, в частности, указывает фраза в рецензии Е. Книпович о «стихах, посвященных сегодняшнему дню, войне»: «Иногда здесь все сводится к декламации (“Севастополь”, “Коктебель”»)⁵⁸.

Примерно в это время Петровых узнала, что в ее отсутствие в интернате заболела дочь, подозревали туберкулез. Поэтессу успокоил приехавший из Чистополя Федин, сказал, что та «на саночках катается»⁵⁹. В январе 1943 г. Петровых вернулась в Чистополь. Об этом можно судить по письму А.Н. Зенкевич М.А. Зенкевичу: «7 января 1943. <...> Должна скоро приехать сюда М. Петровых ...»⁶⁰, а также по письму из Чистополя М. Исаковского А.Т. Твардовскому: «3 февраля 1943 г. <...> У Марии Илларионовны, кажется, все в порядке. Я ... был недавно у нее на именинах твоей дочки Оли. Также были Петровых, Стрельченко, Дерман»⁶¹.

А в это время в Москве «прорабатывали» книгу. Рецензентами выступили Евгения Книпович и Виталий Виленкин. Книпович, будучи, по меткому замечанию Льва Аннинского, «пиковой дамой» советской литературной критики, назначалась рецензентом, когда требовалось «зарубить» издание новой книги. Признавая «общую одаренность» стихов Петровых, она все же пришла к выводу, что «нужны они будут только двум и очень узким категориям читателей. Во-первых, “интеллигентным”, одиноким, замкнутым в себе людям (преимущественно женщинам), во-вторых, любителям мастерства и формы, как таковых»⁶². Виленкин, ценитель стихов Ахматовой и Пастернака, осторожно высказывался в том же духе: «Поэзия Петровых – вся в прошлом», «очень далека от событий и переживаний войны», есть, правда, «несколько хороших, оригинальных стихотворений», но они «не определяют права автора на книгу»⁶³.

Сразу редсовет книгу не отклонил: новые рецензии были поручены писателю Александру Митрофанову и критику Осипу Резнику. Митрофанов увидел в стихах эпигонство: «бродит по чужим тропкам, мнет траву на чужих лужайках»⁶⁴, лучше, писал он, «обратиться к первоисточникам: Пастернаку, Цветаевой и другим, у которых М. Петровых более или менее заимствует ритм, построение фразы и – что всего печальнее! – их дух, их – а не ее! – чувство, поэтическое осмысление жизни»⁶⁵. Резник, отдав должное «версификаторской умелости» Петровых, углубился в ее душу и нашел, что сила ее чувств «направлена как бы в пустоту», ее чув-

ства «не озарены жаром подлинной жизни, они все в себе и для себя»⁶⁶. «Талант живет душой, – писал он, – совестью, философией своей эпохи, своего народа. Мария Петровых неплохо владеет словарем родного языка, поэтической формой. Отсюда ее заслуженные поэтические успехи. Оно и понятно – в переводах мысль, чувство, философия даны переводчику извне. В оригинальных стихах М. Петровых этих основных свойств поэзии нет»⁶⁷.

Такое «щедрое» внимание к рукописи Петровых Е. Ефимов, в частности, объясняет успехом ее стихов в литературной среде, их признанием у «не последних» авторов «Советского писателя»⁶⁸. Кроме того, среди поклонников ее таланта были секретарь ССП А. Фадеев и уполномоченный правления ССП К. Федин (по инициативе последнего она вступила в Союз советских писателей⁶⁹). По этой причине под «отвод» книги было необходимо подвести серьезную доказательную базу, требовалось уверить всех в том, что лирика Петровых неактуальна для советской литературы.

В середине марта 1943 г. Петровых снова поехала в Москву, об этом говорит запись в альбоме «Встреча друзей» А. Крученых: «13 марта я видела Бориса Леонидовича Пастернака. Он сказал, что он собирается приехать в Москву через полтора месяца. На следующий день я выехала, вернее, вылетела из Чистополя и дальнейшие намерения Бориса Леонидовича мне неизвестны. 21.03.43»⁷⁰. В письме А.Н. Зенкевич (Чистополь) М.А. Зенкевичу (Москва): «13. III.-1943 г. <...> Два письма передала В. Гроссману, а это третье, коротенькое, передам М. Петровых»⁷¹.

По всей видимости, причиной ее появления в Москве стала корректура книги С. Нерис: она была подписана к печати 25 апреля 1943 г. Тогда Петровых могла познакомиться и с некоторыми рецензиями на свою несостоявшуюся книгу. (По мнению Арины Витальевны Головачевой, отзыв Виленкина Петровых не видела⁷².) К этому времени относится стихотворение «Жил тигренок, числясь в нетях...» (8 апреля 1943 г.). Не является ли оно реакцией на произошедшие события?

Жил тигренок, числясь в нетях,
 Это хитрому с руки,
 Чтоб забыли: в лапках этих
 Подрастают коготки.

Если будут люди трогать,
 Мучить или целовать –
 Покажи точеный коготь,
 Раз и навсегда отвадь.

Пусть летит тебе вдогонку
Восхищенье и хула,
Выходить пора тигренку
На серьезные дела.

Воинственный тон стихотворения, выражение «числясь в нетях» («в нетях» значит «отсутствуя», «находясь неведомо где»), а также пары «восхищенье» – «целовать» и «хула» – «мучить» намекают на обстоятельства личной жизни поэтессы. В «Тигренке» Петровых можно усмотреть переключки со стихотворением Пушкина «Ех ungue leonem», («По когтям льва (узнают)»). Написано оно было после появления заметки издателя А.Е. Измайлова с нападками на пушкинское стихотворение «Приятеля»⁷³.

Оказавшись отвергнутой поэтессой, Петровых стала приобретать славу первоклассного переводчика. 29 мая 1943 г. в газете «Литература и искусство» появилась статья Л. Озерова «Второе рождение», в которой тот подверг критике недоброкачественные переводы военного времени. Положительная оценка была дана работам П. Антокольского, М. Алигер, Н. Асеева, М. Зенкевича и М. Петровых⁷⁴.

Последний раз Петровых вернулась в Чистополь, чтобы забрать домой дочь и мать. В июне 1943 г. на пароходе «Михаил Шолохов»⁷⁵ из Чистополя уехало большинство литераторов, среди них была Петровых. Вернувшись в Москву, она сосредоточилась на переводах, о книге стихов было забыто на долгие годы.

В автобиографии Петровых отмечала, что пробыла в эвакуации «с июля 1941 по сентябрь 1942»⁷⁶. Однако эпистолярные свидетельства, а также записи в альбоме А. Крученых позволяют сделать вывод о том, что до июня 1943 г. она жила «на два дома»: курсируя между Москвой и Чистополем. По всей вероятности, это было связано с ее работой – переводом книги стихов С. Нерис (и некоторых других авторов⁷⁷). Центральным событием этого времени стал для Петровых поэтический дебют в Чистополе, в результате которого она получила известность в литературной среде, была принята в члены Союза советских писателей и подготовила книгу оригинальных стихов (впервые ее состав реконструируется на основе материалов, хранящихся в фонде Гослитиздата). Книга была отклонена редколлегией издательства «Советский писатель», что отразилось в творчестве поэтессы и послужило одной из причин ее нежелания печататься в дальнейшем.

- 1 *Ефимов Е.* Мария Петровых. Неизданные стихи // Знамя. 1998. № 12. С. 123–131.
- 2 *Ермолин Е.А.* Воздух свободы: Мария Петровых в 1942–1943 гг. // Краеведческие чтения «Наше наследие». Ярославль, 2001. С. 1–8.
- 3 Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000. С. 550–551.
- 4 *Громова Н.* «Дальний Чистополь на Каме...»: Писательская колония: Москва – Чистополь – Елабуга – Москва. Москва; Елабуга, 2005. С. 109–112.
- 5 *Пастернак Б.* Существования ткань сквозная. Переписка с Евгенией Пастернак. М., 1998. С. 442.
- 6 *Петровых М.* Избранное. М., 1991. С. 350.
- 7 Там же. С. 351.
- 8 Там же.
- 9 *Пастернак З.* Воспоминания. М., 2006. С. 97–98.
- 10 *Пастернак Б.* Поездка в армию // Полн. собр. соч. В 11 т. М., 2004. Т. V. С. 252.
- 11 *Петровых М.* Указ. соч. С. 348.
- 12 Имеются в виду К. Федин, Л. Леонов, Н. Асеев, К. Тренев, Б. Пастернак.
- 13 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. В 11 т. М., 2005. Т. IX. С. 270.
- 14 *Ермолин Е.А.* Указ. соч. С. 5.
- 15 Страницы летописи. День за днем // Чистопольские страницы. Стихи, рассказы, повести, дневники, письма, воспоминания. Казань, 1987. С. 285.
- 16 *Петровых М.С.* Назначь мне свиданье! М., 2000. С. 126.
- 17 *Дзюбинская О.* Город сердца моего... // Чистопольские страницы. С. 175.
- 18 Там же.
- 19 *Петровых Е.С.* Чистополь // Моя родина – Норский посад. Ярославль, 2005. С. 160.
- 20 Страницы летописи. День за днем. С. 292.
- 21 Там же. С. 294.
- 22 *Авдеев В.* Вспоминая Пастернака // Чистопольские страницы. С. 258.
- 23 *Пастернак Б.* Авдееву В.Д. // Полн. собр. соч. Т. II. С. 256.
- 24 *Федина Н.* Дом окнами на Каму // Чистопольские страницы. С. 233.
- 25 Там же.
- 26 *Авдеев В.* Вспоминая Пастернака. С. 252.
- 27 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 760. Л. 193.
- 28 *Петровых М.* Черта горизонта. Ереван, 1986. С. 362.
- 29 Моя родина – Норский посад. С. 351.
- 30 *Чертова Н.* Город Чистополь на Каме // Чистопольские страницы. 1987. С. 239.
- 31 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 760. Л. 193–194.
- 32 В долгу перед темой // Чистопольские страницы. С. 12.
- 33 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. Т. IX. С. 292.
- 34 Там же.

А.С. Кастарнова

- 35 Александр Фадеев: Материалы и исследования. М., 1977. С. 183.
36 Там же.
37 Там же.
38 *Петровых М.* Избранное. С. 347.
39 Там же. С. 158.
40 Там же. С. 159.
41 Со слов дочери М.С. Петровых А.В. Головачевой.
42 *Петровых Е.С.* Указ. соч. С. 159.
43 Прикамская коммуна. 22 янв. 1942. № 7 (1908). С. 1.
44 *Гладков А.* Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 104.
45 *Руппер Г.* Литературные Афины // Чистопольские страницы. С. 267.
46 *Чертova Н.* Указ. соч. С. 239.
47 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. Т. IX. С. 292.
48 Там же.
49 Там же. С. 310–311.
50 Там же. С. 311.
51 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 760. Л. 17.
52 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 1082. Л. 90.
53 *Нерис С.* Сквозь посвист пуль. М., 1943.
54 *Петровых М.* Избранное. С. 348.
55 РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. Ед. хр. 201. Л. 8.
56 РГАЛИ. Ф. 2867. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 8.
57 *Петровых М.С.* Назначь мне свиданье! С. 104.
58 *Ефимов Е.* Указ. соч. С. 126.
59 Со слов дочери М.С. Петровых А.В. Головачевой.
60 *Громова Н.* Указ. соч. С. 189.
61 *Исаковский М.* Собр. соч. В 5 т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 5. С. 62.
62 *Ефимов Е.* Указ. соч. С. 127.
63 Там же.
64 Там же. С. 128.
65 Там же.
66 Там же. С. 129.
67 Там же.
68 Там же.
69 В долгу перед темой. С. 8.
70 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 2. Ед. хр. 625. Л. 40.
71 *Громова Н.* Указ. соч. С. 192.
72 *Ефимов Е.* Указ. соч. С. 130.
73 *Пушкин А.С.* Сочинения: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 343.
74 *Озеров Л.* Второе рождение // Литература и искусство. 1943. 29 мая. № 22. С. 3.
75 *Дзюбинская О.* Указ. соч. С. 177.
76 *Петровых М.* Избранное. С. 347.
77 Например, стихи кабардинского поэта Кайсына Кулиева.

С.С. Бойко

ПОВТОР СЮЖЕТА В РУССКОЙ ПРОЗЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:
Ю. ТРИФОНОВ, А. ПРИСТАВКИН, Б. ОКУДЖАВА

В статье анализируются случаи повторного использования сюжета в прозе, относящейся к разным этапам творческого развития одного автора. Материалом служат произведения Ю. Трифонова, Б. Окуджавы и др. Данное явление было не частым, но, вопреки мнению критики, не единичным. Оно оказалось закономерным, поскольку для писателя оно открывало возможность художественно осмыслить эволюцию своей поэтики и социокультурных ориентиров.

Ключевые слова: Ю. Трифонов, А. Приставкин, В. Астафьев, Б. Окуджава, сюжет, соцреализм, экзистенциальная парадигма.

В литературном контексте XX в. прозаический сюжет воспринимается как нечто индивидуальное, присущее данному произведению и только ему. Этому не противоречат случаи, когда один сюжет используется тем же автором в его произведениях разных жанров. Так, «В “Золотой розе” К. Паустовский рассказывает случай, который за десять лет до этого – в 1946 г. – послужил материалом для знаменитого рассказа “Телеграмма” <...> Перед нами не просто два произведения на один сюжет, а два различных способа повествования, рассчитанных на различное читательское восприятие»¹, и в этом случае повтор сюжета воспринимается естественно.

Однако этот повтор в произведениях, связанных с одним и тем же *способом повествования*, иначе прочитывается литературоведением, критикой, а в первую очередь – самим писателем. В конце 1970-х гг. в литературном мире заметное впечатление произвела статья В. Кожина², в которой, в частности, анализировалось сюжетное сходство двух произведений Юрия Трифонова: «Студенты» (1950³) и «Дом на набережной» (1976) (последнее к тому

моменту не получило еще адекватной критической рецепции – отчасти «потому, что где-то, кто-то, как в ту пору говорили, “наверху” был недоволен публикацией в журнале этой повести»⁴). Напряженная смысловая связь между двумя этими произведениями не вызывает сомнений. Авторитетная критика полагает даже, что «наиболее важная роль “Студентов” в творчестве Трифонова состояла в том, что от этого произведения он всю жизнь избавлялся. Можно сказать, что для “позднего” Трифонова характерен “комплекс” “Студентов” <...>»⁵. В сравнительно недавнее время появились новые мемуарные свидетельства о том, как сам автор оценивал эту взаимосвязь: «Написал “Антистудентов”, ты не поверишь. Но название другое, еще не решил. Возможно, “Дом на набережной” <...> Было трудно»⁶, – признавался писатель.

Примечательно, что данный факт сюжетного повтора в критике чаще всего трактуется как явление нетипичное, например: «Случай в литературе редкостный, если не уникальный: по прошествии четверти века писатель возвращается к старой теме, переосмысливая ее и как бы поправляя себя самого»⁷. Между тем, читая прозу литературных современников Ю. Трифонова, мы без труда обнаружим ряд подобных же прецедентов. Как бы «заявку» на них делал В. Астафьев в своей ранней повести «Звездапад» (1960), в которой герой-рассказчик говорит: «Эта пересылка была не хуже и не лучше других, по которым мне приходилось кочевать. Казарма не казарма, тюрьма не тюрьма. От того и другого поменьше. Я думаю, что о запасных военных полках и о таких вот пересылках еще напишут люди»⁸. Иначе наши дети не будут знать о том, сколько мы перенесли, сколько могли перенести и при этом победить»⁹. Сам того не зная точно, писатель *обещает* нам и себе роман «Прокляты и убиты» (немыслимый в контексте подцензурной отгепельной прозы), лишь отчасти касаясь предметных деталей, на которых он будет построен.

Примеры сюжетного повтора находим и в прозе Анатолия Приставкина. В цикле рассказов «Люди – до востребования» (1960) он пересказывает автобиографические по происхождению эпизоды детдомовского детства и полусиротской юности¹⁰. Обстоятельства и детали этого ряда будут положены в основу таких его зрелых произведений, как «Ночевала тучка золотая» (1987), «Кукушата, или Жалобная песнь для успокоения сердца» (1989). Наиболее показателен роман «Рязанка: Человек из предместья» (1991), построенный по той же сюжетной схеме поэтапного жизнеописания ребенка сиротской судьбы, что и «Люди – до востребования», повторяющий даже ряд конкретных коллизий и черты персонажей.

«Переписывание» сюжета в вышеназванных случаях связано с типологически схожими историко-литературными обстоятельствами. Уже в ранний период художник осознает потенциальную значимость сюжета, который он почерпнул из собственной судьбы. Попытку воплотить сюжет в романе он предпринимает в эпоху господства социалистического реализма в подцензурной литературе. При этом произведение может быть связано собственно с поэтикой социалистического реализма («Студенты» Трифонова, частично – «Люди – до востребования» Приставкина) либо отдаляться от ее русла (таковы первые главы «Люди – до востребования»; так, «Звездопад» относят к так называемой *фронтальной лирической повести*¹¹, которая на деле противостояла эстетике соцреализма, хотя в критике и в научных трудах 1960-х этот вывод не мог быть прямо обозначен).

В дальнейшем достигший большей глубины миропонимания, духовно и эстетически выросший писатель возвращается к прежнему сюжету. Это связано, в частности, с потребностью переосмыслить прошлое, что и было зафиксировано исследователями творчества Ю. Трифонова: «Потом Трифонов сам очень жестко написал о том, как принял премию его – Сталина – имени¹²: “Дети целуют руки, обогранные кровью своих родителей”. Но в дальнейшем Трифонов *никогда* не жил по “двойным стандартам”. Он писал и печатал то, что думал, что хотел рассказать другим»¹³.

Более того, собственная тесная связь с идеологией тоталитаризма, характерная для раннего периода в творчестве, становится для писателя предметом художественного исследования, а тем самым – как бы условием создания прозы, осмысливающей мировоззренческую эволюцию автора: «<...> “Дом на набережной” мог быть создан только в Москве, и только в середине семидесятых, и только человеком, написавшим некогда “Студентов” <...>»¹⁴, – небезосновательно заявляет критик.

Итак, в оттепельные годы под влиянием социально-политических процессов накапливаются изменения в сфере, которую мемуаристы обозначают как «идеология», «мировоззрение», «понятия» (в печати этот процесс находит лишь косвенное отражение). Нам же удобнее будет описать его как смену экзистенциальной парадигмы¹⁵, при которой *революционный культурный код* вытесняется гуманистическим, где человек – со своим сложным духовным миром, связанный культурным укладом того или иного типа – предстает мерою вещей.

Рассмотрим повтор сюжета с переходом к новой стилистике на примере малой прозы Булата Окуджавы. Подобно вышеназванным произведениям, она создавалась на автобиографической основе.

Так, сюжет детской повести, написанной к концу 1950-х¹⁶, «Фронт приходит к нам» (1965) – о попытках мальчиков, не достигших призывного возраста, получить в самом начале войны вызов в военкомат – был повторен впоследствии в рассказе «Утро красит нежным светом...» (1975). Здесь сохраняются также повествование от первого лица, авторская ирония, присутствие героического пафоса.

В ранней повести, с нашей точки зрения, имелся лишь один признак, соотносящий ее с литературой соцреализма, – образ врага, характерный для ее системы персонажей. Корольков надевает новый костюм и готовит хлеб-соль по поводу ожидаемого вступления фашистов в город; не пускает на постой жену советского офицера с малыми детьми; жадничает и жадный, он скупится на еду для мальчиков – словом, антигерой-мещанин написан черной краской. Дети мечтают «вывести его на чистую воду» – мотив, закономерно связанный с темой антигероя. В зрелом рассказе «Утро красит нежным светом...» для образа врага нет места. Ситуация заботы о *личном* в ущерб *общественному* нарисована с другой точки зрения: приносят повестку отцу троих маленьких детей, и его беременная жена «крикнула ... оглядываясь на соседей», что он на заводе, но те советуют бумагу взять¹⁷. Герой констатирует: «Одной повесткой стало меньше».

Важную роль в повести «Фронт приходит к нам» играет разоблачение штампов советской пропаганды. Юный рассказчик «Фронта» страдает от несоответствия между реальностью и образом войны, который сложился в умах под влиянием казенной военно-патриотической риторики. «Пушки гремят, фашисты бегут, красноармейцы наступают. Я же видел это в кино. Очень была хорошая картина. Называлась “Неустршимые”...»¹⁸, – таково довоенное представление детей... и не только детей. Но по опыту первых дней бедствия Генка говорит другу: «Мне что-то не очень война нравится ... мама плачет, молоко десять рублей стоит, папа писем не шлет»¹⁹. Расхождение между предвоенной бравадой и черной правдой блицкрига оставалось актуальной информационной проблемой еще на протяжении десятилетий, и любая возможность пролить на нее свет представляла ценность в глазах читателя. Скорее всего, именно по этой причине автор дорожил маленькой повестью десятилетие спустя после ее создания.

Детский возраст персонажей «Фронта» не давал возможности поставить проблему личности на войне – он располагал только к остранению довоенных «героических» и «патриотических» пропагандистских клише. В зрелом рассказе «Утро красит...», напротив, в центре внимания оказывается личность героя-рассказчика,

семнадцатилетнего юноши, который запрограммирован на мобилизацию и героизм, глух к голосам окружающих, слеп к чужому горю. С другой стороны, его искренность и пафос вызывают сочувствие. Сочетанием этих двух сторон и обусловлена ирония, которая, в свою очередь, отрефлектирована в рассказе в словах воображаемого читателя: «Наверное, вы не выдумали... Но ведь время какое было – суровое, тревожное, а у вас все какие-то шуточки, смешочки. Вы лучше как-нибудь об этом иначе рассказывайте...» [С. 144]. Возражения вызваны, в частности, тем, что ирония направлена на солдата, который настроен героически.

Дважды разрабатывал Окуджава также сюжет о распределении молодого специалиста в калужскую глубинку. Первая попытка – повесть «Новенький как с иголочки», создание которой автор датирует 1962 г. и связывает со своим пребыванием в Ленинграде [С. 136]. Произведение антитоталитарного звучания было, тем не менее, опубликовано в 1969 г. в журнале «Кодры» (Кишинев). А в книжные издания оно было включено лишь в годы перестройки (1988), когда и получило печатную рецепцию. Так, видный критик, мемуарист и друг поэта Л.И. Лазарев писал об отношении автора ранней повести к своему герою-рассказчику: «...он не видит в нем ни образец добродетелей, ни героическую личность, посмеивается над его слабостями ... и учитель, спотыкающийся на каждом шагу, и к деревенской жизни неприспособлен, но во времена духовного оцепенения и насаждаемого силой единомыслия он сохранил душу живую и способность думать не по шаблону, сохранил человеческое достоинство, и именно этим расположил к себе и учеников, и многих местных жителей»²⁰.

В более зрелом рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова» (1976) пересмотру подвергнут уже этот пафос. Преимущественная интонация его – ирония по отношению к претензиям самонадеянного героя: «Теперь наконец пришло время вспомнить себя самого, оценить, покрыться холодным потом и воскликнуть: “Да я ли это был?! Я ли совершал все это?!”» [С. 145].

Оба произведения начинаются с эпизода распределения учителей по школам области. Рассказчик хочет остаться в городе, а отправляют его в дальнюю деревню. В ранней повести ему, сыну репрессированных родителей, за строптивные речи грозят политическими обвинениями: «Значит, деревня – это грязь? – спрашивает он шепотом. – Колхоз – это грязь?.. Мы двадцать лет создавали грязь?..» [С. 68–69]. Реакция молодого человека мгновенна: «Я не то хотел, – шепчу я». Возможные последствия для него очевидны, хотя и не названы: «Я знаю, как это бывает, знаю. Теперь не будет

ни деревни, ни города...» [С. 69]. В рассказе «Частная жизнь...» оптика изменилась: герой не рассматривает собеседников (в ранней повести это было чиновник с именем, речевой характеристикой, портретом, костюмом), чиновники фигурируют как безликие «они», а в центре внимания он сам со своей амбицией: «Да я ведь фи-ло-лог, а не учительшка какой-нибудь!» [С. 147].

Сравнение повторных трактовок сюжета в малой прозе Окуджавы показывает, что в более ранних его произведениях присутствовал пафос разоблачения, обвинения. Связанная с этим горькая ирония относилась ко лживой пропаганде, к несправедливым порядкам, недобросовестным людям и т. п. В этом отношении, например, повесть «Новенький, как с иголочки» предвосхищает, на наш взгляд, тенденции перестроечной прозы.

Для зрелого Окуджавы художественной задачей стало уже не «срывание всех и всяческих масок» с лицемерного советского официоза. В центре внимания оказываются не те проблемы, что стоят перед обществом либо перед людьми другого склада, но те, которые порождены духовным миром героя, связаны с внутренним укладом человека, – проблемы нравственные. Ирония более поздних рассказов нацелена исключительно на персонажа-рассказчика с его зашоренностью и гордыней. Поэт, если определять в советских категориях, переносит центр тяжести с общественного на личное – это менталитет интеллигенции 1970-х, характерный, например, и для Юрия Трифонова периода «городских повестей» и «Дома на набережной».

Как видим, обширный вопрос о том, какие именно результаты пересмотра экзистенциальной парадигмы отражены в новом воплощении старого сюжета, заслуживает самого подробного рассмотрения. Так, например, мы имеем основания полагать, что автор «Дома на набережной», хотя и заклеивший в своей поздней прозе палачей и доносчиков, запечатлевший губительность революционного фанатизма²¹, сохранил в то же время – в отличие от Булата Окуджавы – приверженность к некоторым ценностям революционной экзистенциальной парадигмы. Герой «Старика» в современности говорит о революции так: «Я объясняю: то истинное, что создавалось в те дни, во что мы так яростно верили, неминуемо дотянулось до дня сегодняшнего, отразилось, преломилось, стало светом и воздухом, чего люди не замечают, о чем не догадываются»²². К сожалению, прямое высказывание автора, если бы на этот же вопрос он смотрел по-иному, в подцензурном тексте было невыполнимо. С этим связаны непримиримые идеологические споры о Трифонове, идущие поныне.

Таким образом, «переписывание» сюжета собственных более ранних произведений художниками второй половины XX в., якобы

«редкостное, если не уникальное», было хотя и не частым, но и отнюдь не единичным явлением. Оно было закономерно, поскольку позволяло художественно осмыслить процесс смены экзистенциальной парадигмы, характерный для упомянутых писателей и для многих их современников. Повторное использование сюжета позволяло по-иному реализовать его возможности в контексте другой поэтики, с другой точки зрения рассмотреть мир и человека.

Примечания

- 1 *Шайтанов И.* Как было и как вспомнилось: Современная автобиографическая и мемуарная проза. М., 1981. С. 26–27.
- 2 *Кожин В.* Проблема автора и путь писателя: на материале двух повестей Юрия Трифонова // Контекст – 1977. М., 1978. С. 23–47.
- 3 Здесь и далее в тексте в скобках мы приводим даты первых журнальных либо газетных публикаций.
- 4 *Баруздин С.* Неоднозначный Трифонов: К выходу собрания сочинений Юрия Трифонова в четырех томах // Дружба народов. 1987. № 10. С. 256.
- 5 *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. М., 1984. С. 13.
- 6 *Злобин А.* Прыжки в высоту без разбега... // Русское богатство. 1993. № 1. С. 266–307.
- 7 Там же. С. 305.
- 8 Курсив в цитатах мой. – С. Б.
- 9 *Астафьев В.* Звездапад: Повести и рассказы. М., 1962. С. 260.
- 10 Цит. по: *Приставкин А.* Записки моего современника: Сибирские повести. М., 1964. С. 17–112.
- 11 *Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечественной войне: тенденции развития. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. С. 7. См. также позднейшие труды этого автора.
- 12 За повесть «Студенты».
- 13 *Штов А.П.* Юрий Трифонов: Хроника жизни и творчества (1925–1981). Екатеринбург, 1997. С. 16.
- 14 *Щеглов Ю.* Другая жизнь: В августе Юрию Трифонову было бы семьдесят... // Литературная газета. 1995. 6 сент. С. 6.
- 15 См. разработку этого понятия: Беляя Г. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 114.
- 16 Ср.: «И он (Окуджава. – С. Б.) попытался предложить в “Тарусские страницы” (1961. – С. Б.) вместо “Школяра” другую повесть, которая у него, оказывается, тоже была почти готова, он ее писал еще в Калужской области. Судя по тому, как вспоминает ее сюжет Николай Панченко, это была повесть для детей “Фронт приходит к нам”, вышедшая впоследствии в печать значительно

С.С. Бойко

- позже» (*Гизатулин М.* «Гордых гимнов, видит Бог, я не пел окопной каше...»: Из истории «Школяра» // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 2. М., 2005. С. 226).
- 17 *Окуджаву Б.* Заезжий музыкант. М., 1993. С. 139. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- 18 *Окуджаву Б.* Фронт приходит к нам. М., 1967. С. 4.
- 19 Там же.
- 20 *Лазарев Л.* Нас время учило // *Знамя.* 1989. № 6. С. 214.
- 21 См. об этом подробно: Магд-Созп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции / Пер. с англ.; под ред. М.А. Литовской. Екатеринбург, 1997. С. 188–189.
- 22 *Трифонов Ю.* Старик: Роман. Повести. Рассказы. М., 2003. С. 141.

Т.Г. Шеметова

ОПЫТ ВОСКРЕШЕНИЯ ПУШКИНА
В КНИГЕ А. БИТОВА
«ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ ЖИТЬ. 1836»

В статье рассматривается книга А. Битова «Предположение жить. 1836» как пример новой формы издания, соединившего черты философской прозы и литературоведческого анализа. Опыт А. Битова показан в сравнении с другими текстами со сходной тематикой: «Воскресение» Л. Толстого, «Дар» В. Набокова, «Воскресение Маяковского» Ю. Карабчиевского и др. Герменевтический подход позволяет сократить разрыв между изучением и пониманием «пушкинского текста» как единого целого.

Ключевые слова: Пушкин, «воскрешение», А. Битов, «Предположение жить. 1836», литературная герменевтика.

...в житии Пушкина
мы знаем и его начало, и конец.
Хотелось воскрешения.
А. Битов, 28 июня 1999 года¹

«Житие», «воскрешение» – этими библейским терминами составитель книги «Предположение жить. 1836» пользуется не случайно: они проясняют отношение писателя к поэту. Знаменательна и дата, поставленная под высказыванием, – мечта о воскрешении в 200-летний день рождения Пушкина. Не менее уместен еще один эпиграф к нашей статье – из стихотворения Пастернака «На Страстной» («Доктор Живаго»):

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усиьем Воскресенья².

© Шеметова Т.Г., 2010

Это творческое усилие составителя рассматриваемой здесь книги реализовалось в новом формате издания, соединяющем черты философской прозы и текстологического осмысления, интуитивных догадок о расположении текстов Пушкина, созданных в 1836 г., и приемов литературоведческого анализа. Роль пролога в издании играет написанная Битовым в середине 1980-х гг. книга «Предположение жить (Воспоминание о Пушкине)». Батюшков называл надежду «воспоминаниями о будущем», поэтому книга Битова – надежда на будущего пушкинского читателя.

Еще на исходе XX в. и накануне двухсотлетия Пушкина критики и исследователи заговорили об ощущаемом ими «разрыве между изучением и пониманием»³, т. е. о дефиците понимания его художественного творчества при столь обширном изучении. Принцип «целостного знания» (М. Гершензон) противопоставлялся в науке принципу историко-литературного изучения (В. Томашевский), который означал прежде всего утрату писателем «индивидуального» статуса, преобладание социально-исторического детерминизма.

Литературная герменевтика как современная теория интерпретации предполагает разнообразие точек зрения на текст и способов обращения с ним. Идея реконструкции, свободного обращения с текстом опирается на само понимание природы творческого акта. По Гадамеру, смысловые потенции произведения далеко выходят за пределы того, что имел в виду его создатель⁴. Многозначность толкований в герменевтике вызвана априорным выделением различных уровней анализа: кроме буквального, выделяется небуквальный, метафорический, за которым присутствует другой, трансцендентный, уровень метафизического значения.

Свое представление о смысле и сути творчества А. Битов высказал еще в начале 60-х гг. в рассказе «Автобус»: оно заключалось в стремлении начать одну правдивую книгу, которая кончилась бы вместе с автором. Это понимание непрерывности и взаимозависимости текста и жизни автора стало инвариантной темой писателя. Исходя из этого, мы выделили в прозе Битова глубинную идею воскрешения утраченной действительности, которую рассмотрели на примере обращения писателя к «пушкинскому тексту» (творчества, судьбы, жизни) 1836 г.

Пользоваться лишь свидетельствами самого Пушкина – вот основной принцип «Предположения жить. 1836». Это в определенном смысле формалистический принцип: «способ пережить деланье вещи», жизнь в ощущении, а не в узнавании, но в отличие от В. Шкловского, которому принадлежат эти тезисы, для А. Битова в высокой степени важно и «сделанное в искусстве», а именно: Пушкин как единый текст.

Непрерывность пушкинской жизни выражается в последовательности текстов: рефератов чужих трудов, писем и записок друзьям, правок стихов, долговых расписок и т. д. Композиционным центром книги оказывается факсимиле издания «Капитанской дочки» 1837 г., хранящегося в библиотеке Санкт-Петербургского университета. Нам предоставляется уникальная возможность прочесть повесть как бы пушкинскими глазами. Вместе прийти к традиционному в изданиях того времени слову «КОНЕЦ».

Рамочные компоненты произведения, как известно, являются наиболее сильными позициями в тексте. Тем более что пушкинская концовка повести «Капитанская дочка» является одновременно завершением книги «Предположение жить.1836». Работа Битова-составителя в каком-то смысле аналогична работе пушкинского «издателя»: последний «приискивает» к каждой главе «приличный эпиграф» – этот прием реализуется в построении «Воспоминания о Пушкине» (вступительной части «Предположения жить. 1836»). Диалогический принцип размещения эпиграфов, использованный «издателем» в «Капитанской дочке», применен в эпиграфе к первой главе «Воспоминаний о Пушкине» («Современник и потомок»), которая воспроизводится в издании 2007 г.:

Я скоро весь умру.
1825
Нет, весь я не умру..
1836

Стремление автора «Капитанской дочки» «издать особо» воспоминания Гринёва – тоже актуально для А. Битова в отношении Пушкина: «особо», т. е. в новой последовательности, максимально приближенной к пушкинской жизни. Важно для составителя и то, что Пушкин в финале «Капитанской дочки» использует форму первого лица множественного числа, которая, являясь оборотом официальной речи, одновременно позволяет составителю-потомку грамматически «стать частью» пушкинского «издателя».

«Чего, однако, мы добились, слив время автора и героя?» – пишет Битов в романе «Пушкинский дом»⁵. «Мы» добились общего ПРИЕМА – встречи, мгновенного слияния автора и героя, а в данном случае – пушкинского издателя и битовского составителя в одном настоящем времени. «В поисках утраченного времени» – эта прустовская тема актуальна для Битова, как это видно из того же «Пушкинского дома», являющегося своеобразной «визитной карточкой» писателя. В этом романе Битовым была предпринята первая попытка прочертить новую линию пушкинской жизни

через восприятие филолога, воспитанного советским временем, пытающегося выломиться из сложившихся стереотипов традиционного пушкиноведения.

Возвращаясь к «Предположению жить. 1836», заметим, что сравнительное литературоведение чаще всего изучает факты художественного воздействия, сравнивая одни тексты с другими. Однако не менее интересны механизмы взаимовлияния произведения и породившего его быта: изучая не только результат творчества, но и его процесс, мы получаем возможность увидеть много нового и в самих художественных произведениях. Так происходит с читательским восприятием «Капитанской дочки», освоенной в контексте подлинных документов из пушкинского быта и сопутствующих художественных текстов за 1836 г. Замысел авантюрного романа в «Капитанской дочке» оборачивается философской повестью о человеческом достоинстве. По Битову, это главный жизненный и творческий «сюжет» последнего года поэта. Однако и сам быт – явление многоплановое. Претворенное в жизнь искусство, как показывает исследователь, подвергается существенной трансформации: быт вокруг поэта «оказывается организованным по законам искусства»⁶.

Это хорошо видно на примере следующей главы «Предположения жить.1836» («Шпага щекотливого дворянина»), где параллельно осуществлен анализ одного из последних текстов Пушкина, опубликованных в «Современнике», – мистификации письма Вольтеру «свойственника Жанны д'Арк», якобы вызвавшего на дуэль автора «Орлеанской девственницы», – и оскорбительных писем Пушкина Геккерну. Роль хитреца, искусно плетущего интригу, которую берет на себя Пушкин при попытке играть по правилам «высшего общества» и выставить Дантеса в смешном и жалком свете, оказывается сыгранной слишком тонко и изящно. Общество этого просто не заметило: Пушкин, а не Дантес оказался в смешном положении. Черновики писем, поставленные Битовым-исследователем в параллель с непонятным в ином случае письмом, написанным Пушкиным от имени не существовавшего в действительности защитника чести Жанны д'Арк, позволяют понять истинные мотивы дуэли поэта.

Интересны с точки зрения текстологии и захватывающи с читательской позиции представленные в книге варианты письма Геккерну, в которых идет поиск не самого гармоничного, а самого оскорбительного слова. На этом фоне особое впечатление производит деловое и доброжелательное письмо писателю-историку Ишимовой, написанное накануне дуэли, когда мы читаем его вслед за «белым» от бешенства письмом секунданту Дантеса д'Аршиаку. Снята маска дуэлянта, почти до неузнаваемости изменившая облик

гармонического гения, и перед нами – редактор журнала, заботящийся о своих авторах и заинтересованный в них. Пушкин показан в ролях историографа, ученого, друга, мужа и, конечно, творца. Эти роли даны в книге в своей нераздельности, что и позволяет нам, как всегда бывает с повествованием от первого лица, испытать редкий момент тождественности: читатель в роли Пушкина.

Нам представляется, что в композиции книги «Предположение жить. 1836», составленной Битовым, сказывается поэтический склад мышления последнего, что его, как и другого, *предположенного* им пушкиниста, Льва Одоевцева из романа «Пушкинский дом», интересуют «не столько грандиозные или значительные с общепринятой точки зрения события, сколько то, что он про себя называл “живым”»⁷.

В итоге получилась книга о Пушкине, написанная самим Пушкиным, издателем которой, не претендуя на соавторство, стал А. Битов. Его как писателя и исследователя неспрашно занимает вопрос, *что бы стал делать Пушкин, окажись он в завтрашнем дне*. Писатель не просто ставит вопрос, но и максимально конкретно на него отвечает: написал бы роман, дал бы направление изучению «Слова о полку Игореве» и древнерусской литературы в целом, создал бы философскую лирику и еще что-то, чего нам не дано угадать ($\pm\infty$). Он *наше все*, то есть найденный однажды смысл, потому так важна для писателя онтология *всего* пушкинского текста. Понять последовательность текстов – уловить русский путь. «Куда ж нам плыть?»

Жизнь Пушкина, особенно последний ее год, прочитана Битовым как подвиг «самостоянья человека» вопреки многим противоположным позициям (ср., например, статью В. Соловьева «Судьба Пушкина»). По этой причине роман Л. Толстого «Воскресение» воспринимается как одна из аллюзий на «Предположение жить. 1836», возникающих в связи с глобальным замыслом «воскрешения Пушкина». В «Пушкинском доме» Битов, по собственному признанию, пытался создать «Детство. Отрочество. Юность» Льва Николаевича Одоевцева. Можно предположить, что парадигма толстовского творчества по-прежнему актуальна для писателя.

Условие воскресения Нехлюдова, по Толстому, – духовный подвиг. Воскресение одного, согласно убеждению Н. Федорова (которого Битов называет «сокровенным нашим философом», кардинально расходясь в этой оценке, например, с Ю. Карабчиевским), есть условие воскресения всех. Битов предоставляет читателю возможность такого подвига совершения собственной жизни, поиска предназначения по аналогии с жизнью Пушкина, прочитанной писателем как «крестный путь».

Сходное отношение к Пушкину можно наблюдать в художественной и научной практике В. Набокова, создателя прозаического перевода и грандиозного по объему комментария к «Евгению Онегину». Интересна полемика вокруг этого перевода. Как известно, Набоков исходит из полного отрицания возможности поэтического перевода романа в стихах. Он задается вопросом: можно ли перевести «Евгения Онегина», сохранив рифму? Его ответ однозначно непреклонен: воспроизвести рифму математически невозможно.

Оспаривая эту посылку Набокова, исследователь О. Эммет приходит к вопросу о том, в чем суть поэзии:

Перефразируя древних, можно попытаться предположить, что «тело поэзии» и есть *собственно поэтическое*. Это и составляет ее суть, ее высокое содержание. Более того, это и дух ее и тело. А потому любая попытка разъять эту гармонию, проверив ее алгеброй, чревата печальным опытом буквалистского переложения языка стихов на язык прозы, когда оба они теряют свою могучую потенцию⁸.

Продолжая свою мысль, исследователь предлагает ориентироваться не на Байрона, а на Шекспира при переводе Пушкина на английский. В книге Битова «Предположение жить.1836» содержится своеобразный контраргумент этой позиции. На суперобложке приведены слова Пушкина о Байроне. Его привлекают «незадумчивость» и «не-восторженность» отдельных стихов английского поэта, в которых проявляются скрытые от широкого читателя (прозаические, обыденные) стороны характера английского гения. Эту же цель ставил перед собой Битов в отношении русского гения, показанного в окружении досадных «мелочей жизни». Неслучайно поэтому, что один из текстов Пушкина 1836 г., приведенных в рассматриваемом издании, – дословный подстрочный перевод на русский язык посвящения байроновского «Паломничества Чайльд-Гарольда». Не имеющий художественной ценности, этот перевод важен для понимания роли Байрона не только в романтический период творчества Пушкина, но и в последний год его жизни.

Использование стиля «отца нашего Шекспира» (по слову Пушкина) при переводе «Евгения Онегина» на английский – этот своеобразный анахронизм, остроумно предложенный исследователем О. Эммет, – безусловно, мог бы придать Пушкину «вес», оригинальность в глазах европейского читателя – отделить его от потока многонациональных подражателей Байрона в XIX в. Но, на наш взгляд, такая стилизация вряд ли послужила бы той цели, которую ставил перед собой Набоков:

Опыт воскрешения Пушкина в книге А. Битова «Предположение жить. 1836»

Работая над переложением «Евгения Онегина» с *пушкинского* языка на *мой* английский, я принес в жертву все формальные особенности стиха, включая ямб, если это затрудняло передачу истинного смысла. В угоду своему *представлению об идеальном точном* переводе я *принес в жертву все* – благозвучие, эвфонию, ясность, хороший вкус, современный язык и даже грамматику, все то, что суетливый подражатель ставит выше, чем истинность⁹.

В этом высказывании характерны следующие аспекты:

(1) Набоков говорит не столько о переводе с русского на английский, сколько о переводе «с пушкинского» на «мой» (ср. «Мой Пушкин» М. Цветаевой).

(2) Цель этого «перевода» – познакомить людей со своим «представлением об идеальном», то есть с тем Пушкиным, которого представляет себе Набоков.

(3) Ради встречи с этим Пушкиным Набоков «принес в жертву все», то есть в полной мере использовал свой дар художника, чтобы донести ту истину, которой он поклоняется в лице Пушкина.

Ср. у Битова о пушкиноведческой работе героя:

И можно понять Леву, сотворившего-таки себе кумира: можно отказаться и от чести дуэли с Тютчевым, ради свидания с Пушкиным... Эта встреча оправдывала все. К чести Левы, можно сказать, что он *все и отдал*¹⁰.

Вместо «Комментария» к «Пушкинскому дому», якобы написанного академиком Львом Николаевичем Одоевцевым в 1999 г., Битов в «Предположении жить. 1836» создает аналог набоковского комментария к «Евгению Онегину» (тоже вышедшему в России в 1999), но комментарий к пушкинскому творчеству последнего года жизни.

«С национальной точки зрения, восприятие в переводе – есть уже восприятие в будущем времени», – писал Андрей Битов в «Комментарии» к «Пушкинскому дому»¹¹. Набоковский перевод и комментарий – восприятие Пушкина в будущем времени. Этой же цели служит книга А. Битова «Предположение жить. 1836». Только комментатором выступает сам Пушкин. Его комментарий – в непрерывности жизни, в которой нет остановок, пустот, пунктира. Пушкинская линия – сплошная и незавершенная. Вот как описывает ее Битов в «Фотографии Пушкина»:

...да, лежал в крошечной коечке человек и что-то так стремительно писал, будто просто делал вид, будто проводил волнистую линию за линией ... потом снова проводил свою волнистую линию по бумаге¹².

Битов не стремится дать завершающую, опредмечивающую оценку «сегодняшнего» Пушкина. Гений как всегда неуловим. Самооценка Пушкина в «Памятнике» представляется Битову завершённой, а потому ограниченной, «треснувшей»; исследователь Ю. Шатин, напротив, видит в этом стихотворении пример «коммуникативной неопределённости»¹³, которая допускает возможность прочтения его и как образца гораціанской оды, и как пародии на нее из-за двусмысленности заключительного катрена. Битовский Пушкин велик как божество «пред(после)-видением» знаменитого петербургского наводнения, но в то же человек и миниатюрен в физическом существовании («бородатый младенец» в «Фотографии Пушкина»).

Своеобразие эстетического объекта познается в сравнении. Научные аналогии рассматриваемому нами изданию приводит сам автор в сопутствующих текстах¹⁴. Литературной же аналогией помимо вышеуказанных может быть «Воскресение Маяковского» Ю. Карабчиевского. Последний поставил перед собой, судя по заглавию, похожую задачу, правда, имея в виду не «физический акт» воскресения, а посмертную жизнь произведений В. Маяковского, его имени и творческого метода. В задачу Битова входит, по-видимому, отчасти и «физический акт».

Все издания текстов Пушкина – так или иначе «физические акты», попытки воскрешения, и каждое издание, от столичного до провинциального, путем перестановки текстов, по словам Андрея Битова, дает нам нового Пушкина. Но все эти Пушкины – посмертные, созданные по воле составителя. Вместо похорон Пушкина Битов предлагает свой любимый путь – от конца к началу, от смерти к рождению, к жизни. Опыт последовательного воскрешения уже использовался Битовым в отношении литературного героя. Лева Одоевцев мертв для автора «Пушкинского дома»: в прологе описывается его смерть, но ему еще предстоит воскреснуть для читателя, чтобы своим мучительным настоящим стать точкой пересечения («точкой боли») будущего и прошлого времен. Жизнь героя романа А. Битова «Преподаватель симметрии» Урбино Ваноски течет от старости к молодости, и в конце он предстает перед нами как «недостаточно известный молодой английский поэт». Игорь Одоевцев, герой рассказа «Фотография Пушкина» летит на времелете «в глубь» жизни Пушкина, удаляясь от роковой даты. «Чем больше становился его опыт», тем моложе Пушкин и «старше он сам»¹⁵.

Выражаясь словами В.Б. Шкловского, Битов подразумевает, очевидно, «воскрешение слова». Опыт воскрешения может быть как позитивным, так и негативным, от противного. Через негатив-

ные и пристрастные оценки Карабчиевского все же прорастает воскресение Маяковского. У А. Синявского в «Прогулках с Пушкиным» реализуется в полной мере поэтика жеста – пройтись, прогуляться с Пушкиным равнозначно тому, чтобы вдохнуть свежего воздуха, научиться пушкинской свободе. Застывшей позе памятника Синявский противопоставляет «реверансы и повороты, быстроту, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия»¹⁶. Но у Синявского все же не сам Пушкин, а, как уточняет автор, его «карикатурный двойник». Задача у него более скромная – оживить «памятник» в глазах читателя, а не «воскресить» в духовном смысле.

Набоков в своем романе «Дар» указывал на такую необычную черту пушкинской музыки, как «мускулистость»: его герой «закаляет» собственную музу в общении с пушкинской. Через деталь – «горячую маленькую руку», написавшую дорогие сердцу поэта шедевры, – Набоков выходит к изображению душевной структуры гения – ясной и прямой силы «настоящего человека». Косноязычие, почти немота, охватывающая героя-писателя при попытке приблизиться к абсолюту, лучше всего характеризует максимальное приближение к нему (ср. с пушкинским «И вырвал грешный мой язык...»). Вспомним также мандельштамовскую «немоту» – кристаллическую ноту из стихотворения «Silentium». Взять в музыкальном смысле эту кристаллическую ноту – восстановить утраченное – воскресить образ Пушкина.

Любопытно с этой точки зрения проследить мотив «пушкинской руки» в русской литературе. Начиная с блоковского «дай нам руку в непогоду», через равноправное цветаевское «Пушкинскую руку жму, а не лижу» – к набоковскому ожившему седому Пушкину с желтыми сухими руками в блестящих перстнях (близость к перстам, написавшим шедевры). Аналогичное фантастическое предположение в «Фотографии Пушкина» Битова: Игорь Одоевцев осмеливается говорить о «вторичных половых признаках» – знаменитых пушкинских ногтях-когтях. Они напоминают когти ангелов в финале романа Битова «Ожидание обезьян» (ср. лицейское прозвище Пушкина – Обезьяна и Лев). Описываются руки ПП, авторского протагониста и пророка: «...я смотрел на его руки – на них трудно было не смотреть. Его характерные ногти – полуклавиши-полукогти – еще более загнулись...»¹⁷. Или видение ангельского воинства в московском небе: «Их набрякшие кулаки молотобойцев, выкованные вместе с оружием, внушали доверие... Это их ногти проросли сквозь кисти»¹⁸. Ногти, таким образом, уже не вторичные половые признаки, а род оружия. Битовский Пушкин тоже воин, труженик, свершитель подвига своей жизни.

Один из любимых писателей Битова – В.Ф. Одоевский, которого Пушкин упрекал в том, что в его произведениях слишком видны личность писателя и его идея. В этой особенности Пушкин мог бы упрекнуть и Битова. С другой стороны, философская проза, как и всякое искусство, берет человечески значимый путь мышления и превращает его в «идею, ставшую страстью»¹⁹. В книге Битова это идея, близкая гамлетовской: жить или не жить? Предположение – жить. Один из основных признаков философской прозы – афоризмы и сентенции, которые, как показывает исследователь, «являются мощными катализаторами для сознания, выступают как средство ... укрупнения масштаба изображения – осмысления»²⁰. Приведем ряд таких сентенций из «Предположения жить. 1836».

- избыточная «психологичность» ситуации непереносима для Пушкина и как утрата некоего *качества* жизни;
- поступок – единственная форма преодоления. Произведение для Пушкина – тоже форма поступка;
- он был готов к этой осени – она была необходима ему как воздух, как дальнейшая энергия жизни, как будущее. Срыв этой осени можно считать главным обстоятельством его гибели;
- разрешение жизненной коллизии роковым поступком не считалось им глупостью;
- человек с чувством собственного достоинства никогда не оправдается, а потому – погибнет;
- но это же истинно пушкинский сюжет! То есть сюжет Пушкина. И он ему предстоит²¹.

В заключение отметим, что книга Битова соединяет в себе познание и действие, что и делает ее книгой-поступком, попыткой Воскрешения Писателя и Читателя. Этот будущий идеальный читатель, на которого надеется Битов, должен «исполнить» пушкинский текст, в том числе в музыкальном смысле, как это делает сам Битов, «исполняя» пушкинские черновики в джазовом сопровождении со сцены. Возможно, читатель должен «исполнить завет» в библейском смысле – в полном соответствии с набоковским открытием: «Пушкин – радуга по всей земле»²².

Примечания

- ¹ Предположение жить. 1836 / Сост. А. Битов. М., 1999. Надпись на суперобложке. Курсив автора. – Т. III.
- ² Пастернак Б.Л. Стихотворения Юрия Живаго. 1946–1953 // Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. СПб., 1998. С. 417.

Опыт воскрешения Пушкина в книге А. Битова «Предположение жить. 1836»

- 3 *Сурат И.* Памятник зайцу // Новый мир. 1994. № 10. С. 237.
- 4 Цит. по: Современное зарубежное литературоведение: Страны Зап. Европы и США: Концепции, школы, термины. Энцикл. справочник. М., 1996. С. 198.
- 5 *Битов А.Г.* Пушкинский дом. М., 1989. С. 317.
- 6 *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 14.
- 7 *Битов А.Г.* Пушкинский дом. С. 543.
- 8 *Эммет О.* «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С. 250. Выделено автором. – Т. III.
- 9 Цит. по: *Эммет О.* Указ. соч. Курсив мой. – Т. III.
- 10 *Битов А.Г.* Пушкинский дом. С. 239. Курсив мой. – Т. III.
- 11 Там же. С. 355.
- 12 *Битов А.Г.* Фотография Пушкина (1799–2099) // Битов А.Г. Жизнь в ветреную погоду. Л., 1991. С. 556.
- 13 *Шатин Ю.В.* «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня: Сборник научных статей. Новосибирск, 2000. С. 238.
- 14 *Битов А.Г.* Каменностровская месса // Новый мир. 2006. № 1. См. также: *Абрамович С.* Пушкин. Труды и дни. Из хроники 1836 года // Пушкинист: Сборник Пушкинской комиссии ИМЛИ им. А.М. Горького. М., 1989.
- 15 *Битов А.Г.* Фотография Пушкина. С. 557.
- 16 *Абрам Терц (Андрей Синявский).* Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993. С. 7.
- 17 *Битов А.Г.* Ожидание обезьян // Новый мир. 1993. № 10. С. 101.
- 18 Там же. С. 102.
- 19 *Еремеев А.Э.* Русская философская проза. Томск, 1989. С. 23.
- 20 Там же.
- 21 См.: Предположение жить. Курсив автора. – Т. III.
- 22 *Набоков В.* На смерть Блока [электронный ресурс] // Полное собрание опубликованных на русском языке стихотворений В. Набокова / Подгот. электронного текста для некоммерческого распространения: С. Виноцкий. [М., 2009] URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/stihi.txt> [дата обращения 20.06.2009].



И.Б. Болотян

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА «ПЛАСТИЛИНА» ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА

В статье рассматриваются некоторые композиционно-речевые и сюжетные аспекты пьесы Василия Сигарева «Пластелин», знаковой для театрально-драматургического движения «Новая драма». Прояснение конфликта драматургического произведения соотносится с определением специфики позиции читателя / зрителя.

Ключевые слова: новейшая русская драма («новая драма»), сюжет, конфликт, беллетризованная ремарка, интенция автора, позиция читателя / зрителя.

Успех драматурга Василия Сигарева, несомненно, связан с постановкой его «Пластелина» в Центре драматургии и режиссуры (реж. К. Серебренников). Пьеса была написана в 2000 г. и первоначально называлась «Траектория падения невинности», но драматург Н. Коляда, у которого учился Сигарев, посоветовал изменить название. Пластелин – это и образ реальности, описанной в пьесе, и единственное средство для героя выразить себя, защититься¹.

Есть мнение, что театрально-драматургическое движение «Новая драма» родилось на премьере «Пластелина» в ЦДР². Кроме того, пьеса прославилась тем, что помимо двух премий – «Дебют» и «Антибукер» – удостоилась престижной драматургической премии Evening Standard Award. Одновременно велись разговоры о «недраматургичности» «Пластелина»³.

Главный герой «Пластелина» – 14-летний подросток-сирота Максим, преследуемый и терзаемый практически в каждом эпизоде. Пьеса начинается со сцены, в которой из окна дома автокраном вытаскивают гроб мальчика-самоубийцы, друга Максима, и закан-

© Болотян И.Б., 2010

чивается сценой, в которой главного героя выбрасывают из окна уголовники.

«Пластилин» состоит из 33-х коротких эпизодов (каждый эпизод – новое место действия) и тем самым напоминает по форме киносценарий. В каждой из сцен (в тексте они обозначены цифрами) происходит столкновение героя с людьми. Это *конфликтное противостояние* обозначено уже в афише пьесы: «*Действующие лица. Максим – 14 лет. Она. И Другие...*» (392) (выделено мною. – И. Б.). Героя последовательно исключают из разных социальных институтов: выгоняют из школы, отвергают сверстники, – и из самой жизни: убивают насильники. Везде Максим выходит, с одной стороны, проигравшим, с другой стороны, он до финала пьесы не поддается на уговоры своего друга-самоубийцы Спиры покинуть эту жизнь (при всей натуралистичности пьесы в ней появляется призрак мальчика). Смерть Спиры – исходное событие пьесы, определяющее ее развязку; Максим последовательно приближается к трагическому финалу.

Концентрация, уплотнение «ужасов» достигают своего пика, когда герой, оставшийся сиротой (умирает его бабушка), решает мстить насильникам. 29-й эпизод стилистически и по содержанию копирует первый, что дает основания говорить о том, что все 27 эпизодов (между 1-м и 29-м) – воспоминания героя, те события, которые привели его к такому решению: используя кинематографическую терминологию, это можно назвать своеобразным драматургическим «катбеком»⁴. 30-й и 31-й эпизоды, во время которых Максим сообщает детскому голосу за дверью о смерти бабушки и натывается на соседа-погорельца, – ретардирующие моменты, оттягивающие развязку. 32-й, 33-й эпизоды – медленное и мучительное «убивание» Максима, подчеркиваемое ремарочными повторами («*Седой бьет Максима по руке. Еще раз. Еще. Еще. Еще*»).

Пьесу предваряет эпиграф – стихотворение Дино Кампана, который сразу настраивает читателя / зрителя на восприятие некоей лирической истории с трагическим концом.

Вот и все
Отцвели розы
Лепестки облетели
Отчего мне все время мерещились розы
Мы их искали вместе
Мы отыскали розы...
...Вот и все, и забыты розы (392).

Соотнесение эпиграфа с сюжетом «Пластилина» дает повод говорить о главном герое пьесы как о современном романтическом

герое [имеется в виду романтическое как модус художественности (В.И. Тютюпа)]. Романтика так или иначе утверждает полную свободу внутреннего мира личности от ее внешнего существования, но «реализация внутреннего во внешнем романтическим модусом художественности исключается»⁵. Реалии, в которых существует Максим, предельно экзотичны, во всяком случае для потенциальных читателей / зрителей пьесы – жителей крупных городов. Это провинциальный городок, убогие пятиэтажные хрущевки, обшарпанные подъезды с покореженными почтовыми ящиками. Романтическим ореолом овевая образ девочки, в которую влюблен Максим. В пьесе она сначала обозначена как ОНА и является для главного героя неким идеалом, единственным чистым существом в этом городе (есть еще бабушка Максима, больная, а оттого совершенно беззащитная):

ОНА идет навстречу по тротуару, аккуратно переступая лужи. Не идет, а парит. Такая вся легкая, воздушная, неземная. ОНА. Максим стоит как замороженный (398).

Однако автор показывает ЕЕ не только как легкое, воздушное существо, но и как порождение маргинальной среды. Максим становится свидетелем истерики возле лотка с обувью. После того как мать отказывается купить обновку, лицо девочки перекашивается, ОНА кричит: «Не трогай меня, дура! Ты мне не мать больше! Отпусти! Отпусти! Дура! Дура! Дура! Хоть бы ты умерла...» (438). В финале пьесы, перед смертью, Максим вновь видит ЕЕ в тех самых белых босоножках, но ОНА дразнит его, извивается, убегает. Единственный светлый для Максима образ деформируется, демонстрирует свою принадлежность к враждебному миру.

Эпизоды «нанизываются» друг на друга, и каждый из них способен вызвать все большей концентрации «ужасов действительности», окружающих главного героя и ведущих его к трагическому финалу. По всем признакам сюжетная организация «Пластилина» *кумулятивная*, с той лишь разницей, что финальная катастрофа в нем не «веселая», во всяком случае для героя и читателя / зрителя.

Все остальные образы, особенно женские, созданные Сигаревым в пьесе, также монструозны, гротескны. Мать Спиры – алкоголичка, собственная мать Максима, очевидно, издевалась над ним (эпизод 10). Случайные женщины, попадающиеся Максиму на пути, – пьяные и психически неполноценные, зацикленные на материально-телесном низе (с этой точки зрения интересна ситуация с невестой, натравившей на героя своего жениха). Странная девушка Натаха заманивает Максима и его друга Леху к насильникам и во время сцены насилия истерически смеется. Учительница

Людмила Ивановна врывается в мужской туалет, таскает учеников за волосы и добивается исключения Максима из школы.

Образ педагога-монстра обычно в художественной литературе связан с мотивом насильственного приобщения ученика к знанию. В этом случае сам образовательный процесс восходит к архаической традиции иницирующего «обучения у чудовища», часто сопровождающегося насильственными испытаниями человека⁶. Деформация в этом случае символизировала «временную смерть», а взрослые, приобщающие иницируемых к тайным знаниям, – пособников мира смерти. Бестиальное поведение Людмилы Ивановны из «Пластилина» очевидно. Она та, кто желает смерти неудобного «ученика»: «С ним песенка уже давно спета» (400), «Ну, с ним-то вопрос решенный. [...] Может, прибудут на улице скорее, да и все. Хоть одним гадом на земле меньше будет» (411). Маниакальное любопытство учительницы, носящей длинное коричневое платье и постоянно заглядывающей в мужской туалет, намекает на тот род знаний, к которым бы она хотела приобщить своих учеников или приобщиться сама. Людмила Ивановна якобы пытается прервать незаконное курение в туалете, но выясняется, что она осознанно мстит ученику за то, что тот «настучал по дыне» ее племяннику-карманнику. Все, чем Максим может ответить окружающей его ненависти, – ответной грубостью и фигурами из пластилина. Вылепленный им специально для того, чтобы напугать учительницу, «член» – гротескное изображение ее нереализованных желаний, которые осознаются подростком («член из пластилина слепо до колена, и пускай радуется»), и то, что, как ему кажется и как принято в подростковой мифологии, должно сразить взрослую женщину – символ власти и превосходства.

Учительница-«чудовище» (вообще образ взрослой женщины для мальчика-подростка здесь – вместилище тайного, до чего мальчик не может добраться) оказывается первой в цепочке «убивающих» Максима. Однако «Пластлин» – история не только о том, как трудно быть подростком в провинциальном городе, но и о собственном этому возрасту сочетании интереса к низменной, грубой сексуальности и в то же время – жажде любви.

Кульминации пьесы – сцене насилия – предшествует внезапный поворот ситуации. Мальчики идут за Натахой в предвкушении удовольствия, но натываются на двух взрослых уголовников. Согласившись играть в карты, Максим с Лехой сами подписывают себе приговор. И если Леха в итоге отказывается идти в милицию, то Максим в одиночку идет к насильникам, чтобы отомстить им. Здесь герой явно испытывает судьбу и намеренно подвергает себя опасности – это дает повод некоторым исследователям считать, что

в пьесе присутствуют черты трагедии: весь социально-бытовой смысл затмевается «прасюжетом... о бабочке, летящей на огонь»⁷.

Интересно замечание одного из критиков о том, что пьеса Сигарева напоминает житийное повествование, в частности историю невинно убиенного отрока⁸. Однако Максима нельзя назвать «невинным» в «житийном» смысле. Он не мученик, который добровольно соглашается на смерть, хотя мог бы избежать ее, а изначально обреченная жертва, хотя и облаченная в романтический пафос. Это подтверждается и его болезненностью (периодически у него идет кровь из носа, болит голова).

Мир, который он видит вокруг себя, а вместе с ним его видит и читатель/зритель, создан подростковым сознанием, в котором женщине присущи монструозные черты, в котором все события вертятся вокруг нереализованного сексуального желания (рискованный просмотр фильма «Калигула» в кинотеатре, подглядывание за парочкой) и попытки стать взрослым через приобщение к женщине, хотя в этом пространстве все женщины, кроме НЕЕ, чудовищны. Этот мир изначально выморочен и конфликтен по отношению к личности. В нем можно существовать либо в функции монстра (учительница, Седой, Курсант), либо в функции гротескных типажей (старуха, парень, директор, невеста, жених). Вязкая действительность пространства провинциального города, окраины захватывает личность и обращает ее в ничто: «Мимо него идут какие-то люди. Молчаливые, с пустыми лицами» (393).

Система персонажей легко распадается на два «лагеря»: враждебных взрослых и детей (к ним же можно отнести призрак Спиры, девочку, в которую влюблен Максим, и детский голосок из-за двери). Подросток в этом мире вынужден лгать и изворачиваться, как Леха, и тогда взрослые оставят его в покое, примут к себе, позволят учиться в школе. Если же подросток, как Максим, противостоит мнимой реальности, не «вписывается» в гротескный мир взрослых, противопоставляя ему свое видение и правду, он обречен.

Маргинальное бытовое пространство идентифицируется читателем не только благодаря ремаркам, но и благодаря организации «речевого потока» говорящих в пьесе персонажей (см., например, начало пьесы: «Ты чиво это? Нельзя... Одноклассник? – Иди туда... – Не толкайся! – Чё? – Пшел вон!»). «Магнитофонная правда» Сигарева – не простое копирование многословия современной социальной среды. Как и в любом драматическом произведении, здесь речь формирует образ персонажа, а также выполняет функцию словесных действий. «Пластин» перенасыщен просьбами, приказами, упреками, руганью, особенно угрозами, т. е. теми словесными формами, которые требуют незамедлительной реакции

со стороны персонажа, на которого это словесное действие направлено. Подростковый сленг, насыщенный словами-паразитами, фразы, короткие, рубленые и резкие, придают тексту динамику.

Заметим, что чем «разговорнее» воспроизводимая драматургом речь, чем она лаконичнее и чем больше в ней обценной лексики, тем пространнее ремарки, вводящие читателя / зрителя в сюжетную ситуацию и настраивающие на определенное восприятие героя и происходящих событий. В ремарках выражается интенция автора, его точка зрения на происходящее. В «Пластине» точка зрения героя иногда совпадает с авторской, и, соответственно, читатель / зритель видит происходящее не отстраненно, а как бы изнутри созданного драматургом мира.

Максим видит в зеркале свое лицо. Удивленно рассматривает его, словно видит в первый раз. Кто-то трогает его за плечо. Максим оборачивается. Видит Женщину в черном платке (393).

Ремарка в пьесе выполняет не только поясняющую и обозначающую функции, но является беллетризованной частью драматического произведения, побуждающей читателя активировать свое воображение. Многие ремарки представляют собой отдельные эпизоды.

Ночь. Комната. Кровать. Максим держится за голову. Тихонько воет. Смотрит стеклянными глазами в потолок.

Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима. Все становится живым, подвижным. Все дышит. Шепчет. Живет. Двигается. Пульсирует. Смеется.

Комната становится все меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб.

Максим кричит... (421–422).

Этот эпизод предшествует сцене насилия. По сути, Максим уже мертв. Его участь в этом мире predetermined. Однако он не решается сделать последний шаг – пойти вслед за Спирой. Единственная попытка выйти из этого выморочного мира представляет собой и единственную вертикаль пространства пьесы. Оказавшись на крыше, Максим видит знакомый ему снизу мир совсем в другом свете.

Максим выбрался через окно на серую шиферную крышу. Подошел к краю. Смотрит вниз.

Там подобно муравьям копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают. Приветствуют друг друга и тут же прощаются. Бросают в урны

сигаретные окурки и промахиваются. Рассказывают друг другу анекдоты и сами же смеются. Спотыкаются на левую ногу и плюют через левое плечо. Спотыкаются на правую и улыбаются. Сморкаются на землю и сами же наступают на это. Находят копейки и теряют рубли. Бегут за автобусами и не успевают. Встречаются и расстаются. Радуются и грустят. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют в небе голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит Максим (440).

Здесь по-особому выражается мировосприятие подростка, остро чувствующего свою обособленность от мира людей и одновременно противопоставляющего себя реальности, желающего быть принятым и осознающего невозможность «быть своим» в этом мире.

Закольцевав «траекторию падения невинности» 14-летнего подростка, автор, по сути, «приносит своего героя в жертву», тем самым прерывая запущенный маховик насилия. Максим – «идеальная жертва», он одновременно и не отличается ничем от других (так же груб) и принципиально отличается от всех – прежде всего своей чистотой (инициатором «грязных игр» всегда выступает Леха), невинностью (см. первый вариант названия пьесы), неспособностью к физическому насилию (словесные жесты насилия – это максимум, на который он способен), романтическим восприятием, желанием любви, тягой к самовыражению. Это отличие, сохраняемое им до конца (он так и не смог нанести удар насильнику), и делает его объектом насилия. Уничтожив свою жертву – Максима, выморочный мир сохраняет неизменное состояние: никто и ничто не изменится (напомним, что даже ОНА перед смертью только дразнит героя). Впрочем, и герой, в свою очередь, от начала до конца остается неизменным, так как не может идентифицироваться ни с одной из ролей, навязываемых ему другими персонажами (на протяжении пьесы его называют щенком, обормотом, гаденышем, последним подонком, наркоманом, отбросами, мерзавцем, гадом, шакалом и т. п.).

Насильственная смерть Максима, как это ни парадоксально, является освобождением не только для него, но и для его мучителей, которые, в свою очередь, не могут быть соотнесены с чистотой уничтожаемой ими жертвы, но этой жертвой очищаются. Не случайно, выгнав из школы Максима и пережив смерть своего племянника, из-за которого она «вступила на тропу войны» со своим учеником, Людмила Ивановна «в Бога ударилась. Правильная вся такая ходит. В толчок уже все – завязала» (423).

Таким образом, автор через гибель своего героя-подростка разоблачает действительность, представленную в пьесе, как низ-

менную, неизменную и невозможную для выживания невинного. Смерть героя-жертвы возвращает гармонию выморочному миру, однако не читателю / зрителю. Финал пьесы воспринимается, таким образом, как бескатарсисный.

Ситуация тотального отчуждения героя от социума, связанная с криминальными мотивами, давно известна русской драматургии. В этом отношении жанровая стратегия «Пластилина» в «Новой драме», пожалуй, самая традиционная, а ценностно-смысловая интенция автора здесь наиболее отчетливо явлена читателю / зрителю – автор обнажает свое сочувствие к герою и ненависть к его мучителям не только в паратексте и беллетризованных ремарках, но и в самой композиционно-речевой и сюжетной организации пьесы.

Примечания

- 1 Далее текст цит. по: Пластилин: Сб. / Под ред. О.А. Славниковой. М.: АСТ, 2001.
- 2 Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой [Электронный ресурс] // Театральное дело Григория Заславского. [М., 2004]. URL: <http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm>.
- 3 Режиссер К. Серебренников, поставивший «Пластилин», так объяснял причину равнодушия остальных театров к этой пьесе: «Ее невозможно поставить, это не пьеса. Это текст для театра. В смысле драматургии это – инновационный проект» (Страстной бульвар. 10. 2003. № 3 (63)).
- 4 Катбек (англ. cut-back) – монтажная склейка, на которой повествовательное время (время фабулы) смещается назад: Филиппов С.А. Глоссарий // Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. С. 145.
- 5 Топо В.И. Художественность литературного произведения: Автореф. дис. д-ра филал. наук М., 1990. С. 22.
- 6 См.: Лавлинский С.П. Ситуация «обучения у чудовища» в литературе XX века: «Уроки» Д. Хармса, Э. Ионеско, Ю. Мамлеева // Дискурс. 2002. № 10.
- 7 Журчева О.В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века (MS) // Материалы научно-практического семинара «Новейшая драма рубежа XX–XIX вв.: проблема конфликта. 2008; Забалуев В., Зензинов А. Неизбывная песнь козлов-3 // Русский журнал (russ.ru). 2003. 14 янв.
- 8 Заславский Г. Указ. соч.

«НЕКЛАССИЧЕСКИЙ» СОНЕТ ГУИДО ГОЦЦАНО

В статье рассматривается трансформация сонета на примере творчества итальянского поэта начала XX в. Гуидо Гоццано. Анализ сонетов Г. Гоццано показывает, насколько сильно влияние классической формы Петрарки. Но в то же время в некоторых сонетах заметен отход от традиции, игра с самой формой сонета, примером чему служит стихотворение «Угрызения совести».

Ключевые слова: классический сонет, опрокинутый сонет, «сумерчники».

Итальянский поэт Гуидо Гоццано родился на рубеже веков, в 1883 г., в период, когда начали отвергать классиков и создавать новое. Насколько можно модернизировать традиционный сонет, форму Данте и Петрарки, к тому же итальянцу, который воспитан именно на наследии великих поэтов Кватроченто? Данная статья посвящена анализу одного из самых красивых стихотворений Г. Гоццано «Угрызения совести» (Un rimorso), которое состоит из четырех усеченных перевернутых сонетов, объединенных в одну историю любви.

Гуидо Гоццано начинал писать классические итальянские сонеты. Его первым печатным стихотворением стал сонет «Прераффаэлитка» (La preraffaelita, 1903). Этот сонет относится к ученическому периоду творчества Гоццано, и, естественно, в нем заметны отсылки к Данте и Петрарке. Например, Гоццано оперирует символами XIV в.: белый цвет в тексте обозначен цветком лилией (giglio):

Tien fra le dita da le manca un giglio
D'antico stile, la sua destra posa
Sopra il velluto d'un cuscin vermiglio¹.

Держит в левой руке в пальцах лилию
В древнем стиле, а правая лежит
На бархатной алой подушке².

Цвета в сонете – белый лилии и красный (даже алый) – это цвета, в которых появляется Беатриче в «Новой жизни». Впоследствии влияние поэзии Данте и Петрарки на Гоццано никто даже не ставил под сомнение. Во-первых, в 1905 г. он перечитывает «Канцоньере» и составляет свою собственную «Петрарковскую тетрадку» (*Quaderno petrarchesco*), где выписывает наиболее понравившиеся отдельные строчки, сравнения или фразы из сонетов Петрарки. Первая же строка из этого текста звучит так: «*In sul mio primo giovanile errore*» – I, 3 (третья строчка первого сонета Петрарки из «Канцоньере»). Позже она же возникает во втором сборнике Гоццано, первая часть которого называется именно «*Il giovanile errore*» («Ошибка молодости»). Вообще Гоццано использует много цитат и не скрывает этого. Известный литературовед Э. Сангуинетти говорил, что Гоццано использовал язык традиции, как иностранный³. За свою непродолжительную жизнь Г. Гоццано успел написать два сборника – «В поисках прибежища» («*La via del rifugio*», 1907) и «Беседы» («*I colloqui*», 1911). Ранняя смерть Гоццано не позволила ему продолжить блестящую карьеру: помимо двух сборников, первый из которых был сразу переиздан, поэт сотрудничал со многими литературными газетами и являлся главой поэтической группировки «сумеречников». Умер поэт на тридцать третьем году жизни от болезни, которая его мучила с 1904 г. и до конца дней. Этот факт его биографии во многом объясняет тематику стихотворений – они оторваны от жизни, в творчестве он пытается оторваться от реальности.

Обратимся теперь к стихотворению из четырех сонетов «Угрызения совести» из первого сборника поэта. Это самый «неклассический» сонет Г. Гоццано. Отход от традиции налицо – перед нами деформированный сонет, который к тому же испытал двойную деформацию. Во-первых, это перевернутый сонет (или опрокинутый), а во-вторых, Гоццано укорачивает сонет, убирает один катрен, и его сонеты состоят уже не из 14 строк, а из 10.

Первые две строчки стихотворения – брошенные детали, несколько штрихов, описывающих место действия:

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna... [P. 120]

О мрачный Палаццо Мадама...
вечер... толпа темнеет...

Гоццано пишет что-то недосказанное, это видно и по пунктуации – слово, за которым еще несколько слов, или даже мысль между строк. Прошлое, воспоминания отчасти потускнели, поэтому автор не может сразу дать точное описание, конкретные детали всплывают в памяти постепенно. Используется один из любимых приемов Гоццано – техника фотографии. Сонеты напоминают по стилю и по тематике стихотворения А. Ахматовой.

Дальше возникает образ героини, которую автор называет «несчастной вещью» (*la rovera cosa*). Но это не уничижение, а скорее противопоставление настоящей женщины-героини и Прекрасной Дамы из прошлого, романтического образа. А может быть, это подтверждение даже большей любви, подобно любви Рильке к вещам, в которых больше души, чем в людях. Похожий образ возникает и в одном из самых известных стихотворений Гоццано «Синьорина Феличита, или На самом деле Феличита» (*La signorina Felicità ovvero la Felicità*):

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecchie,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga... [P. 181]

Ты почти уродлива, лишена соблазна
в твоих одеждах, почти крестьянских,
но твое по-домашнему доброе лицо,
но твои красивые волосы цвета солнца,
собранные в маленькие косички,
делают тебя по-фламандски красивой.

Лирический герой говорит с женщиной и начинает речь такими словами: «Ты почти уродлива». Но в глубине подобной некрасивости лежит трансформация любви. Некрасивая – значит, настоящая, не идеализированная, а реальная повседневная, которая и притягивает героя.

Подобная близость к реализму у Гоццано не случайна. Она связана с поэтической группировкой «сумеречники» (*crepuscolari*), просуществовавшей в Италии с 1905 по 1915 г., главой которой как раз и был Guido Gozzano. Темы «сумеречников» и способы их выражения очень близки к реализму. Подчеркивается простой, спокойный и немного грустный тон их поэзии. Критик Петронио говорит о разрыве с традицией, об обращении к разговорному языку, к повседневной речи, об употреблении в поэзии неологизмов, варва-

ризов, ругательств, которые часто используются не только ради чистого искусства, а ради полемики с классиками. Стих тяготеет к прозе, потому что они описывают «хорошие вещи самого плохого вкуса» (*le buone cose del pessimo gusto*)⁴. В этом домашнем мире встречаются различные персонажи, которые живут скромной и банальной жизнью, как, например, синьорина Феличита, девушка-домохозяйка, героиня известного стихотворения Гоццано. К этому провинциальному миру поэт относится с грустью и в то же время с иронией.

Основные мотивы поэзии «сумеречников»: спящая провинция с ее образами, монастыри с монахинями, больницы с больными, красивые мечтательницы в тихих парках, статуи, отполированные временем и инкрустированные дождем в заброшенных садах. В основном всегда это уход в прошлое, обращение к вещам, поиск в них истории.

Хотя Гоццано и считается главой поэтической группы «сумеречники», он не самый типичный ее представитель. У него менее заметен отход от традиции, чем у других поэтов-«сумеречников». Однако типичная для этой группы меланхолия, постоянный взгляд в ушедшее, прошлое всегда звучит в лирике Гоццано. В настоящем и в будущем он не видит и не хочет видеть ничего хорошего и обнадеживающего, что явствует, например, из стихотворения, давшего название его первому сборнику, «В поисках прибежища»:

Socchiusi gli occhi, sto
supino nel trifoglio,
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò. [P. 61]

Прищурены глаза, я
лежу на спине в клевере-трилистнике
и вижу листочек клевера-четырелистника,
который я не буду собирать.

Сорвать лист клевера с четырьмя листочками (довольно редкая в природе аномалия, обычно листок клевера состоит из трех сегментов) – это обычно приносит удачу. Герой стихотворения видит это необычное растение и не хочет его взять, добровольно отказывается от счастья.

Одна из главных тем лирики Гоццано – быстротечность времени. Поэт часто обращается к прошлому, создавая иллюзию того, что время остановилось. Время – фигура, позволяющая Гоццано ощущать изменчивость всего сущего и ненадежность. В прошлом все возможно теоретически, но нереально. Время – самая большая

ложь в поэзии Гоццано, но благодаря ей он может встретить возможную любовь, которой в реальности нет. Время можно остановить, и тогда в нем не будет разочарования и обманов. Гоццано часто использует технику фотографии и гравюры: запечатлевает образ в прошлом и погружает его в поэтический, воображенный мир. Он прямо говорит, что смотрит на фотографию, а не на живой образ. Таким образом, предмет его описания становится уже нечто искусственное. Поэт не хочет смешивать реальный мир и поэтический. Для Гоццано стихотворение – не строки для привилегированных, избранных персон, а фикция. Он четко разделяет жизнь и поэзию.

В стихотворении «Угрызения совести» есть конкретные черты героини: *la tanto simile ad una / piccola attrice famosa* – она так похожа на одну / маленькую французскую актрису. Кроме этого, нам известны детали ее туалета, например вуаль, которую она приподнимает, чтобы быть ближе к герою, чтобы посмотреть ему в глаза:

Alzò la veletta. S'udi
(o misera tanto nell'atto!)
ancora: "Che male l'ho fatto,
o Guido, per farmi così?" [P. 122]

Она подняла вуаль. Послышалось
(и в этом жесте она была такой несчастной)
снова: «Что плохого я тебе сделала,
о Гуидо, почему заставляешь меня так страдать?»

Рифмовка трех сонетов следующая: abc abc efef (традиционная петрарковская схема), а в четвертом меняется только схема катрена – effe. В трех катренах рифма одинакова не только по схеме, но и сами рифмующиеся слога: tto – i, tto – i. Создается впечатление припева, таким образом Гоццано соединяет четыре сонета. И лишь слегка модифицирует эту рифмовку в последнем сонете, создавая код. В терцетах же рифмовка по традиционной схеме петрарковского сонета.

Но в этом стихотворении уже заметен отход Гоццано от традиционной схемы сонета не только на уровне схемы – он усекает и переворачивает сонет, не сохраняя формально необходимого количества строк, – но и на уровне лексики: данный сонет очень отличается от всех других стихотворений Гоццано. Если в других текстах он обширно использует высокий поэтический стиль, то здесь лексика довольно простая. Несомненно, он употребляет специфические поэтические образы, как например *la folla che imbruna* –

«толпа темнеет», слова не вполне сочетаемые в обычной разговорной речи. Но все-таки даже иностранному читателю вся лексика ясна, то есть стихотворение написано «прозаичным» языком. Кроме этого Гоццано использует прямую речь – слова героини, собственно сам упрек, из-за чего героя и мучают угрызения совести (его поступок, кстати, остается неизвестным, «за кадром»):

“Che male l’ho fatto,
o Guido, per farmi così?” [P. 122]
«Что плохого я тебе сделала,
О, Гуидо, что ты так со мной поступаешь?»

Эти слова повторяются четыре раза – в конце каждого деформированного сонета. И вообще все стихотворение автор строит на повторах. Кроме реплики героини, часто повторяются словосочетания:

Rivedo la povera cosa,
la povera cosa che m’ama. [P. 120]
Снова вижу несчастную вещь,
несчастную вещь, которая меня любит.

Помимо прочего, здесь Гоццано соединяет повторением слов два tercета, чего по традиции он не должен был бы делать.

Гоццано обращается к прошлому, к застывшей и неподвижной картинке, в которую он вдыхает новую жизнь, отделяя таким образом искусство от жизни. В его стихотворениях всегда звучит меланхоличный тон воспоминаний, в настоящем и будущем нет ничего отрадного. При помощи своей поэтической фантазии герой возвращается в прошлое, оживляет воспоминания.

Новое в поэзии Гоццано – это, во-первых, сочетание в стихотворениях различных языковых регистров: высокий поэтический язык, прямая речь, разговорный язык, неологизмы, термины нелитературного языка; сочетание высокой лексики с прозаизмами, с повседневной лексикой. И, конечно, новым стал эксперимент Гоццано с классической формой сонета, когда он его перевернул и укоротил на один катрен.

- ¹ *Gozzano G. Poesie. Milano, 1995. P. 298.* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ² Здесь и далее подстрочный перевод мой. – *М. Б.*
- ³ “Egli poteva perciò usare la lingua della tradizione <...> come una lingua straniera”. (*Panaro O. I poeti crepuscolari / Ed. del Calasanzio. Livorno, 1962. P. 42.*)
- ⁴ Из стихотворения Г. Гоццано «Подруга бабушки Надежды» («*L'amica di nonna Speranza*»): *Gozzano G. Poesie. Milano, 1995. P. 198.*

Е.В. Халтрин-Халтурина

«ТИНТЕРНСКОЕ АББАТСТВО» У. ВОРДСВОРТА:
КОНТЕКСТ И КОМПОЗИЦИЯ

В «Тинтернском аббатстве» (1798) впервые воплотились характерные вордсвортовские приемы композиции – приемы, которые поэт позже применил при создании центрального произведения своего канона – поэмы «Прелюдия, или Становление сознания поэта» (1799–1839). Не случайно «Прелюдию» иногда называют «Тинтернским аббатством», разросшимся до размеров эпоса¹. В «Тинтернском аббатстве» Вордсворт изображает развитие человеческого сознания как последовательность смены нескольких внутренних «я», каждому из которых соответствует свое видение мира, свой внутренний пейзаж.

Ключевые слова: У. Вордсворт, английский романтизм, поэтика композиции, биография души.

Самым популярным сочинением Уильяма Вордсворта из сборника «Лирические баллады и другие стихотворения» 1798 г., ознаменовавшего начало эпохи расцвета романтизма в Англии, считается «Тинтернское аббатство»². Стихотворение было напечатано под одной обложкой с другими произведениями Вордсворта («Нас семеро», «Тёрн», «Слабоумный мальчик» и др.) и Колриджа («Сказание о старом мореходе», «Соловей: стихотворение-беседа» и пр.) и завершало сборник.

«Тинтернское аббатство» не является балладой. Оно написано белым стихом и своей организацией напоминает оды Горация: каждой строфе здесь противопоставляется следующая, антиномичная ей по содержанию. Тем не менее Вордсворт не хотел однозначно причислять «Тинтернское аббатство» к одическому жанру. Во втором, расширенном, издании «Лирических баллад» 1800 г. поэт счел нужным разместить следующее примечание: «Не осмелюсь назвать

сие произведение одой, хотя оно было написано с надеждой на то, что особым чередованием строф и лирической торжественностью стиха оно напомнит читателю характерные образцы этого рода поэзии».

Сегодня, с дистанции в два столетия, легче говорить о жанровой принадлежности «Тинтернского аббатства»: оно явилось одним из первых образцов романтической лиро-эпической поэзии. В настоящей статье мы показываем на конкретном примере, как проходило формирование такой поэзии в Англии.

* * *

Вордсворт заинтересовался руинами Тинтернского аббатства не случайно. За несколько лет до него, в 1770–1790-х гг., эти места посещали такие писатели предромантической эпохи, как Томас Грей, Уильям Гилпин, Анна Радклифф. Все они публиковали путевые заметки, способствуя популяризации «окраинных» местечек Великобритании и прививая соотечественникам вкус к так называемым «живописным» (picturesque) пейзажам – корявым деревьям, пещерам, шахтам, карьерам, каменоломням, углевыжигающим и плавильным печам, руинам, – которых было немало на территории страны.

В 1790-е гг. живописные путешествия по Великобритании стали модными. В связи с беспокойной обстановкой в Европе не каждый англичанин рисковал отправиться в так называемое «большое турне» (grand tour), чтобы полюбоваться возвышенными видами Альп и прекрасными долинами Италии. Поездки по Великобритании стали считаться своеобразной заменой образовательному европейскому путешествию. Так появилось более скромное «домашнее турне» (domestic tour)³, в программу которого входило посещение английского Озерного края (на границе с Шотландией), горного района Сноудония (на севере Уэльса) и Тинтернского аббатства (на реке Уай в графстве Монмутшир в части Уэльса, граничащей с Англией).

Свидетельств о популярности «домашнего турне» и об интересе к Тинтернскому аббатству достаточно много. Для иллюстрации процитируем одно из них. В мае 1798 г. в «Новом ежемесячном журнале» была опубликована заметка Джона Телуолла, который писал: «О чарующем впечатлении, которое производит река Уай, в наше время хорошо известно поклонникам живописного. Эти места прославились благодаря описаниям Гилпина; интерес к ним подогревали создатели поэзии и прозы, картин, рисунков и литографий, пока наконец приятность сих мест не стала предметом всеобщих разговоров. Слава реки Уай такова, что поездка к ней стала

составлять неотъемлемую часть образования каждого, кто хочет слыть человеком элегантным, имеющим чувство стиля и хороший вкус»⁴.

Изображения Тинтернского аббатства, упомянутые Телуоллом, продавались путешественникам прямо на месте, как сегодня продают открытки и календарики⁵. Среди художников, проявлявших интерес к знаменитым руинам, был У. Тёрнер, посвятивший им цикл акварелей 1794 г. О популярности художественных репродукций с видом этой местности – в том числе прозрачных, для наклеивания на стекла окон – можно судить, в частности, по роману Джейн Остен «Мэнсфилд-парк» (опубл. 1814). В 16-й главе героиня романа Фанни Прайс украсила окно своей комнаты тремя модными пейзажами, по краям разместив «Пещеру в Италии» и «Озерный край в лунном свете», а в центре – вид на Тинтернское аббатство.

Тинтерн – место с очень богатой историей. Когда эта территория была частью Римской империи, здесь была воздвигнута крепость. В Средние века территория принадлежала валлийцам. В XII в. потомок одного из приближенных Вильгельма Завоевателя основал в местечке Тинтерн аббатство для монахов Цистерцианского ордена. Насельники-бернардинцы прибыли из французского аббатства Сито и развернули здесь архитектурное строительство, продолжавшееся несколько столетий. На протяжении 400 лет монахи занимались садоустройством и развитием сельского хозяйства. Потом наступило время разрухи: после разрыва Генриха VIII с папством и церковной реформы 1534 г., в результате которой король стал считаться главой англиканской церкви и монастырские земли передавались во владение короны, монастыри на территории Великобритании были упразднены и разорены. Не миновала эта участь и Тинтернское аббатство. Когда в конце XVIII в., отдавая дань моде, англичане потянулись к монастырям, их взору предстали не стройные архитектурные ансамбли, а остатки готических построек, заросшие буйной растительностью⁶.

В молодости Уильям Вордсворт посещал Тинтернское аббатство дважды. Впервые – летом 1793 г. Тогда поэт много путешествовал в поисках заработка, чтобы с деньгами вернуться во Францию, где он оставил свою гражданскую жену Аннет Валлон, ждущую от него ребенка. Но вследствие разразившейся войны сообщение между Англией и Францией прекратилось, и его планам не дано было осуществиться. То был невеселый период в жизни поэта. Второй раз Вордсворт увидел Тинтерн в июле 1798 г. До сих пор не воссоединившийся с Аннет и с дочерью Каролиной, поэт считал себя человеком много пережившим и бывалым. Ему было 28 лет,

и на его попечении находилась младшая сестра Дороти. Родителей они потеряли еще в детстве и теперь в основном полагались на помощь друг друга. Считая себя в ответе за сестру, Вордсворт решил приобщить ее и к «домашнему турне». Тем более что тогда они гостили в графстве Сомерсет (где жил Колридж), откуда до Тинтерна было рукой подать. Время тоже выдалось удобное: рукопись сборника «Лирические баллады» была закончена, сдана в издательство, и можно было позволить себе небольшой отдых. Путешествие пешком туда и обратно заняло у брата и сестры около пяти дней. На обратном пути Уильям Вордсворт экспромтом сложил стихи об увиденном и тут же отдал их печатнику для присоединения к рукописи «Лирических баллад», уже ушедшую в набор, – вот почему в сборнике эти стихи оказались последними. Вордсворт никогда их не дорабатывал – исключительно редкий случай в его практике.

Для Дороти это была первая встреча с Тинтернским аббатством. Она была младше Уильяма всего на один год, но казалась ему совсем неопытной и юной. В своих поэтических строках Вордсворт решил сравнить два жизнеощущения: присущее молодому, восторженному созданию (каким он сам был раньше и какой остается Дороти) и присущее помудревшему, рассудительному человеку (нынешнее «я» Вордсворта). И все это поэт описал, созерцая известный пейзаж.

* * *

Теперь обратим внимание на то, как у Вордсворта изображено аббатство и как построено стихотворение.

Сразу бросается в глаза, что поэт, хорошо знакомый с историей Тинтернского аббатства, избегает о ней говорить. Он не пытается поведать какое-либо предание или представить взору то, на чем обычно останавливали взгляд художники. Он смотрит поверх пейзажа: «мимо» готических арок, утонувших в пышной листве и оттого потерявших былое величие. Вордсворт отводит взгляд от камней, плюща, руин. Красноречиво название стихотворения, в котором поэт прямо сообщает, что поднимается *над* аббатством: «Строки, написанные с возвышения в несколько миль над Тинтернским аббатством, при повторном посещении долины реки Уай 13 июля 1798 г.» («Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798»). Вордсворт поднимается над всей долиной в буквальном смысле: он взбирается на близлежащие холмы. Вместе с тем поэт оказывается «над» Тинтернским аббатством и иносказательно: он поднимается над эмпирическим знанием, отдаляется от окружающих его реалий – и возносится мыслями в иные сферы.

Первое движение в «Тинтернском аббатстве» – это переход от внешнего пейзажа к внутреннему. Осуществляется он постепенно. Сначала поэт рассматривает холмы, круто уходящие в небо, и островки старых монастырских фруктовых садов, разбросанные по долине. Здесь ненавязчиво вводится мысль о том, что не все реально существующее может быть заметно глазу. Так, во всех садах ветви деревьев обильно усыпаны фруктами. Но издали они не видны: зелень еще не поспевшего урожая сливается с зеленью богатой июльской листвы. Размышляя, поэт переводит взор на живые изгороди и следит за динамичным узором их переплетений до тех пор, пока те «становятся уже не изгородами, а путающимися зелеными линиями выходящей из всяких границ зелени» («I see / These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines / Of sportive wood run wild», lines 14–16). Живые изгороди, теряющие форму и в дали превращающиеся в стилизованные линии, являют собой границу внешнего и внутреннего пейзажей, о чем в литературоведении уже говорил Мак Фарлэнд⁷. Эта мысль станет понятной, если прочесть указанные строки сразу на двух уровнях: буквальном (живые изгороди ведут себя необузданно, разрастаются, путаются и т. д.) и переносном (размываясь и теряя осязаемость, линии уводят мысль в иные сферы, за пределы представшего глазам пейзажа).

Мак Фарлэнд остановил внимание на этом первом движении мысли в «Тинтернском аббатстве». Мы же пойдем и дальше: выявим особенности открывшихся поэту видений.

«Тинтернское аббатство» представляет собой упорядоченную смену внутренних пейзажей, динамику которой можно описать лаконично: от фантазии к воображению. Это второе движение в стихотворении.

«Фантазия» и «воображение» – вордсвортовские термины более позднего происхождения: он дал им определение через 8 лет после первого издания «Лирических баллад», в 1807 г., в предисловии к своему «Собранию поэзии в двух томах». Суть определений сводится к следующему: воображение преобразует и возвеличивает мир в глазах человека, не искажая сути изображаемого, а фантазия уводит в мир иллюзий и фикций. Говоря о вордсвортовской поэзии 1798 г., мы вправе опираться на эти понятия, поскольку в то время поэт много о них размышлял. Но теоретических формулировок он предлагать не решался. Тогда он полагался лишь на язык художественных образов.

Первый внутренний пейзаж, представленный Вордсвортом, напоминает сказочно-пасторальную (т. е. фантазийную) полудрему. Вордсворт называет «пасторальными» фермы, расположенные в долине. Он видит колечки дыма, поднимающиеся над лесистыми

берегами реки Уай, и придумывает для них изысканное объяснение. Якобы в лесу разжигают костры безвестные пустынные и романтические «бродячие обитатели» (т. е. цыгане). Земляки Вордсворта могли по достоинству оценить его изобретательность: настоящее происхождение колец дыма было общеизвестно и очень прозаично. Берега реки Уай славились производством древесного угля. В свое время Уильям Гилпин, описавший эти места в знаменитых «Наблюдениях на реке Уай», привлек внимание к дыму, поднимающемуся от углевых печей⁸. Вордсвортовское изображение окрестностей Тинтернского аббатства, где реалии подменены красивым вымыслом, звучит на этом фоне оригинально. Его описание колечек дыма предвосхищает пассажи из «Прелюдии», посвященные фантазии. Среди них – чудесное объяснение ослепительного блеска, исходящего от лесного водопада (Вк. VI, lines 592–616) и пасторальные картины Грасмирской ярмарки у подножия холма Хелвэллин в Озерном крае (Вк. VIII, lines 1–69).

Отдав дань дивным мечтаниям, Вордсворт переходит ко внутренним пейзажам другого толка. Это «мысленные картины», оставшиеся в памяти поэта от первого посещения Тинтернского аббатства, картины, которые герой, находясь в неприветливом городе, часто воскрешал в памяти, всякий раз переживая новую встречу с Тинтерном. Воспоминания производили на него двойной эффект: Вордсворт забывал о будничных неурядицах и отдыхал душой (lines 30–31), и в то же время он ощущал, что становится более восприимчивым по отношению к окружавшей его городской действительности, делаясь милосерднее и прозорливее (lines 36–49). В предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» Вордсворт назовет это особое ощущение «припоминанием ярких моментов прошлого в состоянии покоя», которому и должна – по его мысли – посвящаться поэзия.

Свыкнувшись с мысленными образами Тинтернского аббатства, поэт, возвращаясь на берега реки Уай, испытывает странное чувство: ему кажется, что реальный пейзаж создан по образу и подобию его мыслей, а не наоборот. Поэт говорит, что «его мысленная картина оживает снова» («The picture of the mind revives again», line 61). Происходит характерное для поэзии Вордсворта наслоение внутреннего пейзажа на внешний, что расширяет его выразительные возможности. Поэт мысленно соединяет прошлое с настоящим и с предвидением будущего, пытаясь ощутить полноту времени. Он узнает в сестре те движения души, которые были присущи его прошлому «я» и в строках 65–111 размышляет о становлении человеческого сознания.

В этом пассаже Вордсворт выделяет три этапа личностного развития. В ранней юности человек обнаруживает живость и восторженность своей души: при встрече с любыми объектами земного мира он испытывает «щенячье ликование» (букв.: «радостные звериные движения», «glad animal movements», line 74), которое позже перерастает в особую любовь, роднящую молодую душу с явлениями природы. Молодой человек оказывается способен принимать за наивысшее выражение внутренних переживаний каскады водопадов, а в красках, формах, ароматах природы угадывать воплощение своих желаний и appetitов (lines 76–80). По Вордсворту, эта идентификация внутренних appetitов с внешними формами – второй этап развития личности, который он уже оставил позади. Вордсворт сожалеет, что с возрастом он утратил способность живо откликаться на все, происходящее в природе. Но утрата возмещена иным даром (третий этап развития личности): умением любить людей, внимать «тихой, печальной музыке человечности» («The still, sad music of humanity», line 91 – одна из крылатых вордсвортовских фраз). В сознании поэта происходит переоценка ценностей. Природа, оставаясь его водительницей, оказывается существенно потеснена: все, что мы видим, говорит Вордсворт, только наполовину ее творение, а наполовину – творение души созерцающего:

Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods
And mountains, and of all that we behold
From this green earth, of all the mighty world
Of eye and ear (both what they half-create
And what perceive) <...>
(lines 103–112)

Потому-то
Я до сих пор люблю леса, луга
И горы – все, что на земле зеленой
Мы видеть можем; весь могучий мир
Ушей и глаз – все, что они приметят
И полусоздадут <...>
(Пер. В. Рогова)⁹

Отвлеченная любовь к природе сменяется в «Тинтернском аббатстве» любовью конкретной, испытываемой к определенному родному человеку – третье движение в стихотворении. Этот поворот совершается здесь в пределах нескольких строк (а в поэме

«Прелюдия» он займет всю 8-ю книгу: «От любви к природе до любви к человеку»). Поэт возвращается из области мечтаний, но снова его взгляд скользит мимо аббатства. Брат обращает взор к находящейся рядом сестре, по-детски живо любящейся тинтернской панорамой. Он узнает в ней прекрасные порывы, которые были знакомы и ему. Он чувствует родство душ с сестрою и предсказывает, что когда-нибудь Дороти тоже откроет для себя Тинтернское аббатство с иной стороны – как мысленную, одухотворенную картину, окрашенную «более святой любовью» («holier love», line 156), чем любовь к природе. Она полюбит эту местность еще за то, что здесь общалась со своим братом. Образы природы будут тем милее ее душе, чем крепче связаны они с памятью о дорогих людях.

Так в «Тинтернском аббатстве» видения поэта-героя тянутся непрерывной чередой: зарисовки с натуры, прихотливые мечтания (богатые фантазией) и светлые внутренние пейзажи (исполненные воображения) плавно перерастают из одного в другое. Столь же плавно, утверждает Вордсворт, развивается человек, переходя от старого «я» к новому.

* * *

Нельзя сказать, что мысль о постепенности и плавности душевного развития, присущая Вордсворту, никем не оспаривалась. Она родилась в полемике с Колриджем: «Тинтернское аббатство» является ответом Вордсворта на «Полуночный мороз» Колриджа (написано в феврале 1798 г., но не вошло в состав сборника «Лирические баллады»)¹⁰. Переключка между стихотворениями хорошо заметна на уровне композиции, хотя выводы в обоих случаях сделаны разные.

«Тинтернское аббатство» открывается и завершается описанием долины Тинтерн. «Полуночный мороз» начинается и заканчивается описанием зимнего холода, сковывающего движение и навевающего сон. В промежутке между описаниями оба поэта временно забывают о действительности, погружаясь в воспоминания о детстве и ранней юности и рассуждая о различных периодах человеческой жизни. Ведущей темой у обоих является беспокойство по поводу мельчающего таланта, потери некоей детской гениальности, которая выражается в обостренном восприятии природы и угасает с возрастом.

Колридж вспоминает грезы, посетившие его в разные периоды жизни. Поэт подчеркивает, как сильно различаются образы, рождающиеся в детском и зрелом сознании – даже у одного и того же человека. У Вордсворта все происходит иначе. Став взрослым, Вордсворт заново переживает детские впечатления, переосмысли-

вает их – и младенческие радости превращаются в радости взрослого. Там, где Колридж подчеркивал разобщенность моментов прошлого и настоящего, невозможность достижения абсолютного понимания между двумя разными людьми (между его спящим маленьким сыном и собою), Вордсворт нашел преемственность (между своими прежними и настоящим «я», между жизневосприятием сестры и своим восприятием мира).

Делая упор на сродности детского и взрослого «я», Вордсворт получает возможность как бы одновременно обладать двумя разными сознаниями. Позже, в автобиографической «Прелюдии», Вордсворт заметит: «Кажется, / Я совмещаю сразу два самобытия: свое / И другого человека» («I seem / Two consciousnesses – conscious of myself, / And of some other being», Bk. II, lines 27–33). Так уже в 1798 г. Вордсворт стал создавать «слои времени»¹¹. В каждом из этих слоев имеется психологический портрет поэта (или одного из его лирических героев), увиденный в новом ракурсе. Начиная с «Тинтернского аббатства» всякое достаточно объемное лирическое и лиро-эпическое произведение Вордсворта является собой некое художественное подобие пространственно-временной голограммы, отображающей развитие внутреннего человеческого «я». Примечательно, что в поэзии Вордсворта практически нет граней между поэтом, лирическим героем и лирическим «я» стихотворения. Эти и другие ипостаси поэта всегда сосуществовали в одном лице, что ему позволяло использовать множество ракурсов в применении к одному и тому же пейзажу и определять свой стиль изложения как «спокойный поток самозабвения» («the quiet stream of self-forgetfulness», «The Prelude» 1850, Book IV, lines 296–297)¹².

Совмещение множества внутренних, психологических пейзажей было излюбленным предметом изображения Вордсворта. В англоязычной литературе он стал в этом отношении первопроходцем и заложил основы романтической лиро-эпической поэзии, которой позже вдохновлялись Шелли, Байрон и Китс. Не случайно многие английские лиро-эпические произведения романтической эпохи строятся вокруг внутренних пейзажей – причем не хаотического их собрания, а упорядоченных серий, что наглядно проявилось уже в «Тинтернском аббатстве».

Примечания

¹ См., напр.: *Wordsworth J. and S. Gill. The Two-Part Prelude of 1798–1799 // Journal of English and German Philology. 1973. No. 72. P. 518; Stelzig Eu.L. All*

- Shades of Consciousness: Wordsworth's Poetry and the Self in Time. The Hague and Paris: Mouton, 1975. P. 82.
- 2 Ссылки на «Тинтернское аббатство» и «Прелюдию» (ред. 1850 г.) даются с указанием номеров строк в первом случае и номеров книги и строк – во втором. Выдержки из соответствующих текстов воспроизводятся по изданиям: *Wordsworth W. Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey...* // *Romanticism: An anthology* / Ed. by Duncan Wu. 2d ed. Oxford, 1998. P. 265–269 (“Blackwell anthologies” Series); *Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850* / Ed. J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill. N.Y., 1979. (“A Norton Critical Edition” Series). Переводы, если это специально не оговорено, мои. – Е. Х.-Х.
 - 3 Об этом см., напр.: *Nicolson M.H. Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. N.Y.: The Norton Library, 1959; *Andrews M. The Search for the Picturesque: Landscape, Aesthetics, and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1989; *Trott N. The Picturesque, the Beautiful and the Sublime* // *A Companion to Romanticism* / Ed. D. Wu. Oxford; Malden: Blackwell Publishers, 1999. P. 74–75; *Kennedy D. Wordsworth, Turner and the Power of Tintern Abbey* // *Wordsworth Circle*. 2002. No. 33:2. P. 79–83.
 - 4 Цит. по: *Woof R. Treasures of the Wordsworth Trust*. Grasmere: The Wordsworth Trust, 2005. P. 46.
 - 5 См., напр.: *Spence K. Blue Guide: Cathedrals and Abbeys of England and Wales*. London: Benn, 1984. P. 311; *Rosenthal M. British Landscape Painting*. Oxford: Phaidon, 1982. P. 50.
 - 6 В наше время руины снова преобразились: в целях охраны памятники от растительности очищены, их разрушенные стены оголены.
 - 7 *McFarland Th. Wordsworth's Hedgerows: The Infrastructure of the Longer Romantic Lyric* // *The Age of William Wordsworth: Critical Essays on the Romantic Tradition* / Ed. by K.R. Johnston and G.W. Ruoff. L.: Rutgers Univ. Press, 1987. P. 254–256.
 - 8 *Gilpin W. Observations on the River Wye, 1782* // *Romanticism: An anthology*. P. 265–266 ft.
 - 9 *Вордсворт У. Избранная лирика* / Сост. и вступ. ст. Е.П. Зыковой. М.: Радуга, 2001. С. 219.
 - 10 О творческом диалоге поэтов написано много. Назовем монографию, наиболее полно освещающую обсуждаемый вопрос: *Magnuson P. Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1988. P. 139–176.
 - 11 Выражение использовано Дж. Дэвисом: *Davis J. The “Spots of Time”: Wordsworth's Poetic Debt to Coleridge* // *Colby Quarterly* (Waterville, ME). 1992. No. 28:2. P. 83.
 - 12 Критики XX в., как бы ориентируясь на термин «поток сознания», стали ретроспективно говорить о «потоке мышления» в «Прелюдии» («the stream of the mind»). См.: *Onorato R.J. The Fiction of the Self [1971]* // *William Wordsworth:*

«Тинтернское аббатство» У. Вордсворта: контекст и композиция

The Prelude (Modern Critical Interpretations) / Ed. H. Bloom. N.Y., 1986. P. 113.
В связи с этим отметим, что многие современные исследователи, интересующиеся историей литературы «потока сознания», называют «Прелюдию» У. Вордсворта «первой модернистской поэмой». См., напр.: *Wordsworth W. The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)* / Ed., pref., comment. J. Wordsworth. L.; N.Y.: Penguin classics, 1995; *Newey V. "Hyperion", "The Fall of Hyperion", and Keats's epic ambitions* // *The Cambridge companion to Keats* / Ed. S.J. Wolfson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. P. 69.



Т.С. Алешина

СИНТЕЗ ИСКУССТВ
И ИЗОБРАЖЕНИЕ СОЗНАНИЯ
В РАССКАЗЕ К. МЭНСФИЛД «MISS BRILL»

Предметом исследования в статье явился рассказ К. Мэнсфилд «Miss Brill». Основная цель статьи – раскрыть понятие синтеза искусств, выявить его особенности и продемонстрировать его роль в изображении сознания. Метод исследования – комплексный анализ художественного текста. В результате удалось сделать выводы о том, как раскрываются приемы музыки, кинематографа, театра и живописи в контексте изображения сознания.

Ключевые слова: синтез искусств, повествование, сознание, пространство, время.

Необходимо остановиться на том, что понимается под синтезом искусств в целом и что будет иметься в виду применительно к творчеству К. Мэнсфилд. Научная и справочная литература дает немало толкований данного понятия. Если суммировать различные определения, то их главная мысль заключается в следующем: синтез искусств – это соединение разных искусств в одном произведении таким образом, что появляется новое органически связанное уникальное целое. Такое произведение именно в данном виде воздействует на адресата¹.

Исследователи связывают появление термина с именем Р. Вагнера, который определил художественные изыскания музыкальной драмы именно как «синтез искусств»². Вообще же об этом явлении, как правило, говорят в двух случаях: имея в виду пространственные искусства (архитектура, монументальное искусство, садово-парковое искусство и т. д.) и затрагивая область пространственно-временного искусства (театр в самом широком смысле слова).

© Алешина Т.С., 2010

Сознательно творческое и бессознательно традиционное соединение разных видов художественной деятельности характерно практически для всех стадий истории искусства и культуры человечества. Безусловно, истоки синтеза искусств можно искать в мифе и обряде, основанных на первобытном синкретизме.

В XIX и XX вв. возникли новые возможности для творчества. Кризис рубежа веков вылился в поиск воплощения новых идей на фоне переосмысления старых. Думается, что именно в этот период литература максимально впитывает возможности других искусств, к числу которых следует отнести музыку, кинематограф, обновленный театр и важнейшую для последней трети XIX в. живопись импрессионистов.

Применительно к творческому методу К. Мэнсфилд уместно говорить как раз о синтезе четырех упомянутых видов искусств в литературе. Мэнсфилд не просто экспериментирует с формой ради формы, ее проза далека от авангардистских тенденций. Привлекая внешние, доступные музыке, театру, кинематографу и живописи приемы, она создает новый принцип объемного изображения сознания и психологии человека. Повествование становится многоплановым, появляется все больше возможностей для предоставления права голоса, оценки, точки зрения герою, а не автору. При этом писательница отмечает в своем дневнике в 1920 г.: «I should always be trying to tell the truth»³. Именно синтез искусств позволяет Мэнсфилд быть максимально правдивой, давать возможность говорить, видеть и чувствовать другому, одновременно сопереживая ему.

Огромный интерес представляет то, каким образом использование приемов и принципов музыки, кинематографа, театра и импрессионистической живописи расширяет границы изображения сознания.

В дневниках Мэнсфилд акцентирует внимание на огромном значении звука и ритма для ее художественного метода. Звук и ритм – это основополагающие компоненты музыки. Особенно четко писательница сформулировала свою позицию в записи, посвященной рассказу «Miss Brill» (сборник «The Garden Party and Other Stories»): «In “Miss Brill” I choose not only the length of every sentence, but even the sound of every sentence. I choose the rise and fall of every paragraph to fit her, and to fit her on that day at that very moment. After I’d written it I read it aloud – numbers of times – just as one would play over a musical composition – trying to get it nearer and nearer to the expression of Miss Brill – until it fitted her»⁴.

Действительно, ритмический рисунок рассказа выражен как на фонетическом, так и на лексико-синтаксическом уровнях.

Начало и конец рассказа обрамляют похожие по своей фонетической и синтаксической структуре фразы: «No, not sad, exactly – something gentle seemed to move in her bosom»⁵ [С. 97], «not sadness – no, not sadness – a something that made you want to sing»⁶ [С. 102]. С помощью двойного повтора выделено одно из наиболее значимых в рассказе слов – *sadness*. Повторы отрицательных частиц *no* и *not* показывают, как мисс Брилл сама убеждает себя в том, что предстоящий день подарит ей ощущение счастья.

Соположение сонорных или мягких согласных или же, наоборот, соединение в одной фразе глухих или шипящих звуков также не является у Мэнсфилд случайным совпадением. Рассказ «Miss Brill» изобилует сонорными звуками, присутствующими как во фразах, описывающих пейзаж: «the slender trees with yellow leaves»⁷, так и в характеристиках персонажей: «old, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as they'd just come from dark little rooms or even – even cupboards» [С. 99]. Сонорные звуки в английском языке создают ощущение спокойствия, плавности, мягкости. Используя их в несобственно-прямой речи героини, Мэнсфилд подчеркивает светлое настроение мисс Брилл, радостное восприятие ею окружающего мира.

В самом конце рассказа, когда мисс Брилл испытывает тягостное ощущение разочарования и обиды, звуковая организация текста кардинальным образом меняется: «She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly» [С. 103]. Появляются глухие звуки, причем их плотность в одном коротком предложении настолько велика, что при прочтении фразы создается определенная резкость и отрывистость.

На лексико-синтаксическом уровне Мэнсфилд не только создает ритмический рисунок с помощью различных лексических повторов, но и разрывает предложения знаками препинания (тире, многоточиями, восклицательными знаками), соединяет в одном фрагменте короткие восклицания и развернутые высказывания. «Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted!»⁸ [С. 100]. Пятикратный повтор сочетания местоимения *her* с определяемым словом, а также очевидное различие в структуре и длине двух предложений фразы создают особую ритмическую мозаику несобственно-прямой речи. Сочетание коротких фраз внутри одного предложения, соположение коротких предложений, присущих разговорной речи, или построение повествования с помощью длинных размеренных фраз характерны для

несобственно-прямой речи. Выбор структуры предложения в несобственно-прямой речи напрямую зависит от чувств, испытываемых персонажем произведения, от его мыслей и эмоций.

Так, мисс Брилл с неподдельным интересом наблюдает за событиями, происходящими вокруг. Поэтому любое новое движение, жест, взгляд окружающих людей так трепетно и живо воспринимается героиней. Таким образом в повествовании изображается ход мысли мисс Брилл.

Лексические повторы в рассказе передают и нарастающее звучание музыки оркестра: «And the band sounded louder and gayer... And he scraped with his foot and flapped his arms like a rooster about to crow, and the bandsmen sitting in the green rotunda blew out their cheeks and glared at the music»⁹ [С. 99]. Во фрагменте особый ритм создается пятикратным повтором союза and и троекратным повторением структуры предложения с подлежащим на первом месте и следующим за ним сказуемым. С помощью ритмического рисунка создается атмосфера радости.

Музыкальность рассказа проявляется и в буквальной имитации звуков оркестра (звукописи): «Tum-tum-tum tiddle-um! tiddle-um tum tiddley-um tu ta! blew the band»¹⁰ [С. 99], которая придает повествованию специфический эмоциональный колорит. Интонация звучания выражается с помощью восклицательных знаков, также обозначающих и паузы. Интересно, что звуковая имитация появляется в рассказе в момент наиболее полной гармонии мисс Брилл с окружающим миром: героиня наслаждается окружающим пейзажем, цветом неба, деревьев, наблюдает за проходящими мимо людьми.

Музыка в творчестве Мэнсфилд часто имеет сюжетообразующую функцию. Так, в рассказе «Miss Brill» героиня по воскресеньям выходит в городской сад, где играет оркестр. Наблюдение за окружающим миром, событиями, происходящими в жизни других людей, наслаждение звучащей музыкой помогают мисс Брилл почувствовать себя в центре жизни, осознать себя частью общества.

Музыка оркестра звучит в рассказе на протяжении всего повествования. Часто именно с ней соотносится реакция мисс Брилл на происходящее. Подмечая различные детали в поведении окружающих людей, мисс Брилл мысленно находит параллели между ними и музыкой в исполнении оркестра.

Так, героиня наблюдает сцену общения дамы и джентльмена, в процессе которой мужчина пускает спутнице в лицо клубы сигаретного дыма. В этом эпизоде негативная оценка, которую дает мисс Брилл увиденному, усилена с помощью изменения музыкального

фона: «But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat “The Brute! The Brute!”¹¹ [С. 100].

Появление в оркестре звуков нового инструмента сразу же отражается в повествовании, причем мисс Брилл склонна к ярким ассоциациям, безусловно, демонстрирующим ее настроение: «Now there came a little “flutey” bit – very pretty! – a little chain of bright drops»¹² [С. 98]. Сравнение мелодии флейты и ярких капель делает звуковой образ более красочным.

Итак, музыкальность присуща рассказу «Miss Brill» как на фонетическом и лексико-синтаксическом, так и на сюжетном уровне. Сознание героини и музыкальный фон взаимосвязаны. Настроение мисс Брилл передается с помощью музыки, но наряду с этим музыка оказывает влияние на перепады настроения героини. Фонетический и лексико-синтаксический уровни ритмической организации текста переплетаются характерным для несобственно-прямой речи образом.

Синтез искусств у Мэнсфилд не только имеет своей целью всестороннее изображение сознания героев, но и обеспечивает возможность адекватного эмоционального отклика адресата художественного высказывания, у которого появляется возможность не только читать текст, но видеть и представлять изображаемые события в собственном воображении. «Непрерывный поток впечатлений и реакций»¹³ разного уровня, предлагаемый читателю, делает его и зрителем, и участником происходящего, заставляя следить не только за событиями, но и за тем, как герои воспринимают эти события. Данное предположение подтверждается, в частности, непосредственным обращением к читателю, призывом прочувствовать на тактильном и вкусовом уровнях то, что чувствует героиня: «When *you* opened *your* mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before *you* sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky»¹⁴ [С. 97] (Курсив мой. – Т. А.).

Мэнсфилд придает огромное значение и пространственной организации повествования, в чем тоже можно усматривать применение принципов синтеза искусств. Зрительное расширение пространства от комнаты мисс Брилл (в самом начале рассказа) до городского парка и снова сужение пространства до комнаты в конце рассказа создает внешнюю кольцевую композицию произведения.

С помощью такого композиционного кольца Мэнсфилд выстраивает последовательность смены декораций в рассказе. Мисс Брилл – актриса в прошлом, и все происходящее в парке она вос-

принимает как театральное действо, каждого человека – как актера: «It was like a play. It was exactly like a play. Who could believe the sky at the back was not painted?»¹⁵ [С. 101]; «they were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday»¹⁶ [С. 101]; «she was on the stage»¹⁷ [С. 101]. Мисс Брилл видит мир как мозаику: перед зрителями играет оркестр, но и оркестр, и зрители, и она сама тоже играют – друг для друга, каждый для себя лично и в том числе – для читателя, который становится одновременно и зрителем. Интересно и то, как читатель узнает о том, что мисс Брилл – актриса. Эта мысль приходит в голову одному из действующих лиц рассказа, старому инвалиду, которому мисс Брилл четыре раза в неделю читает газеты, неожиданно (курсив мой. – Т. А.): «But suddenly he knew he was having the paper read to him by an actress!»¹⁸ [С. 101]. Мэнсфилд мельком упоминает об этом факте, и читатель узнает такую важную деталь жизни героини внезапно, удивляясь не меньше старого инвалида. Писательница часто использует прием намека, а именно она обращает внимание читателя на незначительные детали, сказанные невзначай фразы, для того чтобы между строк сказать самое главное.

Цвет неба, звуки оркестра, прогуливающиеся пары, пожилой мужчина в «dreadful Panama hat»¹⁹ [С. 98], крестьянки в соломенных шляпках, важная бледная монахиня, мальчишка – продавец фиалок и, конечно, мисс Брилл в меховой накидке – все являются участниками большого воскресного спектакля. У каждого есть своя, пусть и маленькая, роль. Даже место, на котором сидит мисс Брилл, названо «her "special"»²⁰ [С. 98], словно нет ничего случайного в этом спектакле. Природа служит декорацией, музыка в исполнении оркестра – заранее продуманным фоном действия.

Мисс Брилл размышляет над каждым эпизодом спектакля, она одновременно и актриса, и режиссер. В ее сознании проносятся множество вариантов развития того или иного события, она мысленно ставит себя на место героев: «Miss Brill didn't know whether to admire that or not!»²¹ [С. 100]; «What was going to happen now?»²² [С. 100]. Она пытается угадать, как поведет себя предмет ее наблюдения в следующую секунду: «And wouldn't he, perhaps?»²³ [С. 100].

Помимо приемов, имеющих непосредственное отношение к драматическому искусству, в рассказе можно выделить характерные для живописи принципы создания пейзажей. Импрессионисты по-новому видели мир, основываясь на зрительном впечатлении во время наблюдения природы. Соединяя разные цвета друг с другом и сознательно размывая контуры, они делали акцент на индивидуальном взгляде на природу и индивидуальное ее

восприятие²⁴. В 1880-х гг. работы импрессионистов выставлялись в Лондоне, т. е. английская публика была знакома с основными тенденциями их живописи.

В рассказе «Miss Brill» цветовые описания неба вполне соответствуют импрессионистическим принципам, в них присутствует размытость контура и цвета: «The blue sky powdered with gold and the great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques»²⁵ [С. 100]. Важно, что индивидуальность восприятия передается с помощью цветовой семантики: голубой и золотистый цвет ассоциируется со сказкой, это традиционное сочетание, имеющее положительные коннотации.

Рассказу «Мисс Брилл» присуща также удивительная кинематографичность повествования («camera-eye narration»)²⁶. Обзор происходящего в городском саду представляет собой разрозненные кадры, увиденные героиней. Мэнсфилд использует технику приближения и удаления от объекта: «little boys with big white silk bows <...> little French dolls <...> people sat on the benches and green chairs <...> two pleasant women with funny straw hats passed <...> a cold, pale nun hurried by <...> a little brown dog trotted on solemnly <...> a funny old man with long whiskers hobbled along»²⁷ [С. 99]. Каждому увиденному мисс Брилл персонажу дается краткая оценка-характеристика, обозначается манера его движения перед «камерой», затем взгляд переносится на другой объект, в силу чего создается панорамность изображения. Как объектив видеокамеры может быстро охватывать различные плоскости пространства, так и повествование в рассказе молниеносно переключается с одного объекта на другой. Этот прием дает возможность охватить максимум пространства и создает впечатление его объемности и многомерности.

Выбор персонажей и эпизодов, которые представляют несомненный интерес для мисс Брилл, разнообразен. Вначале ее внимание привлекает безобидная пожилая пара, сидящая рядом, затем она переводит взгляд на счастливых бегающих вдалеке детей. Кульминационным моментом в этой сцене становится появление молодой пары, оскорбившей мисс Брилл. Такую перемену можно считать неслучайной: на место старых актеров приходят новые, на место пожилых людей приходит молодежь. Именно молодежь прогоняет мисс Брилл не только с ее законного места на сцене и в зрительном зале, но и не оставляет ей места в жизни, ибо разрушает в героине тлеющую иллюзию сопричастности к происходящему.

Мисс Брилл воспринимает подсевшую к ней молодую пару как очередных персонажей спектакля; она в своей привычной манере тут же домысливает, что было в их жизни до этого момента:

«The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht»²⁸ [С. 100]. Мэнсфилд снова дает читателю возможность увидеть то, что происходит в сознании героини, настроенной на продолжение спектакля: «Miss Brill prepared to listen»²⁹ [С. 102].

Казалось бы, в этот выходной день в городском саду мисс Брилл увидела множество судеб, придумала для каждой из них прошлое и будущее, и судьба пришедшей только что пары подверглась только что воздействию ее фантазии. Но именно в этот момент Мэнсфилд обрывает спектакль: юноша говорит, что мисс Брилл мешает ему и девушке, называет мисс Брилл «stupid old thing»³⁰ [С. 102]. Грань, отделяющая пожилую одинокую женщину от старой меховой накидки, стерта.

Происходит «нарушение единства доминирующей картины мира»³¹, плавный переход от радостного, открытого жизни настроения мисс Брилл к полному краху ее внутреннего мира, к ощущению беспросветного одиночества и существования за пределами жизни: «Why does she come here at all – who wants her?»³² [С. 102].

С изменением настроения героини меняется и ощущение ею пространства и времени. Раньше мисс Брилл казалось, что люди вокруг, участники спектакля в городском саду, «come from dark little rooms or even – even cupboards» [С. 101], а теперь она сама вернулась в такую каморку, словно стала вещью, а пространство сузилось до предела темной комнатки, и более того – до предела коробки, где хранится мех.

Насколько тщательно описывается то, как мисс Брилл вытаскивает меховую накидку из коробки в начале воскресного дня, не предвещающего ничего дурного, настолько быстро и резко описано, как она кладет ее обратно: «She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside»³³ [С. 103].

В конце рассказа Мэнсфилд ранее прозвучавшие темы приобретают кульминационное звучание: «when she put the lid on she thought she heard something crying»³⁴ [С. 103]. «Katherine Mansfield used the technique of turning people into things – and things into sentient beings»³⁵, – так оценивает этот прием исследователь С.А. Хэнкин. Финал рассказа дает повод для размышлений о том, насколько едины старая меховая накидка и старая, никому не нужная актриса в своей обиде на мир, закрывший перед ними двери, в своем маленьком одиночестве и незащитности перед жизнью.

Итак, рассказ «Miss Brill» зрелого периода творчества писательницы позволил продемонстрировать, каким образом в ее произведениях нашли отражение такие виды искусства, как музыка, театр, кинематограф и живопись. Музыкальность включается в повествование на самых разных уровнях и способствует более

глубокому постижению психологии героини. Элементы драматической организации текста не только позволяют предоставить персонажам максимальную свободу высказывания, но и наполняют пространство, интерьер дополнительными коннотациями. Кинематографичность повествования дает читателю возможность видеть мир с точки зрения героини, следить за направлением ее взгляда, тем самым погружаясь в изображенное сознание. Приемы импрессионистической живописи обнаруживают себя в описании пейзажей. Цвета и краски в произведениях Мэнсфилд призваны сохранить впечатление, полученное героиней в конкретный момент времени, а следовательно, запечатлеть ее ассоциации и мысли. Таким образом, прием синтеза искусств делает повествование в прямом смысле объемным.

Примечания

- 1 См.: В мире искусства. М., 2001; История мирового искусства. М., 1998.
- 2 См.: *Vazner P.* Избранные статьи. М., 1978.
- 3 *Mansfield K.* Letters and Journals. L., 1977. P. 183. «Я всегда должна стараться говорить правду».
- 4 *Mansfield K.* Letters and Journals. P. 213. «В рассказе “Мисс Брилл” я выбирала не только длину каждого предложения, но и звуки каждого предложения. Я выбирала подъем и снижение интонации в каждом параграфе, чтобы он наиболее подходил ей, и подходил в конкретный день в конкретный момент. После того как я писала, я много раз прочитывала все вслух, так, как кто-то играет музыкальную пьесу, стараясь максимально приблизиться к выражению ощущений самой мисс Брилл, и наконец у меня это получалось».
- 5 «Нет, не печальное, а что-то спокойное шевельнулось в ее груди».
- 6 «Не печаль, нет, не печаль – что-то, из-за чего хочется петь».
- 7 *Mansfield K.* Selected Stories. M., 2002. P.101. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы. Данное явление показательно исключительно на языке оригинала, поэтому цитата дана без перевода.
- 8 «Теперь ее волосы, ее лицо, даже ее глаза – все было цвета выцветшего меха горностая. И рука в потертой перчатке, приподнятая, чтобы прикоснуться к губам, казалась похожей на желтоватую лапу. О, она была так рада видеть его – просто в восторге!»
- 9 «И оркестр звучал громче и радостнее... И он притоптывал ногой в такт, и взмахивал руками, как готовящийся запеть петух, и музыканты, сидевшие в зеленой беседке, надували щеки, и появлялась музыка».
- 10 «Там-там-там тиддл-ам! Тиддл-ам там тиддли-ам ту та! – выдувал оркестр».
- 11 «Но, казалось, даже оркестр знал, что она чувствовала, и играл мягче, играл нежнее, и барабан бил: “Грубиян! Грубиян!”».

Синтез искусств и изображение сознания в рассказе К. Мэнсфилд «Miss Brill»

- 12 «Наступила очередь флейты – это было прелестно – маленькая цепь ярких капель!»
- 13 *Гинзбург Л.* О психологической прозе. М., 1999. С.17.
- 14 «Если бы вы открыли рот, то почувствовали бы слабый холодок, как холодок от воды со льдом, которую вы собираетесь выпить, снова, и снова опускались, кружась, листья – ниоткуда, с неба».
- 15 «Это было похоже на спектакль. Действительно похоже на спектакль. Кто бы мог подумать, что небо на заднем плане не было нарисовано?»
- 16 «Они все были на сцене. Они были не только публикой, не только смотрели пьесу; они играли. Даже у нее была роль, которую она играла по воскресеньям».
- 17 «Она была на сцене».
- 18 «Но вдруг он понял, что газеты ему читала актриса!»
- 19 «В ужасной панаме».
- 20 «Ее “особое”».
- 21 «Мисс Брилл не знала, восхищаться этим или нет!»
- 22 «Что же должно было сейчас произойти?»
- 23 «А может быть, он...»
- 24 См.: *Малая энциклопедия импрессионистов.* М., 2003.
- 25 «Голубое небо, покрытое золотом и огромными пятнами света, словно белое вино пролилось над городским садом».
- 26 См.: *Manfred J. Narratology: a Guide to the Theory of Narrative.* Cologne, 2003.
- 27 «Мальчики с белыми шелковыми бантами, завязанными под подбородком... маленькие французские куколки... люди сидели на лавках и зеленых стульях... прошли две приятные женщины в смешных соломенных шляпках... неподалеку быстро прошла холодная бледная монахиня... коричневая собачка торжественно протрусилась рядом... смешной мужчина с большими бакенбардами прошел хромая».
- 28 «Герой и героиня, конечно, только что прибыли с яхты его отца».
- 29 «Мисс Брилл приготовилась слушать».
- 30 «Старая глупая штуковина».
- 31 *Кудрина М.В.* Жанровая структура рассказа: Дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2003. С. 7.
- 32 «Зачем она вообще сюда пришла – кому она нужна?»
- 33 «Она быстро расстегнула ожерелье; быстро, не глядя, положила его вовнутрь».
- 34 «Когда она закрыла крышку, ей показалось, она услышала плач».
- 35 *Hankin C.A.* Katherine Mansfield and Her Confessional Stories. L., 1983. P. 45.
Кэтрин Мэнсфилд

Г.А. Элиасберг

ДРАМАТУРГИЯ Д. БЕНАРЬЕ (1900–1910-е гг.)

Цель работы – рассмотрение драматургии Д. Бенарье в контексте проблематики русско-еврейской литературы рубежа XIX–XX вв. Материалами служили пьесы, опубликованные в петербургских и московских изданиях, а также рукописи из фонда «Драматическая цензура» Государственной театральной библиотеки (СПб.). Проведенное исследование позволяет утверждать, что в драматургии Д. Бенарье нашли отражение идейные искания еврейской интеллигенции начала XX в. и важнейшие исторические события эпохи.

Ключевые слова: Бенарье, драматургия, русско-еврейская литература, еврейский театр.

Имя Давида Бенарье связано с историей русско-еврейской драматургии первых дореволюционных десятилетий XX в. Под этим псевдонимом в петербургских и московских изданиях выступал Давид Львович Маневич, драматург, прозаик, педагог и журналист, писавший на русском языке и идише.

Родился Д.Л. Маневич 1 ноября 1878 г. в еврейском местечке в Белоруссии; преподавал в Минске в реальном училище, публиковался в петербургских русско-еврейских изданиях – в журнале «Еврейская жизнь» и газете «Рассвет». Пьесы Д. Бенарье издавались лучшим столичным журналом «Театр и искусство». Примечательно, что в 1911 г. здесь был помещен его отклик на лекцию И.-Л. Переца о еврейском театре, прочитанную знаменитым писателем в Петербурге¹. Соглашаясь с его критическим взглядом на состояние национального театрального дела, Д. Бенарье, тем не менее, полемически заострял внимание на позитивных ожиданиях еврейской интеллигенции, подчеркивая необходимость создания нового еврейского Художественного театра.

© Элиасберг Г.А., 2010

Д. Бенарье состоял в переписке с литературным критиком А.Г. Горнфельдом, о чем свидетельствует письмо, датированное январем 1915 г., в котором он писал: «На этот раз я осмелюсь побеспокоить Вас не драмой, как в былое время, а “Историей одной любви в письмах”... Вы мне окажете большую любезность, если просмотрите мою повесть и выскажете свое мнение, каково бы оно ни было – благоприятное или нет...»². Судя по второму письму Д. Бенарье, А.Г. Горнфельд высказал критическое суждение об этом произведении³. Каких-либо других сведений об упомянутой «Истории...» найти не удалось, однако это были уже военные годы, когда российская пресса и многие издательства испытывали существенные трудности.

После революции и гражданской войны писатель эмигрировал в США, продолжал печататься в еврейской прессе. Сведений о дате смерти Д.Л. Маневича обнаружить не удалось, информации о нем нет в наиболее авторитетных справочных изданиях. Тем не менее драмы Д. Бенарье, созданные в 1906–1913 гг., оставили заметный след в истории русско-еврейской драматургии⁴.

Первые два десятилетия XX в. – наиболее яркий период в развитии русско-еврейской драматургии, связанный с творчеством еврейских литераторов, писавших на национальные темы на русском языке, и, прежде всего, с именами Д. Айзмана, О. Дымова, С. Юшкевича, чьи пьесы не только ставились на сценах русских театров, но нередко вызывали большой общественный резонанс⁵. Все они были участниками известных сборников «Знание», выходивших под редакцией М. Горького. Среди русско-еврейских литераторов, обратившихся в этот период к драматургическому творчеству, можно назвать также имена С. Ан-ского, Вл. Жаботинского и Д. Бенарье⁶. Пьесы еврейских и русско-еврейских драматургов ставили лучшие режиссеры: В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, К.А. Марджанов, Н.Н. Синельников; в них играли ведущие актеры: В. Комиссаржевская, Л. Яворская, П. Орленев, А. Борисов; были сезоны, когда в московском театре Ф.А. Корша они составляли значительную часть репертуара.

Одной из важных проблем, характерных для произведений еврейской и русско-еврейской драматургии того времени, была проблема взаимоотношений «отцов» и «детей», то есть представителей традиционного еврейства и молодежи, уходящей в революционное движение (например, драмы «Страдания» (1899) Д. Пинского, «Интеллигент» (1907) П. Гиршбейна, а также пьесы С. Ан-ского «На конспиративной квартире» (1906), «Семидесятник» (1907), «Отец и сын» (1906)). Подобный конфликт характерен и для одного из ранних произведений Д. Бенарье «Семейство

Шпигельман: сцены из еврейской жизни»⁷. Глава семьи Лейб Шпигельман ностальгически вспоминает, как когда-то хлебопашествовал на юге России, однако обстоятельства заставили его перебраться в город и заняться ненавистной ему мелкой торговлей. Его сын Нохем окончил учительские курсы, и теперь его ждут в одной из провинциальных еврейских школ. «Школа народная – полезная деятельность. Будете сеять разумное, доброе, вечное», – говорит ему русский гимназист Валерианов, участвующий в революционном движении. «Так-то оно так, – соглашается Нохем. – Да трудно, понимаете, оторваться от живой... работы среди рабочих»⁸. Все представители молодого поколения этой семьи, а также жильцы, снимающие комнаты в их доме, увлечены революционной деятельностью, ведут разговоры о социалистах, бундистах, сионистах, сообщают тревожные известия об арестах своих товарищей и готовящейся забастовке рабочих. В финале в доме появляются жандармы, обнаруживают гектограф и запрещенную литературу. Пьеса была опубликована в январе 1906 г., а в апреле представлена в Главное управление по делам печати для получения разрешения на театральную постановку, однако признана «неудобной». Позднее, в феврале 1909 г., в цензуру был подан перевод этой пьесы на идиш под названием «Das Jüdische Leben», и разрешение было получено⁹.

Появление драмы Е. Чирикова «Евреи», написанной русским драматургом под впечатлением от кишиневского погрома 1903 г., а также целого ряда пьес, отражавших настроения периода первой русской революции 1905–1907 гг., во многом актуализировали еврейскую тематику¹⁰. Среди заметных произведений, созданных русско-еврейскими драматургами, в которых отразилась трагедия погромов, можно назвать пьесы «Слушай, Израиль!» О. Дымова, «Дора» Ан. Абрамовой, под названием «Погромные дни» в 1906 г. был опубликован перевод с идиша драмы Д. Пинского «Семейство Цви».

Трагедии погромов посвящена вторая пьеса Д. Бенарье «Пасынки жизни», вошедшая в сборник «Новые веяния» (1907). Это издание, призванное представить русским читателям новые произведения еврейских бытописателей, открывала статья известного публициста И. Тривуса, в которой рассматривался вопрос об участии евреев в революционном движении. «Еврей всегда изображался таким трусливым, низкопоклонным, а революция ежедневно выдвигает сотни дивных героев из этой среды, – писал он в сентябре 1906 г. – Я думаю, что одной из причин еврейского увлечения русской революцией следует признать еврейскую экзальтацию, экзальтацию идеями справедливости. Другая отличительная

особенность еврейской массы... – это ее интеллектуальность»¹¹. В современных условиях она выразилась в стремлении к светскому образованию, но именно на этом пути правительство десятилетиями выстраивало целый ряд ограничений. «Евреи связали свою судьбу с судьбою русского освободительного движения. Сколько еще еврейской крови прольется, кто может предсказать? Несомненно только одно: евреи сейчас уже заплатили огромным количеством жертв за те лучшие условия жизни», – писал И. Тривус, вспоминая жертвы погромов в Белостоке и Седлеце¹².

Драма «Пасынки жизни» во многом созвучна этим размышлениям. Так, о горячем стремлении еврейских родителей дать детям образование рассуждает хозяин съемной квартиры, где живет семья старьевщика Берла Лейбмана. Его дочь Мирл учится в гимназии, а сын Израиль сдает экзамен на капельмейстера. Мирл и ее двоюродный брат Бенъемин вступают на путь революционной борьбы. «Мошиах – это свободный человек! – говорит Бенъемин старому мастеру Велвелу. – Каждый из нас должен и может быть Мошиахом... Мы все должны стать гордыми, свободными людьми!» «Погромы они приведут, а не Мошиаха», – возражает его старая тетка Бейлэ. – Вы в голусе? <...> Не лезьте, куда вас не просят!»¹³

Однако молодежь не слушает подобных предостережений. Мирл и Бенъемин мечтают поступить в университет, они надеются, что их старший кузен Израиль, получив место капельмейстера в одном из полков, будет помогать в пропагандистской работе среди солдат. Однако тот принадлежит к иному идейному лагерю и смеется над теорией классовой борьбы. Получив офицерскую должность, он с особой жестокостью обращается с солдатами-евреями, которые служат под его началом в музыкантской роте. Но в его родном городке им гордятся, а родители уже подыскивают достойную невесту. Однако неожиданное известие о том, что Израиль принял крещение и женился на дочери отставного полковника, убивает отца.

В тот же самый день происходит трагедия в доме стариков Лейбманов: товарищи приносят раненую Мирл, вступившую в вооруженный рабочий отряд. Обезумевшая от горя мать восклицает: «...Кровь! ... Это солнце. Красное солнце. Восходит... Не будите ее. Она приведет Мошиаха. Дайте ей отдохнуть...». Эти слова финальной сцены тонут в приближающемся гуле диких призывов погромщиков.

Евреи – «пасынки жизни», говорил старьевщик Гершл, это же с горечью повторял капельмейстер Израиль. Мирл и Бенъемин не захотели быть «пассивными жертвами», выбрав путь вооруженной

борьбы, однако вековая ненависть к еврейству, вспыхнувшая с новой силой в революционное время, грозит им гибелью. В феврале 1907 г. пьеса была разрешена к постановке¹⁴. На еврейском языке она ставилась в 1909 г. актерами труппы Сэма Адлера¹⁵.

В 1911 г. в приложении к петербургскому журналу «Театр и искусство» были напечатаны драматические картины Д. Бенарье под названием «"Богом избранные" (В тисках)». Пьеса была удостоена почетного отзыва на конкурсе имени А.Н. Островского, учрежденного Петербургским союзом драматических и музыкальных писателей в 1904 г. Ежегодно в жюри поступало от 60 до 100 пьес, и хотя Д. Бенарье заслужил не премию, а почетный отзыв, но и это, несомненно, значимо для молодого драматурга¹⁶. Многие детали повторяли драмы «Семейство Шпигельман» и «Пасынки жизни», но можно отметить, что здесь внимание автора было сосредоточено не столько на приметах революционной деятельности молодежи, сколько на психологических портретах героев. Более выразительными оказались образы представителей старшего поколения: старика Генеха и его жены Иты, в доме которых всегда много молодежи, одни снимают комнату, другие, как жених их дочери Фридман, приходят столоваться. «Вот экстерники, – говорит Генех. – Бросают ешиботы, изучение святого Талмуда – и что они делают? Учат сказки и басни в "их" книжках. Тоже работа. Зато люди. Душу отдадут за бедных. Только богатых не любят. Совсем другие евреи»¹⁷.

По репликам героев можно догадаться, что в этой семье не все благополучно. Однажды старший сын Шоуль, участвующий в сионистском движении, сообщает, что уезжает в другой город, где ему обещали место учителя, однако это лишь попытка объяснить свой спешный отъезд. Ничего не подозревающие родители искренне радуются этому известию. Глядя на их воодушевление, Фридман произносит высокопарную речь, в которой представляет Генеха символом «многомиллионной страдающей массы» – «Богом избранного Израиля... в тисках безжалостной судьбы», скорбный лик которого впервые озарил луч надежды на «новую, более сносную, более человеческую жизнь» детей¹⁸. Однако в момент субботнего торжества выясняется, что дом оцеплен полицией. Молодежь арестована, из участка выпускают только Фридмана, и теперь Лиза подозревает, что ее жених выдал брата и его товарищей. «Нет милосердия, нет сострадания. Пустыня кругом. Как камни все, как камни», – восклицает потрясенный Генех. В заключительной сцене автор вводит некоего Странника, который призывает впервые усомнившегося в своей вере старика «сомкнуть уста», ибо «испытует вас Господь»¹⁹. Во многом повторяя проблематику «Пасынков жизни», эта пьеса заметно отличается от нее своим символическим фина-

лом, в котором проповеднический голос возносящего молитвы Странника сменяется рыданиями толпы. На рукописном экземпляре этой драмы в переводе на идиш, поданной в цензуру под названием «Di Glikliche familie» («Счастливая семья, или перед Судным днем») стоит резолюция от 9 сентября 1908 г.: «К представлению неудобна», но на другой рукописи этой же пьесы в переводе М. Вайнрайха с названием «Am Sgulo» стоит разрешительная резолюция от 3 мая 1911 г.²⁰

В послереволюционную эпоху внимание русско-еврейских драматургов занимала проблема кризисного сознания молодого поколения. Это характерно, например, для драмы «Miserere» С. Юшкевича, которая привлекла внимание Вл.И. Немировича-Данченко, поскольку поднимала вопрос об «эпидемии» самоубийств среди молодежи. Пьеса Юшкевича была поставлена в МХТ в 1910 г. и широко обсуждалась критиками²¹. Подобным настроениям во многом созвучны мистико-символические мотивы драмы Д. Бенарье «Дети земли», рукописный экземпляр которой сохранился в фонде «Драматической цензуры» ГТБ (СПб.)²². В отличие от рассмотренных выше социально-политических драм, она демонстрирует интерес автора к новым веяниям как в мировом, так и в русском театре, а также несомненную переключку с символическими и неоромантическими произведениями еврейских драматургов И.-Л. Переца, П. Гиршбейна, Д. Пинского.

Согласно авторской ремарке действие происходит «в наши дни в еврейской земледельческой колонии Юга России». Создавая пьесу о стихии человеческих чувств, Д. Бенарье обращается к библейским цитатам и их толкованиям, а также к еврейским и славянским фольклорным мотивам. Трагический исход событий предсказывает песня юродивого Алтера, в которой он предупреждает добрую Циреле, жену колониста Волфа, о ненависти к ней злой Гинды, считающей, что та отняла у нее ее сводного брата, за которого она сама мечтала выйти замуж. Гинда и ее мать настраивают Волфа против Циреле. Молодая женщина не в силах бороться с завистью и злобой, она признает, что в ее душе нет большой любви к Волфу: Циреле росла сиротой и чувствует, что не пара сыну старосты, она привыкла жить простой трудовой жизнью, работать на земле, а теперь прежняя радость и легкость, царившие в ее душе, исчезли. Циреле спрашивает старушку Добреш, может ли человек сам решиться на то, чтобы расстаться с жизнью, ведь если приходят в голову такие мысли, то это значит, что их посылает Бог. «Человек не хозяин над своей душой. И сколько положено ей от Бога страдать, столько и будет мучиться. А прежде времени – грех умирать», – предостерегает ее Добреш, но в это время звучит песенка

юродивого: «...Человек из земли взят – и в землю пойдет... Мы с тобой, Циреле, брат и сестра... И матушка наша – Земля. Мы дети земли...»²³ Сновидения Циреле, как и песенки Алтера, полны трагических символов и предчувствий, которые вскоре сбываются: под утро поселяне находят повесившуюся Циреле. В эпилоге, согласно авторской ремарке, над объатыми ужасом людьми, столпившимися на поляне вокруг ее тела, зловеще царит фигура юродивого Алтера, стоящего на холме с факелом в руках – пророчества безумца сбылись. Пьеса была подана в Главное управление по делам печати 24 декабря 1910 г. и дозволена к представлению 3 января 1911 г. Отметим, что именно в этот период в журнале «Театр и искусство» была напечатана уже упоминавшаяся выше статья «Еврейский художественный театр», и можно предположить, что эта пьеса Д. Бенарье была адресована новому театру.

Тема кризисного сознания послереволюционной эпохи звучит и в драме Д. Бенарье «Разбитые скрижали», которая была опубликована как приложение к журналу «Театр и искусство» в 1913 г., в том же году она ставилась в Троицком народном доме в Киеве и в Русском театре в Одессе²⁴. Действие пьесы разворачивается в университетском городе на юге России, ее время автор обозначил как «наши дни», но при этом особую значимость приобретают воспоминания о революции 1905–1907 гг.

Главный герой – преподаватель словесности Рафаил Вольштейн – увлечен работой в гимназии. Он с радостью ожидает приезда матери и сестры Дины, с которыми не виделся семь лет. Дина была «большой величиной» в политическом движении, но потом оказалась в тюрьме. «Да, много теперь таких в России», – говорит о ней брат, мечтая, чтобы она обрела покой в его доме. Жена Рафаила Сима, прежде считавшая себя убежденной социал-демократкой, признается мужу, что хочет жить чувствами, а не забавляться «игрой в общественные деятели», ведь она молода, когда-то мечтала о сцене и «красивой жизни». Одна из главных тем пьесы – трагедия идейного учителя, отстаивающего общественное значение еврейской гимназии, однако развязка этой сюжетной линии разрешается не в его пользу: коллеги, испугавшись давления директора, отказываются поддержать его, и вскоре он получает уведомление об увольнении.

Вторая сюжетная линия – это история любви Дины и Моисея Лермана, которого читающая публика знает как писателя Таубина. С его приездом начинаются разговоры о русско-еврейской литературе, еврейской интеллигенции и еврействе в целом. В этой пьесе Д. Бенарье удалось воспроизвести атмосферу идейных споров 1910-х годов, и реплики его героев передают аргументацию, звучав-

шую в полемике о национальной культуре и языках, которая велась на страницах еврейской и русско-еврейской печати того времени.

«Какие мы евреи, – говорит Рафаил своему коллеге. – <...> Как дядя охарактеризовал нас в своих писаниях, изломанные, искалеченные, сшитые из разноцветных лоскутков. Не евреи, не русские – а так ... нечто вненациональное, беспочвенное и больное... Вы читали его “Вечный странник”?»²⁵ Однако сионистски настроенный учитель Вигдорчик, сочиняющий стихи на иврите, с восхищением отвечает, что любит писателя Таубина и переводит эту книгу на древнееврейский язык. Вслед за Вигдорчиком, обвиняющим ассимилированную еврейскую интеллигенцию в пренебрежении к национальной культуре, Таубин восклицает: «Еврейская интеллигенция – это разбитые скрижали! ... Кто я – типичный осколок некогда разбитых скрижалей Моисея <...> писатель Таубин, написавший пять томов еврейских рассказов на русском языке <...> этот “хваленый писатель” стоит ниже неизвестного, но самобытного поэта Вигдорчика... талант ваш небольшой, но вы, Вигдорчик, с вашим скромным талантом все же составляете естественное звено в длинной цепи представителей еврейского национального творчества... А мы... пишущие на всевозможных языках и наречиях о еврейской жизни? <...> К какой литературе можно отнести мои писания, если они достойны внимания? К русской? К еврейской? Ни к той ни к другой... Мы типичнейшие осколки разбитых скрижалей... Впрочем мы просто дети голуса (изгнания. – Г. Э.)»²⁶.

Таубин легко признает слабость своей позиции, однако его слушатели не соглашаются с подобным самобичеванием, причем возражают ему представители неассимилированного еврейства: старая мать Рафаила, воплощающая мир традиционной культуры, и учитель Вигдорчик – приверженец современных национально-ориентированных течений. «В ваших книгах есть большая еврейская душа», – утверждает он. Это определение «еврейская душа» несколько раз звучит в драме Бенарье и передает отношение самого автора к проблеме русско-еврейской литературы.

Главную сюжетную линию пьесы составляет история ссоры Рафаила и его жены, влюбившейся в русского артиста Романова. Своей тайной Сима делится с сестрой мужа, которая советует ей «идти вслед за чувствами», признаваясь, что и ее любовь к Таубину «зачахла». Близится семейный скандал. Сима уходит, однако вскоре возвращается: ее возлюбленный разорен и не может взять на себя ответственность за ее судьбу. Дина уговаривает Симу вернуться к мужу, но есть и еще один выход – пузырек с ядом, который она давно хранит как возможное решение всех проблем. Эти слова

пугают Симу, она бросается к Рафаилу с просьбой о помощи, но тот принимает ее смятение за дешевую мелодраматическую сцену, и, хотя затем он прощает жену, происходит непоправимое: Сима и Дина выпивают яд.

Следует отметить, что пьеса Д. Бенарье развивала несколько важных для драматургии того времени проблем, включая вопрос о современных семьях, женской эмансипации, послереволюционных разочарованиях и «эпидемии» самоубийств, в то же время наиболее ярко в ней отразились вопросы, связанные с пониманием еврейской культуры, проблем национального языка и образования. «Что-то надорвалось в душе нашего поколения, – писал в рецензии ведущий литературный критик петербургского «Рассвета» А. Гольдштейн. – <...> Непременный налет тенденциозности определяет характер современной еврейской драмы... Трещина в душе нашей интеллигенции, превратившейся в “разбитые скрижали” – таков идейный фундамент пьесы <...> Сравнительно со своими прежними пьесами, г. Бенарье сделал заметный шаг вперед. Но стремление включить как можно больше современных настроений и вопросов в круг своей пьесы приводит г. Бенарье к невольной эпизодичности... пьеса превращается в ряд отрывочных сцен. Или, быть может, иначе пока нельзя? Быть может, и жизнь наших дней, со всеми ее ужасами и надеждами... лишь пестрая мозаика разрозненных механически связанных сцен? Быть может, в таком случае, не в тусклости нашего дня, а в лоне завтрашнего дня и слияние этих осколков в одно гармоничное, органическое целое, и рождение внутренне единой еврейской драмы на смену эпизодическим сценам-отрывкам?»²⁷ Читая эти строки, нельзя не вспомнить о восприятии чеховской драматургии. На наш взгляд, именно эта пьеса Д. Бенарье позволяет говорить о влиянии Чехова на его творчество.

В заключение можно отметить, что в драматургии Д. Бенарье при заметном преобладании семейно-бытовых и социальных по своей проблематике пьес нашли отражение идейные искания русско-еврейской интеллигенции рубежа XIX–XX вв. и важнейшие исторические события эпохи. Именно этим они и привлекают внимание современного читателя.

Примечания

- ¹ *Бенарье Д.* Еврейский художественный театр // Театр и искусство. СПб., 1911. № 15. С. 310–311.
- ² *Бенарье Д.* Письмо к А.Г. Горнфельду от января 1915 // РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Е.Х. 225.

- 3 *Бенарье Д.* Письмо к А.Г. Горнфельду от 05.03.1915 // РО РНБ. Ф. 211. Оп. 1. Е.Х. 64.
- 4 *Левитина В.* «...И еврей моя кровь» (еврейская драма – русская сцена). М., 1991. С. 206–207, 230–231; *Вальдман Б.* Русско-еврейская журналистика (1860–1914): Литература и литературная критика. Рига, 2008. С. 279–280.
- 5 *Левитина В.* Указ. соч.
- 6 *Элиасберг Г.А.* «Разбросаны и рассеяны»: русско-еврейская драматургия 1900–1910-х годов // Русско-еврейская культура: Сб. статей / Отв. ред. О.В. Будницкий. М., 2006. С. 216–248.
- 7 *Бенарье Д.* Семейство Шпигельман // Еврейская жизнь. СПб., 1906. № 1. С. 1–50.
- 8 *Бенарье Д.* Указ. соч. С. 27.
- 9 ОР и РК ГТБ СПб. Ф. «Драматическая цензура». Е.Х. 468.
- 10 *Левитина В.* Указ. соч. С. 196; *Элиасберг Г. А.* Еврейский театр и драматургия эпохи первой русской революции // Национальный театр в контексте многонациональной культуры: Архивы, библиотеки, информация / Сост. А.А. Колганова. М., 2006. С. 33–50.
- 11 *Шми [И. Тригус].* Предисловие // Новые веяния: Первый еврейский сборник. М., 1907. С. VII.
- 12 Там же.
- 13 *Бенарье Д.* Пасынки жизни // Новые веяния. С. 318.
- 14 ОР и РК ГТБ СПб. Ф. «Драматическая цензура». Е.Х. 32430.
- 15 *Файль И.* Жизнь еврейского актера. М., 1938. С. 43.
- 16 *Рейнблат А.И.* Премии за драматургию в дореволюционной России // Театр в книжной и электронной среде. М., 2005. С. 23–24.
- 17 *Бенарье Д.* «Богом избранные» (В тисках): драматические картины в 4-х действиях. СПб., 1911. С. 25.
- 18 Там же. С. 38–39.
- 19 Там же. С. 42.
- 20 ОР и РК ГТБ СПб. Ф. «Драматическая цензура». Е.Х. 155; 247.
- 21 *Балатова Н.Р.* Смысл и значение постановки «Miserege» С.С. Юшкевича в репертуаре Художественного театра 1910 года // Национальный театр в контексте национальной культуры: Архивы, библиотеки, информация / Сост. А.А. Колганова. М., 2004. С. 104–115. Об эпидемии самоубийств в 1906–1914 гг. см.: *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999. С. 120–139.
- 22 *Бенарье Д.* Дети земли // ОР и РК ГТБ СПб. Ф. «Драматическая цензура». Е.Х. 40101.
- 23 Там же.
- 24 *Левитина В.* Указ. соч. С. 231.
- 25 *Бенарье Д.* Разбитые скрижали. СПб., 1913. С. 24.
- 26 Там же. С. 36.
- 27 *Гольдштейн А.* «Разбитые скрижали» Д. Бенарье // Рассвет. № 14–15. СПб., 1913. Стлб. 28–30.



О.А. Темирова

К ВОПРОСУ ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ И ПЕРЕВОДЕ АНГЛИЙСКИХ МЕСТОИМЕНИЙ THOU/YOU В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

Статья посвящена истории развития местоимений второго лица в английском языке и особенностям функционирования оппозиции *thou / you* в художественной литературе. В статье производится анализ основных трудностей передачи местоименных форм второго лица при переводе произведений художественной литературы на русский язык (на примере произведений У. Шекспира, О. Уайльда, Э. Хемингуэя, Д.Г. Лоуренса).

Ключевые слова: местоимения, *thou/you*, ты/Вы, второе лицо, перевод, художественный текст.

При всех известных трудностях, возникающих при переводе с английского языка на русский, существует одна проблема, которая, с нашей точки зрения, не так очевидна, но от этого не менее важна: в системе местоимений английского языка не существует формального различия между ты и вежливым Вы. Это различие определяется лишь ситуацией и контекстом, поскольку при обращении к одному лицу, к группе лиц, а также при вежливом обращении в английском языке всегда употребляется местоимение *you*. В то же время для русского языка характерно употребление местоимения второго лица в единственном или во множественном числе (ты, Вы) при обращении к собеседнику. Характерным признаком литературного русского языка является обращение на Вы ко всем лицам вне круга семьи и близких друзей. Обращение к посторонним на ты служит либо признаком нелитературности речи и в таком случае не является обидным, либо же производит впечатление намеренного желания грубо оскорбить собеседника.

Поскольку в русском языке граница между ты и Вы чрезвычайно важна, при переводе с английского языка этому аспекту должно

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *hou / you...*

быть уделено самое пристальное внимание. Однако в поисках ответа на вопрос: «По каким критериям переводчик делает свой выбор в пользу того или иного местоимения при переводе художественного текста?» – нам не удалось найти ни одной книги или статьи на русском языке¹, хотя бы в самом общем виде затрагивающей этот вопрос. Создается впечатление, что проблема употребления местоимений второго лица в отечественном языкознании сводится лишь к вопросу их речевого использования и не осмысливается как переводческая проблема. Западные исследователи, занимающиеся изучением феномена *thou / you*², главным образом также сосредоточили свои усилия на проблеме употребления местоименных форм. Между тем, на наш взгляд, не только уникальная история развития английских местоимений второго лица и особенности их употребления в художественной литературе, но и проблема передачи этих местоимений при переводе художественных текстов заслуживают внимательного изучения.

I

Известно, что традиция использовать местоимение как единственного, так и множественного числа при обращении к одному лицу зародилась в латинском языке, где существовали две соответствующие формы *tu* и *vos*. В латинском языке изначально только одно местоимение употреблялось для обращения к одному человеку – *tu*. Исследователи Р. Браун и А. Гилман³ отмечают, что форма множественного числа при обращении к одному лицу (*vos*) впервые стала употребляться в IV в. по отношению к императору, и приводят несколько возможных причин возникновения этого явления.

К IV в. Римская империя была разделена на две части – западную и восточную, которыми управляли два императора – римский и константинопольский. Однако юридически власть считалась единой. Следовательно, обращение к одному из императоров, подразумевало обоих правителей. По-видимому, форма *vos* оказалась оптимальной для обращения к императору в такой ситуации, неся идею множественности.

По другой версии, император как представитель своего народа и говорящий от лица народа мог употребить *мы* в тех случаях, где обычный человек сказал бы *я*. Римский император иногда говорил о себе *мы*, и, следовательно, вежливое *Вы* было логично при обращении к нему. Более того, по наблюдению Р. Брауна и А. Гилмана⁴, «...plurality is a very old metaphor for power <...> The reverential *vos* could have been directly inspired by the power of an emperor»⁵.

Подобный взгляд мы встречаем в работе Б.А. Успенского, который пишет: «Форма множественного числа, можно сказать, возвеличивает собеседника, выражая его превосходство над говорящим (в основе такого употребления лежит, очевидно, утверждение, что этот человек по своему могуществу или значимости равен множеству людей)»⁶. Позднее местоимение множественного числа при обращении стало употребляться не только по отношению к императору, но и по отношению к другим влиятельным и знатым персонам. Лица низшего сословия обращались между собой на ты.

В своей статье Р. Браун и А. Гилман⁷ отмечают и то обстоятельство, что император, помимо того, что обладал властью, был человеком другого круга, посторонний, поэтому когда вежливое *Вы* стало получать более широкое распространение, оно также закрепилось при обращении к незнакомцам, посторонним, малознакомым людям в противовес местоимению *ты*, которое употреблялось при обращении к друзьям и членам семьи. Следовательно, социальный статус и степень близости между людьми – вот те основные критерии, которые изначально определяли выбор между *ты* и *Вы*. Однако эта система в течение нескольких столетий функционировала не столь четко. Необъяснимые колебания между *ты/Вы* наблюдались в старофранцузском, испанском, итальянском, португальском и среднеанглийском языках.

В английский язык вежливое *Вы* проникло из французского языка, будучи заимствовано франкоговорящей английской аристократией. Норманнское завоевание Англии в 1066 г. привело к длительному периоду двуязычия. С одной стороны, образовался так называемый англо-нормандский диалект, включавший, как видно из названия, элементы и английского и нормандского языков. Англо-нормандский диалект просуществовал до XIV в. и был языком знати, художественной литературы, а также государственным языком. Вместе с тем английский язык в виде нескольких территориальных диалектов продолжал оставаться языком простых сословий. Таким образом, в скором времени различие между теми, кто говорил по-французски, и теми, кто использовал английский язык, было не этническим, а социальным: англо-нормандский стал языком знати, английский же стал языком низших сословий.

По мере возрастающей ассимиляции нормандской части населения английский проникал в те общественные слои, где ранее языком повседневного общения был французский (англо-нормандский). Начиная с середины XIII в. можно проследить постепенное расширение сферы употребления английского языка.

Именно в этот период своего развития английский язык перенимает французскую манеру обращения на *Вы*, однако по-настоя-

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *hou / you...*

Щему вежливое *Вы* входит в обиход только тогда, когда французский язык перестает быть языком завоевателей и становится иностранным языком, престижным для изучения. Употребление формы множественного числа *you* при обращении к одному лицу было аналогично внедрению в английскую речь французских слов и оборотов, что, по-видимому, было вызвано слабым знанием английского языка в аристократических кругах на тот момент. Подчеркнем также, что вежливое *Вы* первоначально возникает в речи представителей высшего сословия и в дальнейшем прочно ассоциируется с этим социальным кругом, поскольку именно представители аристократии были носителями и знатоками французского языка, культивировавшего вежливое обращение на *Вы*. Представители же низших сословий, не перестававшие все это время быть носителями английского языка, а именно его диалектных разновидностей, по-прежнему употребляли универсальное обращение на ты.

Не удивительно, что на ранних этапах развития языка обращение с *thou* осознавалось более привычным и нейтральным, чем обращение с использованием *you*, а колебания в употреблении форм были крайне частотны. В такой ситуации *you* выступало маркированной формой. Однако форма множественного числа постепенно набирает влияние, становясь более популярным и модным словом, что приводит к более редкому употреблению *thou* в культурной речи.

Важно отметить, что употребление *thou/you* регулировалось двумя основными критериями, а именно характером социальных отношений между говорящими и эмоциональной составляющей речи. Социальное разграничение в употреблении местоименных форм исследователи⁸ объясняют тем, что вежливое *Вы* изначально появилось в аристократической среде и распространялось сверху вниз. В Римской империи только представители высших слоев общества могли обратиться к императору, поэтому они были первыми, кто начал использовать форму множественного числа при обращении к одному лицу. Позднее этот обычай распространился в некоторых странах Европы как подражание одного двора другому и лишь потом стал медленно входить в обиход у представителей низших сословий. Таким образом, обращение на *Вы* стало ассоциироваться с высоким социальным статусом. Кроме того, с течением времени обращение на *Вы* стало считаться признаком хорошего тона и литературности речи.

Итак, равные по своему статусу люди, например члены одного класса, общались на равных, употребление ими того или иного местоимения было обоюдным: представители высшего класса

обращались друг к другу на Вы, низшего, соответственно, на *ты*. В то же время при общении разных по своему статусу лиц обращение к вышестоящему было, как правило, на Вы, к нижестоящему – на *ты*.

Социолингвистическая модель, предложенная Р. Брауном и А. Гилманом, и нашедшая немало сторонников, предлагает лишь частичное объяснение функционирования *thou / you* в английском языке, игнорируя, например, типичное для новоанглийского периода варьирование местоименных форм в рамках обращения к одному лицу. Здесь уместно обратиться ко второму фактору, определяющему использование местоимений второго лица, а именно к эмоциональной нагруженности высказывания, поскольку английские местоимения второго лица регулируют не только статусные отношения между говорящими, но и являются средством выражения тех или иных эмоций.

В этом отношении интересна работа Ч. Барбера⁹, в которой исследователь описывает случаи эмоционального употребления местоименных форм *thou / you*. Дело в том, что форма *thou*, употребленная в ситуациях, требующих употребления формы *you*, может являться признаком эмоциональности речи, выражая при этом диаметрально противоположные чувства. Так, использование местоимения *thou* может свидетельствовать о взаимной симпатии говорящих, об их крайнем расположении друг к другу. В высшем обществе было принято переходить с традиционного *you* на *thou*, тем самым демонстрируя особое расположение и доверие к собеседнику, а затем снова возвращаться к более формальному и сдержанному *you*. И наоборот, форма *thou*, употребленная нижестоящим по отношению к вышестоящему, может выражать злость, презрение и отвращение к собеседнику.

Любопытно, что местоимение *you*, являясь нейтральной формой обращения, также может нести оскорбительные коннотации: хозяин, в обычной речи использующий при обращении к слуге *thou*, переходя на *you*, выражает свое недовольство и раздражение. Такое употребление *you* придает высказыванию ироничный оттенок, особенно если оно сопровождается обращением *Sir* или *Sirrah*.

В своем исследовании Ч. Барбер¹⁰ упоминает еще одну сферу нелогичного, на первый взгляд, употребления местоимения второго лица. Дело в том, что в молитвах и других религиозных текстах при обращении к Богу используется местоимение единственного числа *thou*, несмотря на то что в христианском сознании Бог – повелитель и отец, соответственно, требует к себе вежливого обращения *you*. Барбер называет несколько возможных причин подобного употребления *thou*.

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *hou / you*...

Во-первых, пишет исследователь, такое употребление является следствием консерватизма, царящего в религиозной среде, поскольку языку богослужения свойственно сопротивление всему новому в языке и тяготение к архаике. В соответствии с этой гипотезой мы можем утверждать, что в сфере богослужения обращение *thou* является остаточным явлением с тех пор, когда *thou* было единственно возможным местоимением для обращения к одному лицу, а форма *ye* (тогда форма именительного падежа множественного числа) употреблялась исключительно при обращении к группе лиц.

Второй возможной причиной употребления *thou* в религиозных текстах Барбер называет перевод Библии. Переводчики Библии относились к ее тексту с большим трепетом и старались сделать перевод максимально точным. С какого бы источника ни был сделан перевод, будь то латинский (с которого переводил Уиклиф), древнееврейский или древнегреческий (с которых делались переводы XVI в.), он был сделан с языков, в которых существовало четкое разграничение между формами единственного и множественного числа, а вежливое *Вы* отсутствовало. Следовательно, при обращении к Богу использовалось местоимение единственного числа (например, латинское *tu*), которое переводчики, в свою очередь, передавали как *thou*.

Важной особенностью английского языка, в отличие от других европейских языков, является смешение местоименных форм в рамках одного высказывания, предложения, фразы при обращении к одному и тому же лицу.

Исследовательница этого феномена К. Уэльс¹¹, признавая важность эмоционального фактора при выборе той или иной формы, обращает внимание на то, что подобное варьирование может быть вызвано и сходством семантики двух форм. По ее мнению, грамматисты и специалисты по литературе уделяют особое внимание лишь случаям употребления маркированного *thou* и *you*. При этом, полагает Уэльс, не исключена вероятность того, что в период с XIV по XVII в. (несмотря на определенные изменения в стилистике и употреблении *thou/you*) наблюдалось частичное совпадение в семантике этих местоименных форм, в особенности в разговорной, неофициальной речи. В художественной литературе подобные варьирования наблюдаются в драматических произведениях начала новоанглийского периода, являясь характерной особенностью пьес Шекспира.

Начиная с XVI в. форма *thou* постепенно вытесняется формой *you* из разговорной речи, в то время как форма *you* расширяет сферу своего употребления и становится универсальной формой

обращения среди всех слоев населения. При этом *thou* приобретает определенную экспрессивную окраску, становится словом архаического стиля, выражающим торжественность или крайнюю грубость. В современном языке в нем сохранилась стилистическая окраска торжественности. Формы единственного числа сохранились лишь в некоторых диалектах (например, в йоркширском), а также являются общепринятыми в обращении к Богу и в молитвах, в церковном языке, в котором они сохранились благодаря языку Библии. Таким образом, к концу XVI в. *you* и *thou* с точки зрения стилистической маркированности полностью поменялись ролями по сравнению с XIII в. Процесс вытеснения *thou* завершается к началу XVIII в.

В это же время русский язык заимствует из французского вежливую манеру обращения к собеседнику с помощью формы множественного числа местоимения второго лица *Вы*. Вероятно, благодаря более позднему, по сравнению с английским языком, появлению в русском языке традиции обращения на *Вы*, русский язык избежал частых колебаний, свойственных английскому языку. На наш взгляд, расхождение в употреблении местоимений второго лица в русском и английском языках связано именно с тем, что английский язык, усвоив вежливое обращение в XIII в., самостоятельно вырабатывал те или иные нормы употребления и правила функционирования местоименных форм в речи; русский же язык перенял в начале XVIII в. уже сложившуюся к тому времени во Франции систему обращения на ты и на Вы. Возможно, именно поэтому русский язык избежал частого варьирования и смешения форм, которое было свойственно в той или иной степени всем языкам, перенявшим эту модель на ранних этапах своего развития. Мы же получили эту систему, так сказать, в готовом виде, впоследствии несколько модифицировав ее.

II

Очевидно, что подобное расхождение в рамках русской и английской систем местоимения второго лица создает существенные трудности при переводе. При этом следует отметить, что переводчик сталкивается с разными переводческими проблемами, имея дело с текстами разных эпох, поскольку каждая эпоха имела свои особенности употребления местоименных форм. Так, для переводчика, скажем, пьес Шекспира, Шеридана и других драматургов, живших и творивших в период сосуществования обеих форм в языке, основной становится проблема частого смешения этих форм при обращении к одному и тому же лицу, абсолютно не свойствен-

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *hou / you...*

ная русскому языку на всех этапах его существования. При этом варьирование может носить как эмоциональный характер и, следовательно, быть значимым для понимания текста, так и быть простым следствием семантического сходства форм, не несущего смысловой и эмоциональной нагрузки, что не всегда понятно даже при тщательном анализе оригинала. И здесь возникает вопрос не только трактовки, но и передачи этого уникального явления средствами русского языка.

С другой стороны, для переводчика современной литературы, утратившей оппозицию *thou / you*, важно определить характер отношений между героями, динамику этих отношений и выразить все это посредством той или иной формы русского языка, то есть основная задача сводится к постоянной трактовке формы *you*.

Недостаточная разработка вопроса передачи местоимений второго лица в отечественном переводе может навести на мысль, что проблемы как таковой и не существует, что переводчики, вооружившись интуицией и опытом, способны – и они успешно это доказывают – переводить эти коварные местоимения без каких бы то ни было теоретических рефлексий. Однако, проанализировав несколько произведений английской литературы различных эпох и их переводы, мы с легкостью можем доказать, что обозначенная проблема существует.

Так, интуитивный, теоретически не обоснованный подход к проблеме передачи местоимений второго лица создает весьма типичное для переводов пьес эпох Возрождения и Реставрации варьирование местоименных форм, не свойственное в таком объеме русскому языку. Такое варьирование может быть как обусловлено текстом оригинала и, следовательно, являться результатом некоторого буквализма, не всегда оправданного, так и – что удивительно – возникать самостоятельно. Частые и обусловленные лишь текстом оригинала колебания между двумя формами местоимения могут порождать неестественные для русского восприятия фразы. Сравним оригинал и перевод отрывка из драмы В. Шекспира «Ричард III»:

Hastings

I thank *thee*¹², good Sir John, with all my heart.
I am in *your* debt for *your* last exercise;
Come the next Sabbath, and I will content *you*¹³ (III. 2).

Хестингс

Благодарю *тебя*, сэр Джон, всем сердцем.
Я за последнюю *вам* должен службу;
В субботу приходите – заплачу *вам*¹⁴.

Приведенная реплика адресуется Хестингсом священнику в отсутствии посторонних лиц, следовательно, и *thou*, и *you* относятся к одному человеку. Очевидно, в данном контексте местоимения выступают как синонимы, они взаимозаменяемы, поэтому было бы целесообразно выбрать одно местоимение (предпочтительнее *Вы*, так как в тексте имеется достаточно формальное обращение *Sir John*) и придерживаться его на протяжении всей фразы.

Еще одной распространенной проблемой переводов многих англоязычных текстов является несочетаемость выбранной местоименной формы и обращения. Анализируя перевод драмы Шекспира «Ричард III», сделанный А. Радловой, мы сталкиваемся с несколькими такими случаями. Вот один из них:

Gloucester
He that bereft *thee*, lady, of *thy* husband,
Did it to help *thee* to a better husband¹⁵ (I. 2).

В переводе читаем:

Глостер
Тот, кто лишил *тебя*, миледи, мужа,
Тебе поможет лучшего добыть¹⁶.

Для английского языка того времени сочетание *thou+lady*, вероятно, было естественным, здесь можно вспомнить интимное *thou*, к которому часто прибегали представители высших сословий. Однако в русском языке вежливое обращение миледи подразумевает исключительно обращение на *Вы*, следовательно, в переводе сочетание местоимения и обращения не соответствует нормам русского языка: обращение *миледи* требует вежливого *Вы*, а неформальное ты требует иного по стилю обращения.

Подобные нарушения сочетаемости характерны и для переводов современных текстов, где основной является проблема интерпретации омонимичной формы *you*. Так, при переводе романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» Е. Калашникова тяготеет к употреблению формы *Вы* в диалогах между героями. На наш взгляд, такая вежливость не всегда уместна. Например, при достаточно неформальном общении двух друзей-ровесников Фредерика и Ринальди в переводе, тем не менее, встречаем формальную форму *Вы*, которая не только идет вразрез со стилем текста, но также не сочетается с шутливым обращением *бэби*: “Poor dear *baby*, how do *you* feel?”¹⁷ – «Бедный мой *бэби*, а как *ваше* самочувствие?»¹⁸; “We won’t quarrel, *baby*. I love *you* too much. But don’t be a fool”¹⁹. – «Не стоит ссориться, *бэби*. Я вас слишком люблю. Но не будьте дураком»²⁰.

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *you / you...*

Вспомним также эпизод, в котором Фредерик в шутку называет Ринальди «невежественным макаронником» (“*ignorant wop*”). Подобный стиль общения подразумевает неформальные отношения (а следовательно, и обращение на *ты*) между собеседниками, тем более что Ринальди по-дружески воспринимает подобную колкость.

Однако выбранный Е. Калашниковой регистр не точен не только потому, что предполагает нарушение стилистической целостности реплик, но также и потому, что он не отражает сути отношений между молодыми людьми, не учитывает ситуации, в которой они находятся (военное время), а также противоречит лапидарному стилю автора. Это утверждение хорошо иллюстрирует обоюдное *Вы* в диалоге Фредерика и его подчиненного шофера:

«He will look after *you*, tenente», Gordini said.

«How are *you*, Franco?»²¹

– Он позаботится о вас, *tenente*, – сказал Гордини.

– Как *вы* себя чувствуете, Франко²²?

Такая стратегия переводчика, по нашему мнению, является спорной, поскольку в контексте военных действий и простой солдатской речи обоюдное *Вы* воспринимается несколько неестественно, так как не соответствует ситуации. Шоферы (Гордини и Гавуцци) соблюдают субординацию, поскольку разговаривают с офицером, поэтому в их репликах обращение на *Вы* вполне оправданно (особенно в сочетании с обращением *tenente* – ит. лейтенант). В то же время Фредерик вполне мог обращаться к шоферам на *ты*, во-первых, будучи старшим по званию, а во-вторых, принимая во внимание военную обстановку, в которой он отдает приказы шоферам. При этом *ты* Фредерика будет иметь не столько статусные, сколько дружеские коннотации, поскольку он уважительно относится к шоферам, делит с ними еду и вино. Однако несмотря на это, Фредерик позволяет себе уничижительное обращение к шоферам, когда они нечаянно роняют его, вынося с поля боя, в то время как шоферы остаются неизменно вежливы:

They dropped me once more before we reached the post.

«You sons of *bitches*», I said.

«I am sorry, *tenente*», Manera said. “We won’t drop *you* again»²³.

Пока мы добрались до пункта, они уронили меня еще раз.

– *Сволочи!* – сказал я.

– Простите, *tenente*, – сказал Маньера. Больше не будем²⁴.

Приведенный пример обозначает еще одну проблему перевода местоимений – соответствие выбранного регистра характеру отношений между людьми и стилистикой их речи. Очень показателен в этом отношении перевод И. Кашкиным местоимений второго лица в комедии О. Уайльда «Как важно быть серьезным». Пьеса начинается с шутового разговора между Алджерноном и его лакеем Лэйном, при этом оба героя используют форму *you*:

Algernon. And, speaking of the science of Life, have *you* got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?²⁵ (Act I).

А л д ж е р н о н. А уж если говорить о науке жизни, Лэйн, *вы* приготовили сэндвичи с огурцом для леди Брэкнелл?²⁶

В приведенной реплике Алджернон справляется о выполнении своего распоряжения, его тон шутив, но одновременно не выходит за рамки отношений «слуга-хозяин». При этом хозяин может позволить себе насмешку, шутку, упрек, слуга же остается неизменно вежлив. Поэтому, на наш взгляд, наиболее оптимальной моделью передачи местоимений второго лица будет модель, при которой слуга обращается к хозяину на *Вы*, а хозяин адресует слуге *ты*. По нашему мнению, Кашкин при переводе интересующих нас местоименных форм в диалогах между хозяином и слугой недооценивает важность статусного подхода, поэтому перевод местоимений в репликах Алджернона, адресованных Лэйну, признается нами неадекватным.

Более того, перевод местоимений второго лица в диалогах между хозяином и слугой противоречит общественным взглядам Алджернона, выраженным в его последующих репликах:

Algernon. Why is it that at a bachelor's establishment the *servants* invariably drink the champagne? I ask merely for information²⁷ (Act I)

А л д ж е р н о н. Почему это у холостяков шампанское, как правило, выпивают лакеи? Это я просто для сведения²⁸.

Algernon. Lane's views on marriage seem somewhat lax. Really, if the *lower orders* don't set us a good example, what on earth is the use of them? *They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility*²⁹ (Act I)

А л д ж е р н о н. Взгляды Лэйна на семейную жизнь не слишком-то нравственны. Ну, а если *низшие сословия* не будут подавать нам пример, какая от них польза? У них, по-видимому, нет никакого чувства моральной ответственности³⁰.

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *you* / *you*...

В первой из приведенных реплик Алджернон, говоря о лакеях, выпивающих хозяйское шампанское, подразумевает своего слугу и адресует эту фразу ему, тем самым подчеркивая низкое социальное положение Лэйна. Во второй фразе, произнесенной Алджерноном после ухода слуги, дается нелестная характеристика низшего сословия в целом. Очевидно, что герой, рассуждающий таким образом о классовости и классовом превосходстве, не может обращаться к слуге используя уважительную форму *Вы*, поскольку это противоречит его общественной позиции. Следовательно, употребление Кашкиным формы множественного числа в репликах Алджернона, адресованных Лэйну, создает ошибочное представление о характере и мировоззрении персонажа.

Более того, перевод местоимений, предложенный Кашкиным в диалогах между хозяином и слугой, противоречит идее самой комедии, социальная проблематика которой ярко выражена. Напомним, что основная интрига пьесы разворачивается вокруг происхождения Джека Уординга, младенцем найденного в ячейке вокзальной камеры хранения и усыновленного богатым землевладельцем. Это обстоятельство поначалу является непреодолимым препятствием для его брака с Гвендолен, поскольку ее мать, леди Брэкнелл, крайне щепетильна в вопросах, касающихся родословной и богатства будущего зятя. Ведь для того, чтобы жениться на дочери леди Брэкнелл, необходимо находиться в списке женихов, составленном ею и герцогиней Болтон, жить на «модной» стороне улицы, иметь годовой доход в ценных бумагах и достойных родителей.

Действительно, в викторианском обществе существовало жесткое социальное разграничение на классы: аристократия, буржуазия, рабочие и бедняки. Политика королевы Виктории защищала интересы аристократии, что создавало сильное социальное напряжение между богатой верхушкой и неимущими низами. Взаимное *Вы* при переводе диалогов между хозяином и слугой нивелирует противостояние между сословиями, существовавшее в английском обществе на рубеже веков, следовательно, создает у читателей ошибочное представление об исторических особенностях викторианской эпохи.

Таким образом, перевод Кашкиным интересующей нас местоименной формы в репликах Алджернона, обращенных к Лэйну, нельзя признать адекватным, поскольку он не учитывает разницу в социальном положении героев, противоречит содержанию речи и политическим взглядам Алджернона, идет вразрез с основной идеей произведения и не отражает особенностей общественного устройства, существовавших в викторианскую эпоху.

Типичность данной переводческой проблемы подчеркивает аналогичный случай, зафиксированный нами в переводе диалогов «хозяина-слуги» в романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли», выполненном И. Багровой и М. Литвиновой. Интересно, что в переводе аристократ Клиффорд обращается к лесничему Меллорсу на *Вы*, но при этом ведет себя высокомерно, а иногда и враждебно:

Clifford glanced round, yellow with anger.
«Will *you* get off there!»³¹

Клиффорд обернулся, позеленев от злости.
– Да говорят же *вам*, уберите руки³².

«Do *you* mind pushing her home, Mellors!» he said in a cool superior tone.
«I hope I have said nothing to offend *you*», he added, in a tone of dislike³³.

– *Вы* не согласитесь, Меллорс, потолкать нас до дома? – высокомерно произнес он. – Надеюсь, я не сказал *вам* ничего обидного, – прибавил он с явной неприязнью³⁴.

В данной ситуации обращение Клиффорда к Меллорсу на *Вы* не соответствует тону речи героя, его характеру, его общественным взглядам. Так, в одной из бесед с Конни Клиффорд говорит: «Они не люди в твоём понимании этого слова. Это вид млекопитающих, которых ты никогда не понимала и не поймешь <...> Простолюдин всегда остается простолюдином. Рабы Нерона лишь самую малость отличаются от английских шахтеров и рабочих Форда <...> Рабы есть рабы, они не меняются от поколения к поколению. И среди них были и будут отдельные яркие личности. Но на общей массе это не сказывается»³⁵. Очевидно, Клиффорд презрительно относится к народу: это заметно по его рассуждениям, по его обращению к Меллорсу, об этом свидетельствуют и авторские ремарки. Следовательно, само содержание и смысл текста требует иной интерпретации местоимения *you* в репликах Клиффорда, обращенных к Меллорсу, так как эти отношения попадают в категорию «хозяин-слуга».

* * *

Как видим, талантливые, хрестоматийные, а иногда даже и культовые переводы содержат в себе спорные моменты с точки зрения трактовки местоименных форм второго лица. Помимо указанных нами выше проблем, интерпретация английских местоименных форм несет в себе и такие историко-психологические аспекты, как время написания произведения, вкусы и нормы той

К вопросу об употреблении и переводе английских местоимений *hou / you...*

или иной эпохи, авторские пристрастия, время выполнения перевода, вкусовые и эмоциональные особенности того или иного переводчика, требования времени и, наконец, наше современное восприятие текстов в эпоху, когда также меняются представления о соотношении *ты / Вы* в языке. Таким образом, употребление, перевод и восприятие форм носит отчасти субъективный характер. Тем не менее большинства переводческих несоответствий можно было бы избежать при сознательном и последовательном подходе к проблеме выбора формы, учитывая нормы русского языка, ориентируясь на идею произведения и отраженную в нем эпоху, на характер отношений между героями и, соответственно, принимая во внимание ситуацию, контекст, стиль речи и выбор обращения, опираясь на переводческую и литературную традицию. Не слишком ли формальный и математически выверенный подход к такому творческому процессу, как перевод? Совсем нет! Ведь английская пара *thou / you* настолько неоднозначна и настолько не коррелируется с русскими аналогами, что в целом фамильярное *thou* весьма органично может стать *Вы*, а по сути своей вежливое *you* – самым дерзким *ты*.

Примечания

- 1 Об истории обращения на *Вы* в русском языке писали П.Я. Черных, Ф.И. Буслаяев, Б.А. Успенский и др.
- 2 Ч. Барбер, К. Уэльс, Р. Браун и А. Гилман и др.
- 3 *Brown R. and Gilman A. Who Says 'tu' to Whom? // ETC: A Review of General Semantics, 1958. № 15. P. 169–174.*
- 4 *Brown R. and Gilman A. The Pronouns of Power and Solidarity // Style in Language. New York, 1960. P. 255.*
- 5 «...идея множественности издавна соотносилась с идеей власти <...> Использование вежливого *Вы* могло быть призвано олицетворять власть императора». (перевод мой. – О. Т.).
- 6 *Успенский Б.А. Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство. М.: РГГУ, 2007. С. 24.*
- 7 *Brown R. and Gilman A. Who says 'tu' to whom? P. 169–174.*
- 8 *Brown R. and Gilman A. The Pronouns of Power and Solidarity.*
- 9 *Barber C. Early Modern English. London: Deutsch, 1976. P. 208–211.*
- 10 *Ibid. P. 209.*
- 11 *Wales K. Thou and You in Early Modern English: Brown and Gilman Re-appri- sed // Studia Linguistica. 1983. № 37. P. 107–125.*
- 12 Здесь и далее курсив мой. – О. Т.
- 13 *Shakespeare W. Richard III. Cambridge: Cambridge univ. press, 1954. P. 69.*

О.А. Темирова

- 14 *Шекспир У.* Ричард III. Пьеса / Пер. с англ. А. Радловой. М.: Искусство, 1972. С. 101.
- 15 *Shakespeare W.* Op. cit. P. 15.
- 16 *Шекспир У.* Указ. соч. С. 25.
- 17 *Hemingway E.* A Farewell to Arms. London: Jonatan Cape, 1957. P. 62.
- 18 *Хемингуэй Э.* Прощай, оружие! Роман / Пер. с англ. Е. Калашниковой. М.: Худ. лит., 1961. С. 72.
- 19 *Hemingway E.* Op. cit. P. 65.
- 20 *Хемингуэй Э.* Указ. соч. С. 72.
- 21 *Hemingway E.* Op. cit. P. 57.
- 22 *Хемингуэй Э.* Указ. соч. С. 65.
- 23 *Hemingway E.* Op. cit. P. 55.
- 24 *Хемингуэй Э.* Указ. соч. С. 63.
- 25 *Wild O.* The Importance of Being Earnest. London: Dawsons of Pall Mall, 1963. P. 2.
- 26 *Уайльд О.* Как важно быть серьезным. Пьесы / Пер. с англ. И. Кашкина. М.: АСТ, 2007. С. 285.
- 27 *Wild O.* Op. cit. P. 2.
- 28 *Уайльд О.* Указ. соч. С. 286.
- 29 *Wild O.* Op. cit. P. 4.
- 30 *Уайльд О.* Указ. соч. С. 286.
- 31 *Lawrence D.H.* Lady Chatterley`s Lover. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. P. 197.
- 32 *Лоуренс Д.Г.* Любовник леди Чаттерли / Пер. с англ. И. Багровой, М. Литвиновой. Рига: Кондус, 1994. С. 220.
- 33 *Lawrence D.H.* Op. cit. P. 198.
- 34 *Лоуренс Д.Г.* Указ. соч. С. 221.
- 35 Там же. С. 211.

М.Н. Тимощук

К ВОПРОСУ О ЯЗЫКОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПЬЕС ТОМАСА БЕРНХАРДА

Статья посвящена языковому своеобразиею пьес австрийского драматурга Томаса Бернхарда. В статье анализируется особый стиль, разработанный Бернхардом. Исследуются различные функции языка в драматургии этого автора.

Ключевые слова: Томас Бернхард, язык, монолог, диалог, игра слов, комическое, трагическое

Пьесы крупнейшего австрийского писателя второй половины XX в. Томаса Бернхарда (1931–1989) отличаются особым языком. Немецкий исследователь Йоахим Хёлль назвал пьесы Бернхарда «виртуозными языковыми партитурами»¹, основным отличительным признаком которых является особое сочетание языкового артистизма и бездействия на сцене.

Свои драматургические тексты Бернхард пишет стихотворным «столбцом»². Распад предложения как формы становится одним из стилистических принципов Бернхарда. Текст разбит на сегменты, синтаксическая структура и пунктуация отсутствуют. При этом проблем с пониманием не возникает. Бернхард пародирует разговорную речь, речь персонажей максимально приближена к имитации устной речи. Вопрос о границе предложений как логических структур у Бернхарда теряет важность. Разве что заглавную букву автор иногда использует. При этом заглавная буква перестает быть синтаксическим индексом, ее функцией становится обозначение паузы, остановки после импульсивной эмоциональной речи. Особенно очевидна функция заглавной буквы в тех местах,

М.Н. Тимощук

где разделяются части, которые, казалось бы, составляют одно целое. Директор цирка Карибальди в пьесе «Сила привычки» берет прислоненную к пюпитру виолончель, оттирает с нее пыль и снова возвращает к пюпитру со словами:

Verstaubt
alles verstaubt
Weil wir auf einem solchen
staubigen Platz spielen³

Запылилась
всё запылилось
Потому что мы в таком
пыльном месте играем⁴

Бернхард разрабатывает структурную форму устной речи персонажей, демонстрируя постепенное оформление мысли в процессе говорения. Интересно для характеристики языка персонажей пьес и замечание С.П. Ташкенова, анализирующего в своей работе особенности бернхардовской прозы: «Измененное сознание выводит за границы и язык: речь героя изображена как патологическая, с рядом симптомов шизофрении или общей психической патологии. Преобразованная речь становится художественной доминантой построения героя – он выступает как речевой конструкт, функционирует как субъект сознания, созерцания, сообщения. Текст изображает не действительность или знание, а то, как говорящий их осознает и как их говорит, через это “как” виден протагонист. Бернхард проявляет необычайную волю к форме»⁵. Главные персонажи бернхардовских пьес живут не действиями, а работой сознания, речами. При внешнем бездействии персонажи обретают свое лицо из силы слов, для них характерно внутреннее напряжение. Основной формой действия становится говорение, путем которого они пытаются соединиться с бытием, проявить к нему своё отношение. Герои Бернхарда проговаривают свою ситуацию, создают словесную реальность, переосмысляя всё происходящее, включая сюда многое из прочитанного, увиденного и услышанного. Главное при этом не смысл и правильность их философских тезисов, а то, что так они переносят свое существование. Речь бернхардовских персонажей наводит на мысль о возвращении к ритуальному заговариванию действительности.

Основным структурообразующим принципом построения речи становится повторение. Повторение слов, фраз, мотивов в речи персонажей позволяет прочувствовать переживаемое ими тревож-

ное состояние связанности, внутреннего напряжения, прикованности к ситуации. Бернхард комбинирует различные техники повторения: повторение слов, словосочетаний, фраз, мыслей, мотивов. Т. Баскакова верно подметила и бернхардовскую манеру «долгого кружения вокруг одного образа (или одной мысли), с постепенным выявлением всех его аспектов и незаметным – по ассоциации – соскальзыванием к новому “витку”⁶.

Фразы персонажей замкнуты сами в себе, не рассчитаны на диалог. Монологи персонажей превращаются часто в диалоги с самим собой. Говорящие не стремятся к обоснованию, объяснению, доказательству или оправданию. Язык превращается для персонажей в средство объявления, провозглашения, обнародования. Монологи говорящих представляют собой риторику утверждения, брани и даже проклятия. При этом присутствие собеседника для говорящего не столь обязательно.

Преувеличение выступает стилистическим средством бернхардовской риторики утверждений, поношений и брани, чьим отличительным признаком является использование превосходной степени прилагательных. Сюда же относятся и обобщения, употребление местоимения «мы» в тех местах, где речь идет о мнении одного лица. Так, например, главный персонаж в пьесе «Спаситель человечества» констатирует за всех людей: «Die Köche haben uns in der Hand»⁷ («Мы в руках у поваров и кухарок»⁸). Часто персонажи используют слова с абсолютным значением: «всегда», «никогда», «все», «каждый». Для Брюскона в пьесе «Лицедей» нет ничего удивительного, что портрет Гитлера всё так же висит в трактире, он идет еще далее, утверждая, что здесь каждый мужской портрет изображает Гитлера:

Hier stellen alle Männerporträts
Hitler dar
hier sind alle Männer Hitler
<...>
alle sind hier Hitler⁹

Здесь на всех мужских портретах
изображен Гитлер
Здесь что ни мужчина то Гитлер
<...>
здесь все скопом Гитлер¹⁰.

Персонажи Бернхарда смело высказывают свои порицания, поношения в адрес других лиц, в адрес их государства, не боясь гру-

М.Н. Тимощук

бых выражений. Профессор Роберт в пьесе «Площадь героев» восклицает:

Österreich selbst ist nichts als eine Bühne
auf der alles verrottet und vermodert und verkommen ist
eine in sich selber verhaßte Statisterie
von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen
sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige
die ununterbrochen aus vollem Hals nach einem Regisseur schreien¹¹

Вся Австрия сцена
где сплошное разложение упадок и гниль
толпа самим себе ненавистных статистов
шесть с половиной миллионов
покинутых и одиноких
шесть с половиной миллионов
дебилов и бесноватых
которые беспрерывно и во все горло орут
требуя режиссера¹²

Томас Бернхард обрушивается в лице главных персонажей своих пьес с критикой в адрес своей страны и соотечественников, развенчивая знаменитые штампы о сказочной Австрии и беззаботных жизнерадостных австрийцах. Н.С. Павлова¹³ анализируя феномен поношений у Томаса Бернхарда, пишет, что объектом «изничтожения» у драматурга является не сама Австрия, а утвердившиеся мнения о ней, что поношения Бернхарда пародийны и провокативны, стремятся опрокинуть устоявшиеся понятия, принятые за идеал, поскольку ни одно восприятие действительности не может претендовать на полную правду.

Речь представлена как орудие власти. С помощью говорения персонажи утверждают свою власть над другими. Как правило, в каждой пьесе есть персонаж, который постоянно говорит, и есть остальные, которые его слушают, а если и говорят, то отдельные слова или как эхо повторяют обрывки фраз говорящего. Главные персонажи пьес Бернхарда навязывают свои «авторитарные» монологи своим молчаливым собеседникам. В таких различных пьесах, как «Праздник для Бориса», «Президент», «Сила привычки», «Площадь героев», этот речевой феномен социально маркирован. Общение происходит в соответствии с социальным статусом каждого. Речевое насилие предстает как знак господства, а молчание как выражение социального бессилия. Очень показательна в этом отношении пьеса «Площадь героев». Мы имеем здесь дело

с «речевым наследством» покойного профессора, покончившего с собой. Все присутствующие в пьесе постоянно цитируют его фразы.

В коммуникации, где постоянно доминирует речь только одного персонажа, неизбежны сбои, что создает комический эффект. Брюскон в пьесе «Лицедей» просит своего сына повторять за ним слова роли. Сын делает это машинально, не различая, где роль, а где слова отца к нему самому:

BRUSCON
Mit hochaufgerichtetem Kopf naturgemäß
FERRUCCIO
Mit hochaufgerichtetem Kopf naturgemäß
BRUSCON
Um Gottes willen das steht doch nicht in meiner Komödie
das sagte ich doch gerade
zu dir¹⁴

БРЮСКОН
И разумеется с высоко поднятой головой
ФЕРРУЧЧО
И разумеется с высоко поднятой головой
БРЮСКОН
Господи Боже ты мой
да нет этого в моей комедии
Это я сейчас говорю
Тебе¹⁵

В одном из интервью Бернхард назвал собственную манеру письма «философской смеховой программой»¹⁶. Комическое Бернхарда простирается от удачно выдуманного слова, остроумной фразы до изображения ситуации, близкой к анекдотической. Бернхард любит опрокинуть напряженное ожидание слушателя в ничто, любит нарушать языковые нормы, создавая новые слова и выражения.

Бернхард талантливо использует комический потенциал языка, придумывая многочисленные неологизмы, каламбуры, остроумные изречения. Тексты пьес Томаса Бернхарда следует читать на немецком языке, иначе трудно понять игру слов, которую сложно передать в переводе. Бернхард любит находить внутренние смысловые связи разных, на первый взгляд, слов. Такова непереводаемая на русский язык игра с однокоренными словами «sitzen» (сидеть) и «besitzen» (обладать, владеть) в «Празднике для Бориса», когда

М.Н. Тимошук

Добрая говорит Йоханне:

Sie wissen natürlich
was ich besitze
Sie kennen meinen Besitz
wie ich hier sitze
in meinem Sess¹⁷

Вы знаете конечно
чем я владею
Вы знаете мое имущество
как я здесь сижу
в моем кресле¹⁸

Подобна этому игра со словами «Musiknoten» (музыкальные ноты) и «Banknoten» (денежные банкноты) в пьесе «Знаменитости», когда басист говорит о разнице между современным искусством и настоящим:

und sie hat mit Kunst so wenig zu tun
wie die Musiknoten mit den Banknoten¹⁹

и оно имеет с искусством так мало общего
как музыкальные ноты с банкнотами²⁰

При употреблении слов со схожим значением Бернхард, наоборот, любит показать игру с тончайшими нюансами, тончайшими различиями в значении слов. Такова игра со словами «böswillig» (злонамеренный) и «böartig» (злой) в «Празднике для Бориса», когда Добрая говорит Йоханне:

Sie sind ja nicht böswillig
Sie sind böartig
dieser kleine Unterschied auf der zweiten Silbe
macht Sie mir immer wieder erträglich²¹

Вы не злонамеренны
Вы злобны
это маленькое различие во второй части слова
позволяет мне каждый раз Вас переносить²²

Иногда комический эффект основан на фонетическом подобии слов. Бернхард играет со словами, которые пишутся по-разному, а на слух звучат одинаково. Таковы слова «seekrank» (страдающий морской болезнью) и «sehkrank» (страдающий заболеванием глаз), на обыгрывании которых строится комический эффект в пьесе

«Иммануил Кант»:

MILLIONÄRIN

<...>

Sind Sie seekrank Herr Professor

KANT

Das sehen Sie ja dass ich sehkrank bin

das sehen Sie ja an meiner Brille

MILLIONÄRIN

Ich meine seekrank

nicht sehkrank²³

МИЛЛИОНЕРША

<...>

Вы страдаете от морской болезни

господин профессор

КАНТ

Вы же видите что я страдаю от глазной болезни

неужели это не видно по моим очкам

МИЛЛИОНЕРША

Я имею в виду от морской болезни

Не от глазной²⁴

Бернхард, любящий экспериментировать со словом и его звучанием, вводит в пьесу неологизмы, которые, как правило, двухчастны или многочастны. Даже одно сложное слово соединяет в себе два начала – комическое и трагическое. Причем, будто продолжая смешение комического и трагического, одна часть слова контрастирует с другой, «смеется» над ней. В одном слове Бернхард сводит воедино то, что обычно считается противоречием, непримиримой оппозицией. Так, например, главный персонаж пьесы «Елизавета Вторая» Герренштейн называет «Begräbnisanzugenthusiast»²⁵, «энтузиастом похоронных костюмов»²⁶. Похороны, провожание в последний путь – трагическое событие. А вот слово «энтузиаст» обозначает обычно человека активного и инициативного, ассоциирующегося у нас с жизнью, деятельностью, идеями. Высокая миссия энтузиаста снижена его деятельностью – одеванием похоронных костюмов.

Язык является «главным лицом» пьес Томаса Бернхарда как в содержательном, так и в формальном плане. Благодаря словесным повторам пьесы Бернхарда приобретают особое ритмическое звучание. Бернхард экспериментирует с устной речью. Особый строй речи персонажей создает свою реальность – одновременно и иную, и более «подлинную» в том смысле, что раскрывает ее истинные

М.Н. Тимощук

механизмы. Речи персонажей порой напоминают монологи безумных. Проясняя при говорении свои мысли, персонажи говорят не отдельными предложениями, а каскадами фраз. Их речь характеризуется распадом формы, это сбивчивая речь, состоящая из обрывков фраз. Персонажи пьес Бернхарда говорят «почти стихами, а точнее – ритмизованной, причём достаточно прихотливо ритмизованной прозой»²⁷. «Бернхард экспериментирует с возможностями устной речи: он пытается передать интонацию, ломая “красивую” речь ради того, чтобы до предела повысить силу ее эмоционального воздействия»²⁸, – эта характеристика языка бернхардской прозы, данная Т. Баскаковой, соответствует и особенностям языка его пьес. Вот маленький пример. В пьесе «Президент» жена президента рассказывает, как капеллан кормил ее собаку:

Sandwiches
nach und nach
hat er ihm einmal
<...>
die zwölf Sandwiches
die kostbarsten Sandwiches
die ich jemals gemacht habe
ihm in den Mund gesteckt
ihm
<...>
ihm
nach und nach
ganz musikalisch Frau Fröhlich
ganz nach dem musikalischen Gesetz²⁹

однажды он ему
по кусочку
<...>
двенадцать сэндвичей
самых изысканных из всех
какие я когда-либо делала
скормил по кусочку
прямо в пасть
ему
<...>
ему
по кусочку
абсолютно музыкально
по законам музыки³⁰

Сам Бернхард³¹ указывал на решающую связь его произведений с музыкой и на важное значение ритма в его пьесах. По словам автора, для него первостепенную роль играет звучание текста и только затем, на втором месте, следует то, что он рассказывает. Самым интересным для себя Бернхард считал совершенствование письма, работу со словами. То, что композиторы делают со звуками, Бернхард пытался делать, по его признанию, со словами. Язык подобен музыкальному инструменту, на котором нужно научиться играть. Темы могут устареть, говорил Бернхард, язык же никогда. Не содержание, а форма все решает. Музыкальное произведение играют согласно написанным нотам, точно так, по мнению Бернхарда, нужно играть его произведения, и обязательно на немецком языке, а еще лучше в сопровождении оркестра, шутил автор³². По свидетельству брата писателя Петера Фабяна³³, при создании пьес Бернхард любил слушать, как звучит его текст. Разбросанные по тексту повторяющиеся слова-маркеры представляют собой проявление авторского голоса в пьесах, создают особую игру текста и подтекста. В завершение хочется привести слова самого автора: «Meiner Meinung nach ist Dramatik doch etwas, was in erster Linie mit Sprache zu tun hat. <...> Aus der Sprache, langsam, entwickelt sich mein Drama – also nicht mein persönliches, aber meine Vorstellung von dramatischer Literatur»³⁴ («По моему мнению, драматургия это нечто такое, что в первую очередь связано с языком. <...> Из языка медленно разворачивается моя драма – не моя собственная, а мое представление о драматической литературе»³⁵).

Примечания

- 1 Hoell J. Thomas Bernhard. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. S. 94.
- 2 Рудницкий М. По ту сторону видимости // Бернхард Т. Видимость обманчива и другие пьесы. М.: Ad marginem, 1999. С. 17–18.
- 3 Bernhard Th. Stücke 1. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1988. S. 255.
- 4 Ibid. Пер. с нем. автора. – М. Т.
- 5 Ташкенов С.П. Лингвофилософские основы в тексте Томаса Бернхарда: травма языка и коммуникации // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 5. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 211.
- 6 Баскакова Т. Послесловие // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 202.
- 7 Bernhard Th. Stücke 3. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1988. S. 134.
- 8 Бернхард Т. Видимость обманчива и другие пьесы. С. 422. Пер. с нем. М. Рудницкого.
- 9 Bernhard Th. Stücke 4. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1988. S. 81.
- 10 Бернхард Т. Указ. соч. С. 591.

М.Н. Тимощук

- 11 *Bernhard Th.* Heldenplatz. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1995. S. 89.
- 12 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 668.
- 13 *Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 286–289.
- 14 *Bernhard Th.* Stücke 4. S. 95.
- 15 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 602–603.
- 16 *Huber M.* Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1992. S. 16.
- 17 *Bernhard Th.* Stücke 1. S. 17.
- 18 Ibid. Пер. с нем. автора. – *М. Т.*
- 19 *Bernhard Th.* Stücke 2. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1988. S. 126.
- 20 Ibid. Пер. с нем. автора. – *М. Т.*
- 21 *Bernhard Th.* Stücke 1. S. 14.
- 22 Ibid. Пер. с нем. автора. – *М. Т.*
- 23 *Bernhard Th.* Stücke 2. S. 308.
- 24 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 289.
- 25 *Bernhard Th.* Stücke 4. S. 303.
- 26 Ibid. Пер. с нем. автора. – *М. Т.*
- 27 *Рудницкий М.* Указ. соч. С. 17.
- 28 *Баскакова Т.* Указ. соч. 202.
- 29 *Bernhard Th.* Stücke 2. S. 52.
- 30 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 146.
- 31 *Dreissinger S.* (Hrsg.). Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. S. 109.
- 32 *Hofmann K.* Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. S. 77.
- 33 *Mittermayer M., Winkler J.-M.* Anhang // Bernhard Th. Dramen I. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, 2004. S. 447.
- 34 *Thomas Bernhard.* Werkgeschichte. Frankfurt a/M: Suhrkamp taschenbuch, 1990. S. 231.
- 35 Ibid. Пер. с нем. автора. – *М. Т.*

В.Ю. Филатова

ИГРА В ДРАМАТУРГИИ ТОМАСА БЕРНХАРДА

Цель данной статьи – определить, как возникает «театральная ситуация» в пьесах австрийского писателя Т. Бернхарда. Как осуществляется переход от обыденной жизни к жизни праздничной, с помощью каких знаков читатель / зритель может увидеть, что любое обычное пространство может мгновенно превратиться в пространство игровое. На примере пьесы «Минетти» анализируется роль игры в драматургии Т. Бернхарда.

Ключевые слова: Бернхард, Минетти, театр, роль, игра.

Томас Бернхард (Thomas Bernhard, 1931–1989) – крупнейший австрийский прозаик и драматург второй половины XX в. Широкую известность он получил после выхода в свет романа «Стужа» («Frost», 1963). Заниматься драматургией Бернхард стал в 70-е гг. Его первая пьеса «Праздник для Бориса» («Ein Fest für Boris») вышла в 1970 г. и в этом же году была поставлена знаменитым немецким режиссером Клаусом Пайманом на сцене Гамбургского театра. Затем последовали пьесы «Невежда и безумец» («Ignorant und Wahnsinnige») (1972), «Общество на охоте» («Die Jagtgesellschaft»), «Сила привычки» («Die Macht der Gewohnheit») (1974), «Президент» («Der Präsident») (1975) и др. Последняя пьеса Бернхарда – «Площадь героев» («Heldenplatz») была написана в 1988 г. и поставлена на сцене венского Бургтеатра за несколько месяцев до смерти автора.

Одной из основных тем Бернхарда всегда оставалась тема искусства, театра, игры. Тема театра в творчестве писателя непосредственно связана с темой человеческого бытия и темой смерти. Трагическое и комическое, серьезное и игровое в его творчестве неразделимы. По логике Бернхарда следует, что мир – это и трагедия

и комедия одновременно, что подтверждает название одной из новелл автора «Комедия? Трагедия?» («Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?», 1967). Известный исследователь австрийской литературы XX в. Венделин Шмидт-Денглер писал: «В произведениях автор постоянно переступает черту, отделяющую комическое и трагическое друг от друга. Ужасное постоянно возникает в смешном, а смешное всегда проглядывает сквозь ужасное. Эти тексты представляют собой симбиоз комедии и трагедии...»¹. Несомненно, это определенный взгляд на мир, на человеческое бытие, но в то же время это и авторская игра, что порой трудно отделить друг от друга. Понятия игры, театра, театральности, театрализации чрезвычайно весомы в творчестве этого автора. Они позволяют выявить глубоко скрытое, показать то, что вне этих понятий выразить невозможно. В пьесах Бернхарда можно выделить игру авторскую, когда мы видим, что автор играет с читателем / зрителем, часто бросая ему вызов и провоцируя его, играет с историями и судьбами своих героев. Но есть и игра не выявленная, «внутренняя», о которой можно лишь догадываться. Обращаясь к произведениям Бернхарда, нельзя ждать однозначного ответа на поставленные вопросы или однозначно интерпретировать понятия и явления. В мире Бернхарда все полисеманлично, все имеет скрытый, а иногда обратный смысл, все существует на грани.

Писатель называл себя «разрушителем историй»², он избегал реальных фактов, неоднократно подчеркивал, что «все в его произведениях искусственно»³. Он настаивал, что отобразить реальность достоверно невозможно, ибо как ни пытайся, все равно удастся создать лишь ее ложное отображение.

Но самое интересное то, что многие его знакомые или близкие друзья становились персонажами его произведений, что порой приводило к ссорам и разрыву отношений. В заглавии пьесы «Риттер, Дене, Фосс» стоят имена известных немецких актеров. Пьеса «Минетти» посвящена знаменитому актеру Бернхарду Минетти, который играл во многих пьесах Бернхарда. Бернхард берет самое реальное – хорошо известных каждому австрийцу людей. Но, подтвердив реальность, представляет их в противоречащем этой реальности обличье. Минетти предстает у него безумным стариком, тщетно мечтающим в последний раз сыграть роль короля Лира. В пьесе «Риттер, Дене, Фосс» актрисы Риттер и Дене предстают сестрами – фанатичками и неудавшимися актрисами, их брат Фосс изображен и вовсе сумасшедшим, приехавшим домой на несколько дней из клиники. Бернхард «играет с именем, с актерской популярностью, с судьбой артиста-лицедея»⁴. По мнению Бернхарда, «художник должен преувеличивать, чтобы выманить наружу истину,

заманить ее из реального предметного мира в мир слова». Необходимо исказить, чтобы обнаруживать, свое искусство он называл «искусством преувеличений»⁵.

Понятие «игра» самым тесным образом связано с театром. Тема театра появляется прямо или косвенно почти в каждом произведении писателя, будь то проза или драма. Театр – это не только определенное место, где актеры исполняют определенные роли на сцене, а зритель, сидящий в зале, наблюдает за развитием действия. Театр у Бернхарда – это и трактир («Лицедей»), и отель («Минетти»), и вагончик циркового артиста («Сила привычки»), и дом («Риттер, Дене, Фосс», «На покой») – любое место, где люди-актеры разыгрывают каждый свою роль и свою пьесу. Часто в пьесах Бернхарда дается прямая отсылка к театру: появляется театральная атрибутика в виде масок, театральные костюмы, местом действия становятся подмости. Но порой «театр» скрыт обыденностью, повседневной жизнью, находится не на поверхности смысла, но глубоко скрыт на других, более глубоких уровнях понимания. Сам мир предстает в таких случаях как «вселенский театр». Театр выходит из стен театрального здания: «Весь мир – театр / В нем женщины, мужчины – все актеры»⁶. Очевидно, что одной из самых важных для Бернхарда традиций всегда оставалась традиция барокко. Не раз это отмечали и исследователи творчества австрийского писателя: бернхардовский мир – «смещенный мир», «барочен бернхардовский “хаос”, бернхардовский культ ужасного и противоречивого, барочно бернхардовское толкование жизни как “вселенского театра”»⁷.

Обратимся к пьесам и попытаемся определить контуры театра и игры как основ поэтики Бернхарда. Во многих произведениях драматурга важное место отведено маскам. У Бернхарда маски проявляют разные свои возможности: они становятся частью театрального или карнавального костюмов и преобразующим лицо гримом. Но выступает и в другом предназначении: маска – и личина, сокрытие собственного лица, отказ от лица. Надетая на лицо маска означает смерть, т. е. отсутствие. Маски как таковой может и не быть на сцене, тогда ее заменяют макияж⁸, костюм⁹.

Остановимся подробнее на пьесе «Минетти» («Minetti», 1976) и рассмотрим, какую роль в ней играет маска.

Начнем с самого начала – с перечня действующих лиц. Важно отметить, что у героев пьесы отсутствуют имена: имя и характеристика есть только у главного героя Минетти (о нем в перечне действующих лиц сказано: «Минетти, актер-виртуоз»). Остальные персонажи представлены как Портье, Слуга, Дама, Девушка, Калека, Лилипут, Прихрамывающий старик и т. д., то есть второ-

степенных персонажей автор не наделяет даже именами, о них мы, за исключением Дамы и Девушки, ничего не знаем, это как будто бы прежде всего просто люди. Можно предположить, что для автора не важно, кто такой герой и какая у него судьба.

Действие пьесы разыгрывается накануне Нового года. Эта ситуация – перед праздником, оборачивающимся затем совсем иным, – часто встречается в пьесах Бернхарда¹⁰. Но время в пьесе «Минетти» – это ситуация особая. В отеле царит не просто предпраздничная, но предновогодняя атмосфера, оправдывающая традиционное появление масок. Через холл отеля пронесется толпа молодых людей в маскарадных костюмах и масках. Постояльцы отеля ожидают наступления Нового года и начала бала-маскарада.

Обратимся к рассмотрению персонажей пьесы. Главный герой пьесы – актер Минетти – представлен читателям/зрителям следующим образом: «В старом зимнем пальто до щиколоток, черных лакированных штиблетах и гамашах, широкополой шляпе и с зонтом на сгибе левой руки... с волочащейся по полу завязкой от кальсон»¹¹. Костюм персонажа необычен, такие вещи уже давно вышли из употребления, это одежда не из жизни человека 70-х гг. XX в. Значит, можно предположить, что перед нами костюм, театральный костюм. Впервые Дама о Минетти говорит так: «А вот несомненно и господин / от этого чемодана»¹². Минетти причислен к реквизиту – чемодану, появившемуся на сцене до него, Дамой он низведен до положения вещи. И сам он будто не перечит этому: «Тридцать лет мы / оставались вместе / чемодан и я / Заговор»¹³. Прикрепленность к чемодану уже намекает на трудную, бродячую актерскую жизнь, о которой впоследствии зритель узнает из монолога актера. Реквизит в бернхардовских пьесах играет важную роль: «...не только действующие лица управляют реквизитом, но и реквизит управляет актерами», «обстоятельства жизни персонажей отражаются в реквизите, как в зеркале»¹⁴. Из слов Минетти зритель узнает причину приезда в Остенде, якобы по приглашению главного режиссера Фленсбургского театра, предложившего ему сыграть роль Лира на двухсотлетию театра. Горячая сбивчивая речь актера знакомит зрителя с его прошлым: когда-то он был известен, возглавлял театр в Любеке, был изгнан, потому что отверг всю мировую литературу, кроме трагедии Шекспира «Король Лир». Тридцать лет он был заперт в глуши, потратил последние деньги и приехал в Остенде. Фабула пьесы Бернхарда, как видно, предсказана наперед. Но осуществится ли она? И какую роль играет тут маска – еще один главный вещественный атрибут Минетти. Первую половину пьесы Минетти говорит именно о маске Лира работы знаменитого художника Энсора, о Лире в маске Энсора, о чудо-

вищности этой маски («Но Энсор сделал эту маску / для меня / самую чудовищную маску из всех / какие только есть на свете / В этой маске я и буду играть»¹⁵). Однако к концу пьесы само понятие маски как части театрального костюма забывается и отходит на второй план: маску заменяет сам Лир. Минетти так говорит о себе: «Я объездил со своим Лиром / всю Северную Германию / но ни один человек / моего Лира не понял / Шекспира не понял / Лира не понял / ничего <...> Когда вы гастролируете с Лиром / а ни один человек Лира не понимает / ни один человек Шекспира не понимает / ни один человек не понимает актера / который играет Лира»¹⁶. Еще важнее другие слова: изгнанный в Динкельсбюль Минетти так говорит о себе: «Лир затаился в укрытии / А теперь тридцать лет спустя / я сыграю своего Лира / во Фленсбурге»¹⁷. Надетая на лицо маска уже означает не просто роль, а самого Лира: «Тридцать лет вставал / шел к зеркалу / и играл Лира / Люди говорили / я сошел с ума <...> А я думал / это люди сошли с ума / Снова и снова Лир Лир Лир / Меня давно уже объявили сумасшедшим / а я ходил взад-вперед / все играл / Лира»¹⁸. Минетти неоднократно повторяет, что боялся забыть роль Лира: «Я так и не решился стронуться с места / Тридцать лет / я боялся / боялся только одного / забыть свой текст / Боялся что не смогу / сыграть своего Лира»¹⁹. Еще более важны слова Минетти: «В этом чемодане / у меня маска Лира / работы самого Энсора / Маска Лира / это самое ценное / что у меня есть / Эта маска и есть сам Лир»²⁰. Совершается переход от маски, которую старый актер хранит к роли шекспировского героя, к самому Лиру. Пьеса заканчивается смертью актера, однако умирание сопровождается еще одним превращением. Последняя сцена совершается на берегу бурного ночного моря, которая описывается так: Минетти «встает, оглядывается по сторонам, затем, убедившись, что никто за ним не наблюдает, открывает чемодан, достает оттуда маску Лира, снова закрывает чемодан ... снова проверяет, не наблюдают ли за ним, садится на скамью, кладет маску Лира рядом с собой и достает из левого кармана пальто маленькую серебряную коробочку, высыпает оттуда пригоршню таблеток и мгновенно их проглатывает. Затем столь же стремительно надевает маску Лира работы Энсора и, подняв воротник пальто и засунув руки в карманы, надолго застывает так в полной неподвижности...»²¹ Итак, Минетти-Лиру не нужно, чтобы на него кто-то смотрел, ему уже не нужно играть роль, маска срывается с его лицом, маска заменила ему лицо: «В свой страшный миг / я надел эту маску пожизненно»²², так о себе говорит актер. Перед нами уже нет Минетти-актера, перед нами всеми оставленный Лир на берегу бурного мира. Судьба актера и роль срослись.

Обратимся к одному из второстепенных персонажей пьесы – Даме. В ремарке о ней сказано так: «В глубине сцены справа одетая в красное Дама на старой софе, покуривающая виргинские сигары и потягивающая что-то из бокала»²³ Важно отметить, что именно ее монологом открывается пьеса. Из ее речей зритель узнает, что она уже третий год подряд проводит новогоднюю ночь в этом отеле: «До одиннадцати высидеть / а потом наверх / к себе в номер / маску надеть / шампанское выпить / и в постельку / Маску на голову / и в одних чулках»²⁴. У Дамы своя маска – маска обезьяны. Наличие маски дополняется ее характеристикой: в ремарках сказано, что она смеется. Дама – второстепенный персонаж, пародирующий главного героя и одновременно отражающийся в нем.

Не раз на сцене появляется еще и другой персонаж – Калека. На нем собачья маска. Однажды Минетти принимает его за режиссера. Но главное, что он появляется и в самом конце: «Калека в собачьей маске выходит справа, с возрастающей скоростью ковыляет мимо Минетти и исчезает в левой кулисе»²⁵. Здесь необходимо обратиться к мифологии и вспомнить, что собака – товарищ душ умерших на пути к подземному царству. Маски в пьесе все отчетливее приобретают символические черты: маска собаки как предвестник смерти.

Необходимо сказать и еще об одном персонаже – Девушке. Она единственное лицо, у которого нет маски. Минетти: «Ты наверное идешь на бал-маскарад / со своим возлюбленным / Какая у тебя будет маска / У тебя ведь будет маска не так ли?» Следует ремарка: «Девушка качает головой»²⁶.

Итак, маска имеет в пьесе следующие функции: во-первых, маска действует как реквизит, элемент театрального или маскарадного костюма; во-вторых, маска – это сокрытие собственного лица, наконец, маска как возможность перевоплощения или отказ от собственного лица, смерть.

Второстепенные персонажи, Дама и Девушка, занимают важное место в пьесе. По существу это дубли главного героя. Таким образом, выстраивается цепочка: Минетти – Дама – Девушка. Все три героя находятся в одном положении: они ждут, находятся в состоянии ожидания. Минетти ожидает режиссера, Дама ждет наступления полуночи, Девушка в баре ждет Возлюбленного. Однако не все в этой цепочке одинаково: характерное для эстетики барокко взаимоотражение неполно. Дама одержима идеей напиться и забыться во сне²⁷ в новогоднюю ночь. Главный герой тоже в ситуации крайнего отчаяния. Однако Девушка выпадает из этого трагического ряда: она дожидается своего Возлюбленного, и, как было сказано, у нее нет маски, ей не нужно скрывать свое лицо и играть роль.

Итак, перед читателем / зрителем создается театральная ситуация на самом первом уровне смысла: на нее указывают, во-первых, маски у героев пьесы и, во-вторых, ссылка на профессию главного персонажа. Но теперь нам предстоит проанализировать, как в пьесе появляется театральная ситуация вне театра.

Рассмотрим расположение героев: пьеса начинается с монолога Дамы, который она произносит перед постояльцами и служащими (Портье, Слуга) отеля. Далее появляется на сцене Минетти, и роль солиста переходит от Дамы к нему. Теперь именно он является в роли действующего персонажа, а остальные (Дама, Портье, Слуга, Девушка, постояльцы отеля) берут на себя роли слушающих, наблюдающих и воспринимающих, т. е. зрителей. Действие пьесы, как было уже сказано, разворачивается в холле отеля, месте, где постоянно находятся люди, месте активной жизни. Дама только в конце пьесы поднимается в свою комнату, а Минетти и вовсе отказывается от номера, хочет настойчиво остаться в холле, сопротивляется, когда Портье предлагает ему ключ. Героям – Даме и Минетти – важно присутствие других во время их представления; они должны говорить перед зрителем. Таким образом, холл отеля превращается в подмостки: есть актеры, которые что-то представляют, и есть зрители, перед которыми происходит это представление²⁸. Конечно, перед нами не разыгрывается конкретная пьеса, и мы не можем сказать, что это классическая ситуация «театра в театре», «сцены на сцене»²⁹. Эта ситуация в пьесе Бернхарда имеет удвоение и усложнение. Читатель/зритель понимает, что перед ним, во-первых, знаменитый актер, во-вторых, главный герой – лицо той же профессии, в-третьих, Минетти играет и в холле, а затем на берегу океана избранную им роль, роль Лира. Игра в игре и еще раз в игре. Тройное усложнение. По Хейзинге, игра не является обыденной жизнью или «настоящей» жизнью, она «выход из такой жизни в сферу деятельности с ее собственным устремлением»³⁰. Одним из свойств игры является ее обособленность от обыденной жизни местом и временем: «игра начинается, и в определенный момент ей приходит конец»³¹. В пьесе «Минетти» мы также можем говорить об определенном месте – это отель в Остенде, где «разыгрывается» действие, и определенном времени: во-первых, само время в пьесе особенное – канун Нового года (время праздника, карнавала, время выхода за пределы обыденной жизни), во-вторых, можно выделить и отграничить время самой игры – это появление Минетти на сцене (начало) и сцена Минетти и Девушки (конец). Игра начинается с появлением героя (сначала его чемодан, затем он в «странном», почти театральном костюме), затем его представление зрителям: «Минетти <...>

Я актер <...> Я играю Лира»³². Заканчивается игра в сцене с Девушкой. Как пишет Хейзинга, игра имеет свои правила: «...ими определяется, что именно должно иметь силу в выделенном игрою временном мире. Правила игры бесспорны и обязательны. <...> Стоит лишь отойти от правил, и мир игры тотчас же рушится. <...> Участник игры, который действует вопреки правилам или обходит их, это нарушитель игры. <...> Отказываясь от игры, он разоблачает относительность и хрупкость того мира игры, в котором он временно находился вместе с другими»³³. В пьесе таким «нарушителем игры» является Девушка. Она, находясь внутри игрового пространства, нарушает его законы: во-первых, у нее нет и не будет маски на карнавале, что удивляет главного героя, во-вторых, она является персонажем, у которого благополучно разрешается ее «ситуация ожидания»: за ней приходит ее Возлюбленный, и они вместе покидают отель. После разговора с Девушкой сам герой начинает понимать, что игра подходит к завершению: оказывается, что он потерял телеграмму как доказательство приглашения на роль Лира. Он остается наедине с собой, без зрителей, и ему уже не нужно играть. Замкнутое пространство отеля, как и замкнутое пространство игры, в конце пьесы расширяет свои границы до бесконечности океана. Игра заканчивается, вместе с игрой обрывается и жизнь героя. Для Дамы также заканчивается игра: она в сопровождении Слуги уходит в свою комнату совершить ежегодный ритуал.

На примере пьесы «Минетти» мы показали, как выстраивается театральная ситуация вне театра. Холл отеля превращается в истинно игровое пространство, которое существует по законам театра.

Если обратиться к другим пьесам драматурга, то можно отметить, что в них всегда есть переход от будней к празднику или особенному дню, который отграничивается от «настоящей» жизни, или есть постоянное стремление к выходу из пространства обыденной жизни к пространству «игровому» (приготовление к спектаклю в «Лицедее», ожидание приезда главы государства в «Елизавете II», подготовка к празднованию дня рождения Гимmlера в «На покой» и др.). Таким образом, существование героев Берхарда на границе двух пространств (жизни настоящей и жизни игровой) является их истинным бытием.

- 1 *Шмидт-Денглер В.* Томас Бернхард: смысл и значение // Бернхард Т. Стужа. СПб., 2000. С. 477.
- 2 Die österreichische Literatur seit 1945: eine Annäherung in Bildern. Stuttgart, 2000. S. 163.
- 3 *Шмидт-Денглер В.* Указ. соч. С. 476.
- 4 *Макарова Г.В.* Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVII – век XX. М., 2000. С. 227.
- 5 *Шмидт-Денглер В.* Указ. соч. С. 477.
- 6 *Шекспир В.* Как вам это понравится // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 47.
- 7 *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 398.
- 8 Так, например, в пьесе Бернхарда «Президент» Президентша сидит перед зеркалом и красится, то есть, по ее словам, входит в роль жены Президента.
- 9 В повести «Племянник Витгенштейн» Бернхард пишет, что необходимо купить новый костюм, чтобы в Академии наук при получении премии лучше сыграть свою роль.
- 10 В. Шмидт-Денглер так пишет об этой особенности поэтики бернхардовских пьес: «Почти во всех драмах Бернхарда изображен переход от повседневности к какому-то особенному дню, к празднику. Готовятся к балу («Праздник для Бориса»), есть праздник для калеки (также в «Празднике для Бориса»); готовят званый ужин у «Трех гусар» после успешного представления оперы («Невежда и безумец») и готовят великолепный обед («Знаменитые»). Готовятся к большому выступлению («Невежда и безумец», «Лицедей»), ожидают официального визита главы государства («Елизавета II»), готовят обед по случаю возвращения брата из дома для умалишенных («Риттер, Дене, Фосс»), празднуют в высшем нацистском обществе оправдательный приговор («Немецкий обед»), наряжаются на похороны («Президент») или приходят с похорон («Площадь героев»)» (*Schmidt-Dengler W.* Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard. Wien, 1986. S. 117).
- 11 *Бернхард Т.* Минетти // Бернхард Т. Видимость обманчива и другие пьесы / Сост. М. Рудницкий. М., 1999. С. 204.
- 12 Там же. С. 204.
- 13 Там же. С. 240.
- 14 *Schmidt-Dengler W.* Op. cit. S. 114, 119.
- 15 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 207.
- 16 Там же. С. 225.
- 17 Там же.
- 18 Там же. С. 238.
- 19 Там же. С. 240.
- 20 Там же. С. 206.
- 21 Там же. С. 241.

В.Ю. Филатова

- 22 Там же. С. 214.
- 23 Там же. С. 203.
- 24 Там же. С. 204.
- 25 Там же. С. 241.
- 26 Там же. С. 227.
- 27 Сон здесь можно трактовать и как смерть, о смерти также говорит поза Дамы: скрещенные руки на груди.
- 28 Немецкий театровед Э. Фишер-Лихте предлагает универсальную формулу возникновения театра: «персона (А) предпринимает какие-либо действия (Х), в то время как другая персона (В) смотрит». Согласно ее теории, «чтобы спектакль смог состояться, актеры и зрители должны в один и тот же промежуток времени собраться в одном и том же месте». В пьесе Бернхрда «Минетти» и других его пьесах так и происходит: на сцене всегда несколько персонажей. Одни действуют, другие – смотрят/воспринимают.
- 29 В «Словаре театра» П. Пависа дается следующее определение ситуации «театра в театре»: «Спектакль (или пьеса), сюжетом которого является театральное представление. Публика смотрит спектакль, внутри которого есть своя “публика”, состоящая из актеров». Классический пример «театра в театре» – пьеса А.П. Чехова «Чайка».
- 30 *Хейзинга Й.* Homo Ludens / Человек играющий. Статьи по истории культуры. М., 2003. С. 22.
- 31 Там же. С. 23.
- 32 *Бернхард Т.* Указ. соч. С. 205–206.
- 33 *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 25.

О.Б. Христофорова

«РОБЯЧЬИ МУКИ», ИЛИ КУВАДА ПО-ВЕРХОКАМСКИ

В статье рассматривается один из сюжетов мифологической традиции старообрядцев-беспоповцев Верхокамья – «насылание» на мужчин родовой боли. Анализ местных особенностей этого широко распространенного по миру родильного ритуала, названного исследователями «кувада», позволяет предложить некоторые дополнения к его научным интерпретациям.

Ключевые слова: родильная обрядность, кувада, мифология, старообрядцы.

В верхокамских селах, населенных старообрядцами-беспоповцами поморского согласия¹, мне часто доводилось слышать выражение «робячьи муки», причем всегда в одном и том же контексте: «Наслать на мужика робячьи муки». «Что такое робячьи муки?» – спросила я как-то одну соборную старушку. «Вот роди, тогда узнаешь», – засмеялась она (1). Однако, судя по всему, не только женщины, но и многие мужчины в Верхокамье на себе испытали, что такое «робячьи муки».

Кувада, обычай имитации мужчиной женской родовой боли, существующий у многих народов мира, давно привлек внимание исследователей². Среди множества его интерпретаций преобладала гипотеза И.Я. Бахофена: имитация будущим отцом мук рождающей женщины призвана подтвердить его права на ребенка. Эта эволюционистская интерпретация кувады как обряда, возникшего на заре эпохи патриархата, за последние полтора столетия изменилась незначительно – к функции подтверждения отцовства, по-прежнему признаваемой исследователями, добавилось рассмотрение кувады как обряда повышения статуса – превращения мужчины в отца³.

Однако верхокамские материалы демонстрируют иную функциональную направленность этого обычая.

В Верхокамье до сих пор сохраняется если не сам обычай «насылать на мужиков робячьи муки», то во множестве рассказы о нем. Судя по ним, мужчины часто становятся жертвой женского коварства и жестоко страдают, в то время как женщины безболезненно разрешаются от бремени. Считается, что женщине для этого достаточно надеть на мужчину свой пояс с неким приговором.

Соб.: А еще нам говорили, что есть обычай, когда на мужиков насылают робячьи муки.

Ну, это бывает, говорят.

Соб.: А как это?

Вот какие-то там слова знают оне и одевают с себя пояс, пояс снимают, и с этой молитвой, с этими словами надевают на мужа. Муж мучится, а жена ничё. Вот это я слыхала тожо, я так нет... Чё там делать, какие слова... Это чернокнижники, наверно, такие бывают... Есть ведь которы грамотные, все делают. (2)

Соб.: Говорят, на мужчин насылают робячьи муки, не слышали?

Это тоже слыхала. А вот старый вот был учитель у нас, у его подруга была. Она когда забеременела, ему в опушку вшила поясок с какой-то молитвой, не знаю, с какой. Вот подруга замаялась – ребенка она рожала – а он стал кататься по полу-то: «Ой, рожу скоро, ой, рожу, ой-ой!». Сколь-ко-то она мучилась, родила – и он встал как ни в чем ни бывало. В опушку куда-то, в штаны, вшила какой-то поясок с молитвой, а он не догадался. А потом он осознал: «Чё это я хворал это место, ты ребенка рожала, в ту пору же я хворал! Ты ведь мне это сделала!» Вот это я слыхала. (3)

Вот у одной, я слыхала, это вовсе еще... она старуха уж была тогда, когда я молоденькой была... Она, говорит, какой-то пояс носила, пока забеременела, забеременила, да? Видимо, пояс носила, а потом, когда у ней начались уже эти, схватки, она надела на мужика. Он, говорит, крутится-вертится, это, как женщина, ну, а она, говорит, спокойно рождает. (*Смеется.*) Не знаю, сколько правда – не знаю.

Соб.: Ну надо же. На мужа на своего надела?

Да! (*Смеется.*) А я чё – не от мужа же родила... Семь человек. А не носили, пояса-те, не носили еще тогда. Ну, вот, просто такой... а чё, его ведь надо как забеременеет, тогда и одеть, и до самого конца. А мы чё, хоть на девам, дак мы временно, раньше-то <...>

Соб.: А что с ним, мучило его как?

Такие же схватки, как у женщины! Вот как, ну, ребенка родить. Такие же схватки были. Тоё, и другое, и тре... Как родила – всё, ниче не стало. (4)

Приведенные сообщения кажутся неполными, неконкретными. Информанты подчеркивают свое незнание с упомянутыми магическими практиками: «вшила какой-то поясок»; «с какой-то молитвой, не знаю, с какой». Думается, это не только результат того, что сам обычай ушел в прошлое и о нем остались лишь скудные воспоминания, но и следствие нежелания информантов создать о себе впечатление «знатких», так как в строгой религиозной среде беспоповцев обладание каким бы то ни было магическим знанием расценивается как великий грех. Ср.:

Соб.: А вот вы столько детей... у вас. Наверно, вы знаете такой обычай, может быть, рассказывали – насылают на мужиков робячы муки?

Не бывало, не делала этого, у меня!

Соб.: Ну, может быть слышали?

Слышать – я слыхала, но не интересовалась этим делом. Не интересовалась.

Соб.: Как это вообще делают, что...

А вот не знаю. Не знаю. Сейчас не знаю.

Соб.: Такие истории случались?

Нет, не случались у меня <...>

Соб.: А надо слова какие-то знать?

Бог его знат, не знаю! Вот я век прожила и не знала это дело. Слышать-слыхала, а вот знать – не знала. Сама это дело не делала. (4)

Соб.: А мы слышали, тут такой обычай есть – насылают на мужиков робячы муки.

Ой, не знаю, не знаю. Да, это я где-то слыхала, такое дело, что бабы, мол, как-то напускают муки или как, не знаю. Ничё не знаю. Я говорю, как-то этим не занималась, у меня не было... У меня времени не хватало всё. (5)

Соб.: А вот говорили, есть такой обычай – насылают робячы муки. Это что?

Не знаю я.

Соб.: Это считается нехорошо?

Не знаю. Тут кто-то делал – не делал...

Соб.: А, может, слышали?

А слыхала, это есть.

Соб.: А как это делается?

А не знаю я.

Соб.: Это грех, наверно, так делать?

Так наверно тожо. (6)

Способ насылания «робячьих мук» остается не до конца ясным, столь же неясно, судя по материалам и других исследователей, в чем мужские страдания во время ритуалов типа «кувада», собственно, состоят. Описывая этот курьезный обычай, ученые прежде всего пытались выявить его социальное значение, акцентируя внимание на имитации мужчиной женского ролевого поведения и мало интересуясь физиологической стороной дела (возможно, расценивая рассказы о мужских страданиях как суеверие, не имеющее под собой реальной почвы, но также может, быть, и за недостатком материала – уже в начале XX в. И.Я. Неклепаев писал, что «в прежнее время... жены переводили болезнь при родах на мужей, то есть в то время, когда жене приходила пора родить, у мужа заболела спина и живот и он начинал испытывать все муки роженицы, а жена ходила как ни в чем не бывало... Но с какого времени и почему женщины утратили этот секрет переводить свою болезнь при родах на мужей, – сургутяне не объясняют»⁴.

В конце XIX – начале XX в. многие исследователи отмечали народную веру в возможность магической передачи мук роженицы ее мужу (ею самой, повитухой или же колдуном), но ни о способах такой передачи, ни о характере страданий мужчины речь, за редким исключением, не заходила. К уже приведенному сургутскому добавим смоленский пример: «В сельце Подборье Хмарской волости Ельнинского уезда был подобный случай. По просьбе жены крестьянина Ивана Горбачева был сделан бабкою поддел ее мужу: во время родов своей жены Иван Горбачев... стонал “не в голову” вследствие поддела... жена его не страдала, а у него сильно болела “середина” и живот»⁵.

Есть лишь единичные упоминания о точном характере боли, причем во всех этих случаях ее сознательно причиняет повитуха либо сама роженица. Так, по данным Добровольского, в Смоленской губернии «во время родов он (муж. – О. Х.) помещался на полатях, вообще на каком-нибудь высоком месте, и был привязываем за нежное место; нитка проводилась от него ... к ложу родильницы. Когда стонала родильница, бабка, сидевшая подле родильницы, подергивала нитку, что вызывало невольные стоны у мужчины»⁶. Похожий обычай обнаружен в Полесье: «Повитуха привязывает нитку к члену мужа ... и дает другой конец роженице: при каждой схватке та дергает за нитку, и по этому импровизированному телеграфу боль передается супругу»⁷.

В других случаях, когда речь не идет о техниках, подобных только что описанным, о характере мужских страданий остается лишь догадываться. Некоторый свет на этот вопрос проливает следующая история. В 2000 г. в Верхокамье мы встретились с челове-

ком, которому, по его словам, довелось на себе испытать, что такое «робячы муки».

Соб.: А не знаете, такой обычай есть – насылают на мужиков, говорят, ребячы муки.

Какие?

Соб.: Ребячы муки. Слышали такое?

Дак есть! Это буват!

Соб.: А что это?

(Посмеивается.) Это буват. Я сам попал. Да. Ишол из Верещагина, в Шобура́х у нас квартира, отец заезжал туды, чё, и я, мол, зайду. У их дочь стала рожать. А меня пустили на полати: «Ложись на полати спать». Переночевать мне... Шобуры – 20 километров пройти, отойдешь от Верещагино, а оттуда еще 25, в середине дороги. А я вечером вышел, сколько шел, шел, и лег спать, устал. Ну и вот, чё-то получилось со мной, и всё. Чё-то я лежал-лежал, чё, живот заболел, всё... рассказывать не могу (*смеется*), во... И пока не родила, я всё бегал! Родила робёнка – всё, меня отпустило. Я утром встал – 6 часов токо... Дай Бог... рассчитался, и бежать.

Соб.: Это родственники Ваши были?

Нет. Не, просто заезжали. Вот тут лошади, на конях йиздили дак, покормить лошадь да чё дак... Знакомые, в общем-то. Вот я тожо бувал с ём-то (*с отцом*) у него в доме, зашел... Там ведь, те деревни, туды вот пойдешь, ближе к Верещагино, не кажный пустит ночевать. Там попросишься – походишь, пройдешь всю деревню и не найдешь, кто бы пустил ночевать.

Соб.: А на Вас никакой поясок не надевали там, на полатях?

Бог его знат, я не видел! Я уснул дак. Уснул с дороги, дак чё, я скорушший, ишо молодой был дак. Меня как раз в военкомат вызывали, призыв. Вот где-то мне 17–18. Вот я туды ушел да обратно пошел, пересчитать 50 километров надо. А 70 кил(метров оттопал, вот и лег отдохнуть (*смеется*)). Сразу уснул, и всё. (*Смеется.*) Ага, отдохнул! Лег отдохнуть... Лег, да где-то... сначала-то я часа два, наверно, отдохнул, действительно... Буват это, буват это, делают всё. Раньше были здесь такие люди, но их нету счас, счас нету их, нету. Мало <...> Молитвы есть. Молитвы ведь надо знать! Молитвы, всё. (7)

История, приключившаяся с ныне покойным К.Л. Ильиных (к слову, имевшим в округе устойчивую репутацию колдуна), допускает два возможных толкования: во-первых, вера в возможность магической передачи мужчине родовых болей настолько велика, что не позволяет герою усомниться в наличии связи между присутствием роженицы и собственным расстройством желудка, во-вторых, не исключено, что хозяева действительно могли чем-то

напоить-накормить путника, чтобы вызвать у него болезненную диарею для облегчения родов дочери – в соответствии с тем же поверьем⁸.

Трудно сказать, насколько данная интерпретация «робячьих мук» уникальна. Возможно, об этом же говорится в следующем примере: «Говорили, что Анна Васильевна его напустила бабью муку. Вот как есть рожат. Муки! Уже вот-вот ему как рожать. Воды у его идёт и все. Как рожать»⁹.

В рассказе К.Л. Ильиных любопытно то, что объектом ритуала кувады оказывается не муж роженицы и не отец ее будущего ребенка. Возможно, это связано с особенностями брачно-семейных отношений в Верхокамье. Старообрядцы-поморцы относятся к «брачникам» – то есть они признают брак (традиционно он совершался по благословию родителей), однако в действительности ценность этого института невелика по сравнению с конфессиями, где брак считается таинством и освящается религиозными структурами. У мужчин часто бывали «подруги», иногда эти отношения были долговременными. Так, одна из наших информанток, никогда не бывшая замужем, смеясь, говорила о своих детях: «У меня семеро одного калибра!», имея в виду, что у них один отец (4).

Деторождение вне брака не считалось большим грехом. Младшей дочери родители могли сказать: «Детей носи, а взамуж не ходи», чтобы дочь оставалась с ними и помогала им в старости. Так, только что упомянутая информантка была последним ребенком своих родителей, мать родила ее в 52 года. В такой ситуации мужчина иногда поселялся в доме тестя (про женщину тогда говорили: «Взамуж не ходила, примака брала»), но так случалось нечасто: пойти в «примаки» соглашался лишь очень бедный человек, не имеющий своего дома и хозяйства, а таких неохотно брали в мужья. По рассказам, успех сватовства в таких случаях обеспечивало лишь присутствие «знаткого», «привораживавшего» девушку к жениху-бедняку (8). Возможно, именно этой причиной – рожавшая женщина не состояла в браке – и объясняется, почему от «робячьих мук» пострадал К.Л. Ильиных, совершенно посторонний хозяевам молодой парень. Справедливость этого предположения доказывается упоминанием рассказчика о том, что роженица приходилась дочерью хозяевам – при местном патрилокальном браке замужняя женщина рожала бы, конечно, в доме свекров.

При данных особенностях брачно-семейных отношений функция подтверждения отцовства должна, казалось бы, выйти на первый план, но, судя по некоторым текстам, она не актуализована, что заставляет отчасти усомниться в устоявшейся интерпретации феномена кувады, где эта функция считается главной. Следует

признать, что «внутренняя», народная интерпретация этого обычая – символическая передача родовой боли от женщины к мужчине [Баранов 2004: 139] (мы бы сказали, ее гендерное перераспределение) – не только наивное прочтение серьезной социальной практики, но и вполне самостоятельная задача, пережившая как гипотетическую смену материнского рода отцовским, так и научные концепции, признававшие эту аналитическую модель.

Список информантов

1. Мария Абрамовна Силукова, 1912 г. р., с. Кулига Кезского р-на Удмуртии. В-2005 № А4.2.¹⁰
2. Татьяна Климентьевна Варанкина, 1932 г. р., д. Сидорёнки Кезского р-на Удмуртии. В-2000 № 12.3, зап. Е. Литвяк, О. Христофорова.
3. Ирина Кирилловна Габова, 1926 г. р., с. Сепыч Верещагинского р-на Пермской обл. В-1999 № 3.4, зап. И. Куликова, Л. Филимонов, О. Христофорова.
4. Фотинья Прокопьевна Сабурова, 1926 г. р., д. Абрамёнки Кезского р-на Удмуртии. В-2000. № 13.1, зап. И. Бойко, О. Христофорова.
5. Анна Александровна Пепеляева, 1927 г. р., с. Сепыч. В-2000 № 6.2.
6. Прасковья Максимовна Мальцева, 1921 г. р., с. Сепыч. В-2000 № 6.3.
7. Климентий Леонтьевич Ильиных, 1923 г. р., д. Артошичи Верещагинского р-на Пермской обл. В-2000 № 9.1, зап. И. Бойко, О. Христофорова, Е. Ягодкина.
8. Мария Абрамовна Гавшина, 1932 г. р., с. Кулига. В-2004 № А4.2.

Примечания

¹ Верхокамье – историческая область близ истока Камы на юго-западе Пермской области и северо-востоке Удмуртии площадью около 60 км². Ныне это территория Верещагинского и Сивинского районов Пермской области и Кезского района Удмуртии. С конца XVII в. в результате раскола сюда мигрировали значительные группы населения из центральных и северных губерний России. Во второй трети XVIII в. на этой территории установилось влияние Выговского старообрядческого монастыря, в результате чего Верхокамье стало оплотом поморского направления беспоповства. Географическая и культурная изоляция, ориентация на «старину» способствовали сохранению архаичных

черт в языке и культуре. Топоним «Верхокамье» применяли к этой территории сами ее жители еще в первой половине XVIII в. В качестве объекта комплексного научного изучения (археографического, лингвистического, этнографического, фольклористического, музыкологического) Верхокамье существует с начала 1970-х гг., после «открытия» этой территории московскими археографами (см.: *Поздеева И.В.* Комплексные археографические экспедиции. Цели, методика, принципы организации // Вопросы истории. 1978. № 2; *Она же.* Книга-личность-община – инструменты воспроизводства традиционной культуры (30 лет изучения старообрядческих общин Верхокамья) // Старообрядческий мир Волго-Камья: проблемы комплексного изучения. Материалы научной конференции. Пермь, 2001; *Смелянская Е.Б.* Микрокосм верхокамского старообрядца на исходе XX в. // Старообрядческая культура Севера. М.: Каргополь, 1998).

- 2 См.: *Bachofen J.* Das Mutterrecht. Stuttgart, 1861; *Либбок Дж.* Начало цивилизации. СПб., 1876; *Tylor E.B.* Researches into the Early History of Mankind. London, 1878; *Максимов А.Н.* Несколько слов о куваде // Максимов А.Н. Избранные труды. М., 1997 (1900).
- 3 Подробный обзор этнографических фактов и их интерпретаций см. в недавней статье, посвященной этому сюжету: *Баранов Д.А.* Мужские «роды» (этнографический факт и его интерпретации) // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское» в традиционном и современном обществе. М., 2004. С. 137–140.
- 4 *Неклепаев И.Я.* Поверья и обычаи Сургутского края // Записки Западно-Сибирского отдела ИРГО. 1903. Кн. 30. С. 81.
- 5 *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник. Ч. 2. СПб., 1894. С. 371.
- 6 Там же. С. 370
- 7 *Кабакова Г.И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001. С. 67. Мы не рассматриваем здесь обычай «мучить» отца новорожденного на крестинах, когда во время застолья ему предлагали ответить пересоленной/горькой каши, чтобы он почувствовал, «как солоно пришлось его жене», см.: *Баранов Д.А.* Указ. соч. С. 138.
- 8 Ср.: «А потом на него наложил, по-русски сказать, дрисню (понос)» (Традиционная культура Урала. Этноидеографический словарь русских говоров Свердловской области. Вып. 5. Магия и знахарство. Народная мифология / Сост. О.В. Востриков. Екатеринбург, 2000. С. 51).
- 9 Там же. С. 89. Заметим, что собственно родовая деятельность вначале может восприниматься как сильная потребность в дефекации – здесь налицо та же связь, что и в случае мужских страданий, только обратная. Отметим, что в психиатрии описан так называемый синдром «кувада» – совокупность психогенных и психосоматических нарушений, поражающих мужчин, имеющих беременных жен (*Марилов В.В.* Общая психопатология. М., 2002. С. 116). Среди симптомов этой «необычной патологии», в полном варианте наблюдающейся примерно у каждого девятого будущего отца, выделяются абдоминальные рас-

«Робячы муки», или Кувада по-верхокамски

стройства (диарея, кишечные колики) – ими страдают даже до 40% мужчин (*Trethowan W.H., Conlon M.A. The Couvade syndrome // British Journal of Psychiatry. 1965. № 111*), при этом не обязательно мужа, но и отцы или другие родственники. Как показывает анализ конкретных ситуаций, мужские «роды» нередко протекают тяжелее, чем действительные роды их жен (*Марилов В.В. Указ. соч. С. 120*).

- 10 Полевые материалы хранятся в архиве автора статьи. Если собиратель не указан, материал записан лично автором. Сокращения в ссылках на фонограмму означают: В – Верхокамье. Буквы в номере фонограммы: А – аудиозапись, В – видеозапись.

Г.И. Данилина

«НЕУЛОВИМАЯ ПОЭТИКА ВРЕМЕНИ»
В КНИГЕ Б. ПАСТЕРНАКА
«СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»
(размышления над страницами последней книги
С.Н. Бройтмана)

В статье рассматриваются пути анализа поэтики времени, разработанные С.Н. Бройтманом в его последней книге, посвященной Пастернаку (2007). Предмет исследования – «время автора» как методологическая проблема исторической поэтики. Характеризуются подходы М.М. Бахтина, С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова и выявляется решение данной проблемы, намеченное С.Н. Бройтманом.

Ключевые слова: Бройтман, историческая поэтика, время автора, время героя, Пастернак.

И стихи сами становятся миром
со своей системой отсчета времени.
С.Н. Бройтман

«Нас интересует поэтика именно “Сестры моей – жизни”, – говорит С.Н. Бройтман, – но думаем, что понимание ее будет иметь более широкое значение, чем описание только одной книги»¹. Замечательный исследователь русской лирики, он умел читать ее смысл в большом времени Слова; и главный теоретический труд С.Н. Бройтмана, «Историческая поэтика» (2001), вырастает из осмысления глубочайших по истокам традиций художественного мышления. Его интерпретация поэтического сборника Пастернака для нас важна как раз в «широком значении», поскольку в ней его концепция исторической поэтики получает новый содержательный поворот.

«Сестра моя – жизнь», по словам С.Н. Бройтмана, – «книга об утраченном и обретенном времени», и «тема личности и истории – ключевая» (С. 51). Речь идет о творческой личности и ее месте

в мире, о жизненной позиции, «не-алиби в бытии». Потому у этой книги – особая роль в художественном наследии поэта: в ней создается и высказывается «софийное» представление Пастернака о сути творчества. Получается, что между тем, как поэт мыслит время, и, с другой стороны, его взглядом на собственное поэтическое слово существует глубокая внутренняя связь.

Здесь напоминает о себе давняя проблема исторической поэтики как науки, открывающей «заложенный автором» смысл произведения в его историчном измерении, в свете «исторической метаморфозы Слова» (А.В. Михайлов) и его «смылопорождающих трансформаций» (В.И. Тюпа). Ведь восприятие времени у писателя всегда лично, и потому исследование этого аспекта произведения должно дать подход к «авторскому умыслу» (С.Н. Бройтман) в его исторической единственности и эстетической неповторимости. Но как найти «время автора» в художественном тексте?

«Умение видеть время, читать время в пространственном целом мира», писал М.М. Бахтин, – одна из основополагающих особенностей творческого сознания. «Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом»². Писатель схватывает и закрепляет в непосредственном созерцании «неуловимейшее» течение исторического времени³, и повсюду, размышляя о Гёте, отмечает Бахтин, «видящий глаз видит и находит время – развитие, становление, историю»⁴. Итак, вопрос был поставлен еще в 1930-е гг., но сказать, что он был разрешен, все же нельзя.

Дело в том, что при оценке восприятия времени у писателей прошлого Бахтин, как подчеркивал он сам, исходит из «нашего сознания времени»⁵, то есть из современных представлений об истории, без сомнения, чуждых автору иных эпох, а значит, не открывающих, а скорее закрывающих его от нас. «Наш критерий, – сказано в работе “Роман воспитания и его значение в истории реализма”, – освоение реального исторического времени и исторического человека в нем»⁶.

Следующий шаг в продумывании проблемы был сделан С.С. Аверинцевым. Он считает неточным допущение, будто «мыслители прошедшего вместо работы над своими проблемами были заняты исключительно подготовкой работы над нашими проблемами, как мы их теперь понимаем»⁷. Исследуя восприятие времени в ранневизантийской литературе, он выявляет ее «мистический историзм»⁸, в котором, если судить с современной точки зрения, «странно» сочетались античное и новохристианское восприятие времени. «Критерием» тут уже стал язык культуры изучаемой эпохи, а не нынешней – с ее сугубо современным представлением о «реальном» историческом времени.

Но и этот подход вряд ли можно назвать решающим для нашего вопроса, поскольку обозначенное исследователем «общее» для эпохи ощущение и переживание времени не дает ключа к его личностному образу у отдельного писателя; ведь этот образ никак не может быть лишь повторением, копией «общего». Что же тогда представляет собой личное переживание времени? Возможный ответ подсказывают размышления Г.-Г. Гадамера о гимнах Гёльдерлина. Немецкий поэт XVIII в. оценивает «скудное время» своей эпохи, соотнося его с античностью, с «богонаполненным полуднем греков», и «постигнутая несовместимость, отмечает Гадамер, подводит его к великой новой задаче отечественной поэзии»⁹. Именно «через противопоставление античному» поэт «обретает собственное самосознание»¹⁰. Отсюда «время» для него есть, очевидно, не только часть языка культуры, на котором он мыслит вместе со всеми, но и та традиция, в сугубо личном отношении, к которой он ищет и находит себя как поэта.

Мысль Гадамера вызвала живой отклик у А.В. Михайлова и получает новое движение в его работах о Гёте. Михайлов считал предельно важным изучать «мышление истории», высказавшееся в произведении, так как именно здесь открывается «самопонимание» автора, его взгляд на историческую традицию культуры и собственное поэтическое призвание. Исследуя «Римские элегии», он выявляет исключительно своеобразное восприятие времени у автора, оформляющее принципиально иное, чем прежде «риторическое», Слово. Творческая новизна «мышления истории» у Гёте тут раскрывается благодаря опоре исследователя на объемный культурный контекст эпохи¹¹. Такой подход к произведению – «извне», из окружающей его «жизни» – дал очень многое, но не отменил вопроса; ведь голоса контекста – это еще не голос автора и не «авторская воля» (С.Н. Бройтман), поэтому личностное восприятие времени нужно бы суметь увидеть и «изнутри» самого произведения.

Этот путь открывается книгой С.Н. Бройтмана о Пастернаке. Чтобы понять, в чем он состоит, обратимся к анализу поэтики времени в сборнике «Сестра моя – жизнь».

Поэтика времени в книге Пастернака

Время, увиденное исследователем «изнутри» текста Пастернака, предельно насыщено – это и яркий образ, и ведущая тема, и особая мера смысла целого. Оно определяется не событиями, а «скрещением интенций героев», то есть тайной логикой связан-

«Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»...

ности их внутренней жизни с ее обратным и неясно сфокусированным светом. Это странное время – в нем оживает архаика и встречаются отдаленные эпохи; оно ведет счет «от Адама» и движется к Пушкину и Лермонтову, а затем, по пути захватывая широчайшие слои европейской и национальной литературной традиции, к Блоку и ближайшим современникам поэта.

При этом оно и «вероятностно», и в то же время «реально», и по-разному отмеряет часы поездки за город, сна, галлюцинации, воспоминания, или дней войны, или тех моментов, когда пишутся стихи. Оно открыто всему и уступчиво отзывается каждому звуку, «быстрому промельку» бытия – и потому поразительно цельно. «Закон» этой целостности открывается медленно, в движении смысла от одного цикла к другому, когда постепенно понимаешь, что вся книга посвящена одному – превращению «сестры-жизни» в стихи. И эту метаморфозу осуществляет время – оно само становится книгой, как «год» или «лето» – стихотворением. Время не разделяет, а объединяет «субъектов» книги, их «биографический» мир и мир исторический, природу и поэзию – и героя-поэта, мучительно ищущего свое слово; тем самым время выступает порождающим началом смысла всего целого и «софийной» концепции творчества, им создающейся.

Это необычный, даже парадоксальный взгляд на творчество: чтобы обрести силу для творческого свершения, нужно стать слабым – «страдательным», пассивным и уступить первенство «другому». Суть своей мысли С.Н. Бройтман передает словами Рильке в переводе Пастернака:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
То выросли бы во сто раз.

Как проясняется эта концепция творчества в свете «мышления времени» у поэта?

Первое, что бросается в глаза, – время здесь выступает субъектом действия. Так, «"год" обретает статус субъекта, оттесняя героя на второй план» (С. 288), и не герой прощается с летом, а само «лето прощается с полустанком и героем»: именно оно субъект действия (С. 532), обладающее самостоятельной «интенцией» (С. 521). Будучи независимым и самостоятельным, время «само», своевольно определяет, как ему вести себя, и живет как бы по собственным правилам, не подчиняясь закону хронологической

последовательности. «Парадоксальность и нелинейность событийной и временной структуры книги» (С. 77) выражается в отсутствии «причинно-следственных» и «логических» связей между вещами и явлениями; напротив, вопреки логике время может идти вспять, развертываясь по закону «обратной перспективы». При этом прошлое, настоящее и будущее как будто теснят и смещают друг друга, создавая разные формы «наложения времен».

Так, прошлое может вступить в «нерасчленимое единство» с настоящим («Как усыпительна жизнь»), а настоящее оказывается «сплошным и вечным» («Как у них») или выступает «каждый раз в новом соотношении» с прошлым («Возвращение»), например таком, когда «хронотопы миновавшего события и длящегося переживания совпадают» («Песни в письмах...»). «Переступь времен», переход временных границ («Елене») говорят о «принципе нестационарности» (С. 514) как ведущем в поэтике времени у Пастернака. Он заметен и в том, что одни и те же, повторяющиеся ситуации «разделены глубокими временными зияниями» («Из суеверья») (С. 265) и «трансцендентны по отношению друг к другу».

Время как активное начало даже способно создавать свои новые и, казалось бы, невысказанные формы. Таково «бытийно-вероятностное» время, не поддающееся привычной оценке с точки зрения «было» или «не было». В этом случае изображаемая ситуация «не может быть идентифицирована с жизненным фактом и сведена к нему» (С. 272), она автономна от «жизни» (С. 515), поскольку говорит «о возможных и предвидимых, но не совершившихся событиях». Тогда «ставятся под сомнение сами границы возможного и действительного» и начинает просвечивать «сверхреальная модальность события», размывая его смысл в бесконечность (С. 273).

И единицы измерения у подобного, своеобразно действующего времени тоже особые; они не имеют отношения к календарю и общепринятому делению на часы, сутки или месяцы. Когда «в стихотворение входит время, мерой которого является летний день», то здесь правит некий «природный ритм» (С. 522). Сами пределы времени как целого очень широки: это, с одной стороны, момент настоящего, с другой – идущее из глубокой архаической древности «демоническое», вневременное начало (С. 177). Потому и измеряют такое время не часы или дни, а «миг» и «вечность» («Гроза моментальная навек»).

То есть время как будто «само» умеет управлять и собой, и увлекающимся в него миром. Оно складывает особые отношения с пространством, и происходит «движение пространства против времени» (С. 489) или даже превращение пространства во время, когда «место ожидания» – станция Распад – «осознается как вре-

мя протекания процесса. При этом рождается такое расширение значения, которым создается «выход в мир новых смыслов» (С. 406), невозможных, недопустимых в логике линейного и всегда необратимого времени.

Но «чье» это время, чье бытие оно охватывает и высказывает? К кому оно относится, «кто» обладает такой, по сути безграничной, властью над временем? Конечно, это не «я» лирического героя. Он живет «в плену» времени и под его «гнетом» как раб и пленник, а отнюдь не владыка и хозяин. Потому его единственный способ переживания времени – «расчленяющая» рефлексия. В этом смысле вся книга Пастернака есть «постперцепция, рассказ о прошлом и поиск потерянного времени» (С. 409). Герой хотел бы вернуть время и «обрести» его, но такой властью он, безусловно, не располагает. Для этого «я» должен бы «вырасти во сто раз», тогда как он, напротив, лишь «смутно гадает о мире» и подчинен сковывающим предписаниям «расчленяющего» сознания, которое однозначно делает прошлое прошлым, и «я» теряет его, свое прошлое, бесповоротно и навсегда.

Властью над временем обладает тем самым некто неизмеримо больший, чем «я». Это стихийная «безличная сила», «первичная субстанция» (С. 414), не имеющая собственного имени: субъект таков, «что не может выступать в первом лице» и даже о себе говорит «он», безличное «оно» (С. 512). Перед нами – «*синкретический субъект*», который состоит из великого множества участников – октябрь, снег, солнце, стекло, стихи, свистки милиционеров, ветка, дождь, любовь... – образующих уникальное единство, в котором нет иерархического соподчинения частей по их значимости и смысловой весомости. Они, напротив, «семантически эквивалентны» друг другу, что «создает ощущение чудесной, почти пугающей открытости и отсутствия границ не только между верхом и низом, землей и мирозданьем, но и между внешним и внутренним, космосом и человеком» (С. 420).

«Природа, женщина, жизнь и душа мира» нераздельны (С. 100); «природа не отделена от истории» (С. 313) и времени, и осуществляется такое «приращение образов» (С. 185), когда каждый из них, не теряя себя, переступает собственные границы. В «синкретическом субъекте» тем самым оживает единство особого рода – «не тривиальная противоречивость жизни», а равносильность соотнесенных пределов и «целостность взаимоисключающего» (С. 248), то есть особая нерасчлененность мира, которая создается отношениями не соподчинения, а «сопричастности» (С. 18), порождающими «интерсубъектную целостность». Это весь мир как субстанциальное целое, в образе которого у Пастернака заметна тенденция лите-

ратуры рубежа к онтологизации художественной реальности: «Образ перестает быть только “отражением”, условно-поэтической реальностью, а хочет быть бытийным» (С. 25).

А.В. Михайлов полагал, что данная тенденция проявляет одно из оснований русского культурного мышления вообще. Русская культура «знает свой опыт истории» по-своему, писал он, «в форме нерастраченной цельности, неразъятого, но явного богатства»¹². Ей присуща «субстанциальность», чувство изначальной целостности бытия, в котором все жизненные реалии не противопоставлены рефлектирующей их мысли, а органично с ней слиты. Единство подобного рода несет в себе великую мощь и демиургическую силу, поскольку субстанциально воспринимаемая «жизнь» не расколота противоречиями и не дробится, а полнится энергией каждой «отдельной» вещи или явления.

Потому «синкретический субъект» и способен править временем, и все разнообразие временных форм в стихотворениях «Сестры моей – жизни» открывает его почти беспредельные возможности. Послушное его власти, время освобождается от инерции: оно выходит из привычной роли равнодушного хронографа, «объективно» регистрирующего последовательность и длительность событий, и превращается в «состояние мира». Так, летний «реальный полдень» оборачивается полуднем мира, и днем Троицы, и древним праздником солнцестояния, «когда природа достигает высшей точки своего развития» (С. 389).

Если попытаться узнать, каково это «состояние» мира как времени, то прежде всего мы увидим «хаос» и «хаотическое кружение» (С. 263), но важно, что ведет оно не к разрушению и гибели. Ведь это жизнь, «какой она была на заре своего существования», еще до разделения на человека и природу (С. 243), когда даже небо и земля еще не успели отделиться друг от друга (С. 423). В таком мире царит «беззвучие первых дней творения» («Степь»), и само время лишь начинает пробуждаться («Разбужен чудным перечнем тех прозвищ и времен...»). Потому это «животворящий» (С. 241), «новый и миротворящий хаос» (С. 320), чреватый «другим» и «иным» (С. 176), еще только готовящимся к появлению на свет: такой хаос говорит о *творческом* состоянии мира, и «таз» тут льет не воду, а творящую влагу (С. 434), а «смех звезд» способен преодолеть глухоту мира (С. 340) и начать творить его заново.

Мир и рождается в своем онтологическом единстве – причем не в отнесении к прошлому или будущему, а прямо «сейчас», «буквально на наших глазах». Ветка становится девочкой, небосвод – ольхой, демон – грозой, Тристан – соловьем. Свершается «метаморфоза человеческого в божественно-природное» (С. 358)

«Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»...

и наоборот, и стихия превращается в жизнь, а «сестра-жизнь» в дождь и в спящую женщину. Галлюцинация становится реальностью, женщина – богиней Вестой; «я» лирического героя гротескно оборачивается поездом, а поезд – поэзией. Стихи, посвященные героине, *становятся ею*, и сама жизнь героя оказывается книгой, с которой сдувают пыль (С. 266).

Эта «стихия всеобщей мифопоэтической обращаемости» (С. 352) создается Пастернаком с помощью архаической конструкции «творительного метаморфозы», частотность употребления которого, как показывает С.Н. Бройтман, поразительно высока: он присутствует почти во всех стихотворениях книги, и в разнообразии вариантов. В его понимании, отмечает исследователь, нужно «идти от его исторической семантики» (С. 174), в соответствии с которой творительный метаморфозы есть допонятийный тип образа того этапа мифологического сознания, «когда люди действительно верили в превращения» (С. 171).

Не «знали», а «верили», и вера открывала глаза на мир как непрерывное бытийное становление. Исследование поэтической функции творительного метаморфозы, осуществленное С.Н. Бройтманом, настолько выразительно, что можно увидеть, как «на имманентном языке этого типа образа» (С. 171) оформляется взгляд на творчество, имманентный книге «Сестра моя – жизнь» в целом. Творчество – это не создание нового, такого, чего еще не было; это «метаморфоза» уже существующей вещи – ее переход (или перевод) из одного бытийного состояния в другое.

Глубоко репрезентативен и другой аспект исторической семантики этой архаической конструкции. Исследователь выявил, что превращение вещи происходит именно «сейчас», а не когда-либо в прошедшем или грядущем. Этот семантический эффект возникает потому, что отношения участников метаморфозы строятся по принципу кумулятивных соответствий и параллелизма, а не последовательно-логической (что было – что стало – что будет) связи. И по сути получается так, что два разных субъекта «не сменяют и не продолжают друг друга во времени, а даны как *одновременные*» (С. 359). Поэтому акт творчества означает, что в нем некая вещь выходит, по слову М. Хайдеггера, «в присутствие при-бытия»: ее «прошлое» перестает быть мертвым и навсегда утраченным. Сливаясь с настоящим, оно возвращается и становится полнокровным и живым.

Отсюда для лирического героя намечается ясная и, казалось бы, многообещающая перспектива получить власть над временем и тем самым способность «возвращать» его. Для этого, видимо, нужно отказаться от расчленяющей время рефлексии как установки

личностного сознания и «раствориться» в стихии синкретического субъекта, властью над временем, безусловно, обладающей. Если «поддаться ее напору», «я», им подхваченный, как бы примет всю творческую мощь стихии на себя и станет сильнее «во сто раз».

Но на деле перспектива кажущаяся и обманчивая, поскольку «стихия» именно стихийна; это демоническая «всесметающая лавина» (С. 213), неоформленная сила без дифференциации на добро и зло (С. 171), чреватая дионисийским исступлением (С. 511); и «гул от крушения мира» слышен не только в стихотворении «Распад», но и во многих других. Отсюда для «я» здесь таится угроза самому стать разрушительной силой и не «вернуть» время, а напротив – уничтожить его. Таков «Демон, в которого буквально на наших глазах самозабвенно и пугающе превратился “поэт”» («Любимая, – жуть!...») (С. 540).

«Стихия» потенциально несет в себе смерть, поскольку «досознательна» и «доличностна» как «дословесная» (С. 273), «нерасчлененная стихия жизни» (С. 521), у которой нет и не может быть *памяти*. Но лишь память может сохранить ценность каждого мгновения с его «единственной единственностью». Поэтому «я» для возвращения времени придется найти иную смысловую позицию.

И «я» уступает напору не стихии, которая, лишив памяти, обезличит его, а самому Времени как творчески «превращающей» форме ее жизни. «Я» отказывается от расчленяющего представления о времени и «бесплодной рефлексии» по поводу его необратимости. Ведь если время – это изменяющееся *состояние* мира, то оно *бытийно*, и измерять его по абстрактной линейной схеме (утраченное прошлое – неуловимое настоящее – неведомое будущее) нельзя. Напротив, нужно увидеть, что у каждой вещи мира – время *конкретное* и особое, потому что им схватывается момент метаморфозы именно этой вещи и никакой иной; это лишь ее способ быть и жить – превращаясь, становиться «чем-то». И если «я» научится видеть в «воспоминании» (постперцепции) не единственную меру времени, а лишь одну из множества его бытийных форм, обретение времени уже станет для него возможным.

Новый взгляд позволяет «я» уйти от «только» субъективности с ее исключительно «активным» значением в *интерсубъектность* – страдательную, уступчивую позицию. Она видна в отрешении от «привилегии быть единственным субъектом речи» (С. 430), что уравнивает «я» с «другим» и природой (С. 166): «я» как бы впускает их в свое внутреннее пространство, как это делает вода, героиня одного из стихотворений, «страдательно поддающаяся напору кормы» (С. 274). При этом «я» не теряет личностного

сознания, а, напротив, беспредельно обогащает его, становясь «межличностным» и «соборным».

Это пастернаковское понимание «я» не как односторонне активного, а как «испытывающего», причем то и другое не расчлениено (С. 226). В таком глубоко архаическом соотношении активности и пассивности субъекта, отмечает исследователь, А.Ф. Лосев видел «страдательную активность» и «предопределенность на свободу» (С. 202). Возможность освобождения из плена времени возникает для «я» благодаря тому, что между ним и синкретическим целым мира складываются новые, «не логические, а субъектные отношения изначальной сопричастности и общения, на языке Гуссерля – интерсубъектности, а на языке русской философии рубежа веков – софийности» (С. 11). София же «по природе межличностна» и особым образом смыкает «историчность и социальность», что делает «я» «чем-то большим, чем оно само» (С. 12).

В итоге «я» становится другим: история его *изменения*, без которой «книга Пастернака не может быть сколько-нибудь адекватно понята» (С. 151), организует ее центральную архитектурную тему. Пробуждение софийного начала ведет к метаморфозе личности – ее второму рождению (С. 155): поняв исчерпанность и «бесцельность рефлексии», лирический герой переживает «умное воскресение» (С. 393). Тем самым «я» перестает быть «внеположным зрителем», бессильно наблюдающим исчезновение времени в небытии, и оборачивается действующим лицом бытийной ситуации (С. 489) – «автором собственной жизни». Его второе рождение таким образом означает, что «я» наконец находит путь к своему «не-алиби в бытии», становясь способным на *творческий поступок*, требующий не только вспоминать утраченное, но и возвращать его. «Субъект речи, – отмечает исследователь, – хотел быть, а не толковать, но осуществить это он должен в жизненно-творческом поведении, в словах, которые должны стать большим, чем слова» (С. 551).

Страдательная интенция позволила «я» создать заново самого себя. Это серьезнейший «поступок», но еще не «творческий», каким для героя-поэта может быть лишь стихотворение. Ведь ключевая интенция героя – это переживание мира и искусства «в их взаимной устремленности друг к другу» (С. 195), и переход от прошлого к настоящему должен стать одновременно «метаморфозой природы в стихи» (С. 196). И новая точка зрения «я» на время получает тут решающее значение.

Герой устремлен к полноте жизни – и она приближается к нему, когда он, поднявшись над рефлексивно-линейным временем до высоты времени бытийного, открывает его «*синкретичность*».

Это важнейшее событие в свете нашей темы, и нужно отчетливо прояснить, что именно здесь происходит. Выявив «многочисленные временные инверсии» (С. 80), С.Н. Бройтман ставит вопрос о том, чем они вызваны. Он обнаруживает: субъективное время (время страсти) дано в соотношении со временем сознания как объективным и, глубже, увидено как целое с позиции какого-то другого времени (С. 81). Это не просто две разные точки зрения на время, а *наложение* разных *времен*, за которыми – «трансцендентные друг другу две жизни и две героини» (С. 82). Потому тут нельзя различить прошлое и настоящее, ибо два временных пласта модальны, а сознание лирического «я» «локализовано не в одном из них, а между ними». Это особое, ранее не известное поэзии «синкретическое время», которое «принадлежит одновременно прошлому и настоящему, ибо в нем художнически сознательно преодолевается дискретность времени» (С. 82).

Как раз это время и воображаемо, и реально, и в нем проступает не хронологическая «наивно-жизненная, а творческая последовательность» (С. 457), которая позволяет «догнать и претворить утраченное время». И отсюда сюжет движется не в русле эмпирического времени, а в «тяге воздушных путей» с их обратной перспективой, которая ведет от переживания к обретению (С. 445).

Творческая направленность «поступка» под знаком «синкретического времени» выражается в возможности соединить разные временные планы: когда сознание лирического «я» локализовано *между* прошлым и настоящим, то «я» начинает принадлежать одновременно им обоим, и разрыв между прошлым и «сегодня» исчезает, то есть осуществляется обретение времени. Такое «нецентрированное» наложение времен и субъектов имеет целью «обеспечить сосуществование мгновенного и вечного» и «породить со-бытийность». Положение поэта не в прошлом и не в настоящем только, а между ними «вырывает нас из неволи времени» и приобщает к вечности (С. 140).

Синкретическое «наложение времен», в котором осуществляется постановка «я» «между» ними – это страдательно найденная «своя», *личная* позиция во времени, и она знаменует экзистенциальный прорыв личности к его обретению-возвращению как творческому поступку. Поэтому особые состояния сознания, пережитые в прошлом, сотворяются заново «сейчас» и «получают смысл, недоступный “я” в утраченном тогда и лишь теперь обретенном времени» (С. 498).

Итак, «активная» направленность сознания «я» обнаружила свою бесплодность, тогда как «страдательная», напротив, раскрыла свой жизненно-творческий смысл. Это означает, что «жизнь» уже

«Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»...

не будет для «я» объектом рефлексивной «постперцепции» и станет ему «сестрой», которую знаешь и любишь сегодня и сейчас, в настоящем, потому что она живет не в воспоминании (как ушедшее поколение), а «в одном времени» с тобой.

Найденный с высоты «синкретического времени» взгляд – новая и куда более сильная, чем прежде, позиция «я», поскольку здесь наконец приоткрывается истинная природа его внутреннего конфликта. Это *творческий* конфликт. Главная героиня книги – «сестра-жизнь»; и к тому, чтобы суметь рассказать о ней, направлены все духовные и душевные усилия лирического героя. Поэтому «жизнь» должна пережить метаморфозу и стать словом – стихотворением. Но каким словом можно вернуть время?

Сначала спросим, что такое время «утраченное». Герою-поэту не удастся «переводить» жизнь в слово до тех пор, пока время для него делится на настоящее и прошлое. Ведь вся проблема как творческая – в этом: живешь всегда в настоящем, но если рассказываешь о нем, то уже как о прошлом (о воспоминании); сначала – «любовь» и жизнь, и только потом – «муза» и слово. В долгой поэтической традиции жизнь и слово распались («Распад»), давным-давно разошлись; жизнь ведома поэту как необъятная (архаически-субстанциальная) глубина и полнота, но слов («грамоты»), чтобы ее передать, сегодня не существует:

Любимая, – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет...
Прошли времена и – безграмотно.

В том, что это произошло, виновна память: она «субъективна» и по случайной прихоти сохраняет лишь часть из того, что некогда было «жизнью», тем самым убивая ее, делая «лишь» воспоминанием. Жизнь же «как тишина осенняя, подробна»; в ней царит *настоящее* время, которым единится и живет все сразу в его нерасчлененной целостности («Определение творчества»). Поэтому «утраченное время» – это время самой жизни; она потеряна для «я», пока у него нет адекватного жизни, то есть «одновременного» ей, слова. «Синкретический» взгляд на время потенциально разрешает конфликт, поскольку на его основе уже возможно создать не беспомощно-«вспоминающее» (постперцептивное), а «одновременное» жизни, *бытийное* слово. Книга Пастернака по самой своей сути есть поиск и обретение «бытийного», совпадающего с жизнью слова, в котором он видит свою личную творческую задачу. Что же представляет собой «бытийное» слово?

Выстрадавшая героем-поэтом «интерсубъектная» смысловая позиция делает его внутренне свободным и открытым творчеству. Пережив «обвал сознания» (С. 534), чтобы стать вровень с «утраченным» временем, он вступает на «порог нового озарения» и новой жизни, как в образе зерна и мотиве его смерти (С. 461), дарующей силу для нового рождения. Эта найденная лирическим героем сила, творческая мощь его «уступчивости напору» исключительно велика: «Ответом на софийную страдательность становится отзывчивость не только пространства ... но и *времени*» (С. 291) (курсив наш. – Г. Д.). В итоге «я» начинает видеть не линейное, а бытийное время – различать «время» как всегда разную и особенную жизненную полноту бытия. Так, Демон – «дух», и потому он безмерен и живет в вечности; а у «утра любви» иной и противоположный «модус существования» – это «событие любви» как мгновение, один момент настоящего (С. 246).

Став «страдательным», лирический герой «вырастает во сто раз» – настолько, что у него появляется *формообразующая* сила (С. 168), с помощью которой пересекаются границы между «я» и миром, «я» и «другим» (С. 114), «между бытовым и мифологическим» (С. 208). У героя возникает «новый кругозор» (С. 454) и новая зоркость, когда он видит «как бы впервые в жизни» (С. 207). Происходит «расширение сознания» (С. 570), и переступается прежде недоступная черта между «музой» и «любовью», тем самым между жизненным переживанием и его рефлексией (С. 512), когда «муза» становится «синкретична с любовью, почти совсем не отделена от нее во времени» (С. 303). Так совершается выход в творческое измерение мира (С. 487), и слово получает бытийный статус.

Это означает, что «было» переводится в «есть», и прошлое вошло в настоящее, теперь оно живет настоящим временем бытия. Ключевой прием создания «бытийного» слова у Пастернака – оформление такой нарративной структуры, когда «высказывание строится как речь, протекающая в настоящем, а время высказывания совпадает со временем событий», относящихся к прошлому («Попытка душу разлучить»). «Одна из главных тайн» книги, отмечает С.Н. Бройтман, «в наложении двух начал: непосредственного сиюминутного переживания и воспоминания-обретения утраченного времени» (С. 144). При этом именно настоящее является той второй точкой, которая позволяет преодолеть плен времени, хотя и не раз навсегда, а каждый раз заново – в этом главный смысл «наложения» времен (С. 145). Повествование о прошлом вытесняется «речью, протекающей одновременно с моментом действия» в настоящем (С. 223); в стихотворении сходится «почти невозможное – живая неповторимость, экстатическая напряженность

«Неуловимая поэтика времени» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»...

чувства – и внежизненно-активная отрешенность», и образы начинают жить новым, «синкретическим» временем – «временем самого стиха».

Другие приемы создания «бытийного» слова также строятся на новой функции временных форм. Когда вместо последовательности событий все начинает определять «последовательность смены *интенций*», то проблематизируются сами события, представая в новом свете («Попытка душу разлучить»). Метаморфозу воспоминания, превращающегося в «жизнь», передает и нарастающее движение образных структур от условности к субстанциальности (С. 98). Непосредственное переживание становится в акте второго рождения «импрессионизмом вечного», и тогда «моментальная», «незавершенная сцена из прошлого» останавливается «навек», а «сиюминутность обретает свое историческое место» (С. 145).

Таким образом конституируется «не остановленная и не готовая, а процессуальная, длящаяся, возникающая на наших глазах творческая интенция стихотворения» (С. 295). Бытийный характер поэтического слова передает особый хронотоп, для которого «жизнь одна» и все явления погружены в «единое бытие» (С. 79)¹³. В итоге все образы и реалии прошлого «выходят из сумерек и неразличимости на ослепительный свет истории»: метаморфоза «сестры-жизни» в стихотворение совершилась.

В книге «Сестра моя – жизнь», пишет С.Н. Бройтман, стихи «сами становятся миром со своей системой отсчета времени, и не миром-объектом, а миром-субъектом» (С. 186). Эта «система отсчета» задана, как мы видели, «синкретическим» временем, дающим основу для создания «бытийного» слова. Отсюда «*мышление времени*» у поэта есть та его «личная» точка зрения на время, которой для него определяется сущность собственного творчества.

Это новое и другое, уже не хронотопическое, измерение «мира» произведения. Ведь время, организующее хронотоп, приходит в произведение как бы извне, из языка культуры, на котором писатель думает «бессознательно», вместе со всей эпохой, и оно не отличает его от современников, а наоборот, объединяет его с ними¹⁴. Потому изучение хронотопической структуры произведения позволяет увидеть изображенный мир и время героя, но не мир изображающий и не «время» автора. С другой стороны, «личная» точка зрения на время характеризует только «одного» писателя и никого иного, то есть может сложиться лишь в итоге напряженной работы творческого сознания и глубокой «личной» рефлексии. Теперь уточним ее предмет и направленность.

Ставя вопрос о мышлении времени у автора, А.В. Михайлов полагал: увидеть его можно, если изучать, как осмысливается в произве-

дении «окружающая» «история-жизнь», поскольку именно на нее направлено слово литературы¹⁵. Мысль С.Н. Бройтмана тоже внимает «самопониманию» художника в истории, но движется иначе.

Синкретизм, подчеркивает он, – «метод поэтического творчества Пастернака», причем «не наивный и непосредственный синкретизм древнего искусства, а художнически сознательный и авторефлексивный» (С. 26). Поскольку синкретизм возникает на самой ранней стадии слова, но затем возрождается в «эйдосе» и вновь оживает в поэтике «художественной модальности»¹⁶, то, видимо, создание «синкретического» времени потребовало от Пастернака диалогического соучастия в «большом времени» Слова. Переосмысление традиции синкретизма во всем размахе его истории, от архаики и до софиологов конца XIX в., привело поэта к новому взгляду на него и тем самым – к созданию «личного» пути творчества. При этом рефлексия «большого времени» у Пастернака была направлена на осознание собственного места в этой истории, то есть на концепцию слова своего.

В этом свете «личная» точка зрения автора на время означает его «самоистолкование» не только в «окружающей» истории, но и в большом времени истории литературной, и найти ее можно в самом произведении, если увидеть в поэтике времени ту «систему отсчета», которой задается «закон» слова для этого писателя.

Так открывается «неуловимая поэтика времени» (С. 223), как замечательно называет ее Самсон Наумович Бройтман, – «неуловимая» как раз потому, что «не дана» в тексте напрямую, в отличие от хронологической меры событий, фиксирующей сюжетное, историческое или биографическое бытие героев, и в то же время, содержась в тексте имплицитно, она становится доступной при изучении опосредующих смысловых связей между хронотопическими реальностями произведения и «самопониманием» автора в большом времени Слова.

Вот принципиальный теоретико-методологический момент, которым по существу дополняется опыт исторической поэтики в целом. Благодаря исследованию С.Н. Бройтмана впервые определилось предметное литературоведческое содержание самого понятия «мышление времени». И далее: в его книге о Б. Пастернаке ясно намечен путь, как найти «время» автора в согласии с «авторской волей», изнутри произведения и в его имманентном языке. Это раскрытие в поэтике времени ее глубинной связи с новым и «личным» словом.

- 1 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- 2 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 216.
- 3 Там же. С. 244.
- 4 Там же. С. 220.
- 5 *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 359.
- 6 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 209.
- 7 *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 31.
- 8 Там же. См. главу «Порядок космоса и порядок истории». С. 88–113.
- 9 *Гадамер Г.-Г.* Гёльдерлин и античность // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 221.
- 10 Там же. С. 227.
- 11 Этот контекст образован множеством компонентов: археологическими находками, вошедшим в моду «античным» стилем интерьера и одежды, развившимся обычаем предпринимать «итальянские путешествия» и т. п. См.: *Михайлов А.В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX веков; Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 509–595.
- 12 *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 68–69.
- 13 Развернутый анализ такого типа хронологической структуры см. в статье: *Бройтман С.Н.* К проблеме романизации лирики (хронотоп в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» // На пути к произведению. Сб. ст. к 60-летию Н.Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 336–351.
- 14 См. у Бахтина: «циклическое время» в эпоху Просвещения, «романтическая историчность» или «реальное историческое время» в литературе XIX в. высказывают именно «общее» восприятие времени (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 217–218, 245–246).
- 15 *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 13–42.
- 16 *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Титаренко. М., 2004. Т. 2. С. 212, 258.

Рецензии

С.С. Бойко

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

Русские писатели, XX век: биографический словарь:
А-Я / Сост. И.О. Шайтанов. М.: Просвещение, 2009. 623 с.: ил.

Начнем с внешнего: эту книгу приятно держать в руках. Она небольшого формата и не тяжела (по меркам словарей, разумеется) – это удобно. Книга составлена по последнему слову науки. При этом она названа учебным изданием. И этот подход представляется правильным. Книга для всех и каждого и должна быть, по моему, такой – содержательной и корректной.

В качестве изданий-предшественников составителем упомянуты словари под ред. Н.Н. Скатова (1998) и П.А. Николаева (2000). По итогу этих и других работ можно считать, что задача воссоединения в одном справочном издании персоналий, связанных с отдельными один от другого потоками русской литературы (подцензурная – потаенная – зарубежье), – задача, поставленная и решенная впервые в «Лексиконе» (1976) Вольфганга Казака, – в целом может считаться решенной. Во всех новых и новейших изданиях, как и в отчетной книге, отведено немало места именам тех, кто определил собою развитие русского искусства слова в XX в. Хотелось бы напомнить также, что в «Литературной энциклопедии русского зарубежья» под ред. А.Н. Николюкина вышел том «Писатели русского зарубежья» (1997), высоко оцененный специалистами (исследователи литературы СССР могут пока лишь мечтать о таких справочниках, как эта книга и последующие тома Энциклопедии).

Сегодня перед читателем новый справочник, посвященный персоналиям. Поэтому мы остановимся на проблемах словника.

Логика изучения истории в настоящее время заставляет обратиться уже не только к основным писательским именам, но и к тем, которые фигурировали в истории литературного процесса как характерные и/или широко известные. «Поскольку в Словаре поставлена задача не нормативного утверждения иерархии, а воссоз-

дания исторической картины русской литературы, то ... принималась во внимание роль, которую сыграл писатель в своей эпохе, в своем жанре», – говорится, в частности, в предисловии составителя. Необходимость описания, например, деятельности С. Бабаевского или М. Бубеннова была учтена уже в словаре П.А. Николаева. Новое издание, с нашей точки зрения, правомерно оставляет в словнике и такие имена, как Э. Асадов или Ю. Друнина (не включенные В. Казаком), – это, в частности, отвечает требованию показать характер запросов «широкого читателя».

Наконец-то «появился» среди писателей Н. Эйдельман – а без этого имени затруднительно описывать развитие русской прозы на исторические сюжеты. Будем надеяться, что покончено с дискриминацией «детской» литературы: появилась, например, статья об Л. Лагине, которого тоже не упоминали в своих справочниках названные авторитеты. Оправдывая свою заявку на «взгляд из XXI века», И. Шайтанов поместил ряд статей о писателях, заявивших о себе в конце прошлого – начале нынешнего века; это поможет сориентироваться читателям новейшей литературы.

Отчетное издание в соответствии со своей задачей претендует не столько на полноту, сколько на концептуальность. В этом отношении предложенные авторами библиографические списки (краткие и не всегда обновленные за последние пять-десять лет) не должны, тем не менее, вызывать возражений. Что касается «конспективного» описания творческого пути, то против него возразить бы стоило. Так, в статье об А. Приставкине обойдены молчанием проблемы, которые возникли в его литературной судьбе после публичных высказываний писателя о советской литературе, – проблемы, типичные для той поры.

С полным сознанием того, что любой список имеет право быть неполным, не можем не высказать невольных сожалений о составе персоналий. Ориентируясь на три ветви русской литературы XX в. – литературу подцензурную, потаенную и связанную с русским зарубежьем, мы о каждой из них получаем в словаре недостаточно полную информацию. С одной стороны, отсутствие таких имен, как, положим, В. Тушнова и Н. Панченко, В. Марамзин и Д. Бобышев, С. Максимов и другие, можно бы трактовать в качестве неудобных лично для того или иного специалиста, но закономерных. В то же время в контексте современной науки недостает, например, статей о Петре Незнамове (к счастью, есть о С. Третьякове), о Глебе Алексееве, Романе Гуле и многих других. Что делать?... Достоинство компактности имеет обратную сторону.

Думается, предпосылкой некоторых «недостач» стала все еще присущая нам недооценка мемуаров и роли писателя как

С.С. Бойко

мемуариста. В случае с Р. Гулем это представляется очевидным, в случае с В.Ф. Пановой или И.А. Буниным – скрытым, но от этого не менее неблагоприятным фактором. В пределе он может привести к недооценке значимых источников, к пробелам в творческой (Бунин) либо житейской (Панова) биографии. Так, содержательный автобиографический «Самарканд» Б. Балтера упомянут как «оставшийся в том времени, когда был создан». Такие подходы, думается, не на пользу истории.

Тираж отчетного тома – 5000 экземпляров. Исходя из того что книга позиционирована как учебное издание, хотелось бы большего. Словарный голод не утолен, молодой читатель предоставлен всемирной паутине, засоренной мегабайтами непроверенной информации, устарелых оценок, вздорных эмоций. Насколько утопично сегодня наше пожелание, чтобы хорошая книга помогала оттеснить все это на подобающее место?

Словарь составлен на высоком профессиональном уровне, с привлечением в качестве авторов самых компетентных специалистов, с соблюдением требований объективного научного подхода к материалу. Подобное издание должно бы стоять на книжной полке в каждом кабинете русского языка и литературы, у любого преподавателя-словесника, у всякого интеллигентного читателя.

Abstracts

T.S. Alyoshina

THE SYNCRETIC WRITING MODE AND THE DESCRIPTION OF PSYCHE IN CATHERINE MANSFIELD'S STORY "MISS BRILL"

The author focuses on the story "Miss Brill" by Catherine Mansfield as a case of the syncretic combination in arts, with the aim to reveal the specific features of the latter and to show its significance for the description of human psyche. The integral textual analysis is the major method of research, which the author thinks to be instrumental in bringing out the close connection of music, cinema, theatre and painting, together with the verbal description of human psyche.

Keywords: syncretic writing mode, narration, consciousness, space, time.

M.N. Belova

"THE NON-CLASSICAL" SONNET BY GUIDO GOZZANO

The article focuses on the modifications of the sonnet form in the work of the early twentieth-century Italian poet Guido Gozzano. The analysis of his sonnets testifies to the overall strong influence of the classical form by Petrarch. Yet other sonnets like "The Qualms" are emphatically non-traditional and serve as a good example of the sonnet form modified.

Keywords: classical sonnet, inverted sonnet, "Crepuscolari".

S.S. Boiko

PLOT REPETITION IN THE RUSSIAN PROSE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: TRIFONOV, PRISTAVKIN AND OKUDZAVA

The article analyzes cases of the repeated use of a plot in an author's prose works written at different stages of his creative development. The field of study covers works by Yuri Trifonov, Bulat Okudzhava and some other authors. This phenomenon was not frequent but, contrary to critics' opinion, not unusual either. It proved to be only logical, for it opened up a possibility for an author to give an artistic interpretation

of the evolution of his poetics and of his social and cultural reference points.

Keywords: Y. Trifonov, A. Pristavkin, V. Astafyev, B. Okudzhava, plot, socialist realism, existential paradigm.

I.B. Bolotian

THE LITERARY STRUCTURE OF VASSILY
SIGAREV'S PLAY PLASTICINE

The article focuses on some of the speech composition and plot aspects of Vassily Sigarev's play *Plasticine* which is emblematic of the "New Drama" theatrical and dramatic movement. Clarifying the conflict in the dramatic work, the author defines the specificity of the position of the reader/spectator.

Keywords: the newest Russian drama ("New Drama"), plot, conflict, fictionalized stage direction, author's intension, position of the reader/spectator.

T.A. Bystrova, O.A. Zhironkina

"THREE DAWNS" BY BALMONT
AND THE COLOUR CODE
IN THE RUSSIAN SYMBOLISM:
AN ESSAY IN RESEARCH

The article focuses on "Thee Dawns", the less known lyrical play among K.D. Balmont's dramatic works, highlighting the use in it of the colour code. What interests the authors are the background story of the latter, its origin and the ways of treatment by other symbolists, alongside the prospective influence that play may have had on the works of his contemporaries.

Keywords: Balmont, symbolism, lyric drama, colour code.

G.I. Danilina

"THE IMPERCEPTIBLE POETICS OF TIME"
IN BORIS PASTERNAK'S "MY SISTER LIFE"
(MARGINALIA TO THE LAST WORK BY S.N. BROITMAN)

The article considers the ways of the analysis of the poetics of time as elaborated by S.N. Broitman in his last work on Pasternak (2007). Focussing on the approaches shaped by M.M. Bakhtin, S.S. Averintsev and A.V. Mikhailov, the critic investigates the concept of "the time of

the author” as a methodological problem of the historical poetics highlighting its reading by S.N. Broitman.

Keywords: Broitman, historical poetics, “the time of the author”, “the time of the character”, Pasternak.

G.A. Eliasberg

THE 1900–1910s IN THE WORK OF DAVID BENARJE

The author sets out to consider the plays by David Benarje (David Manevich) within the framework of the Russian Jewish literature of the late nineteenth – early twentieth century. Making use of the plays published in Moscow and St. Petersburg, as well as the manuscripts found in the collection “The Theatre Censure” of the State Theatre Library in St. Petersburg, the author claims that David Benarje’s work reflects both the ideological quest of the Jewish intelligentsia and the historical landmarks of the period in question.

Keywords: Benarje, dramaturgy, the Russian Jewish literature, the Jewish theatre.

V.Yu. Filatova

PLAY IN THOMAS BERNHARD’S DRAMATIC WORKS

The article seeks to find out how the “theatrical situation” emerges in the plays by the Austrian writer Thomas Bernhard; how the transition from mundane life to festivity is made; what signs help the reader/spectator see that any ordinary space can instantly turn into a playing space. The author analyzes the role of play in Bernhard’s dramatic works, taking the play *Minetti* as a sample.

Keywords: Bernhard, *Minetti*, theatre, role, play.

F.Kh. Israpova

SELF-REFERENCE AS A WAY OF DEPICTING THE CREATIVE PROCESS IN VALERY BRYUSOV’S POEM CREATIVE WORK

The article focuses on the ways of depicting the creative process in Valery Bryusov’s poem *Creative Work*. The methodological principle of the “poetry of poetry” to which that text belongs includes the principles of complementarity and self-reference and the situation of “first reading” and “rereading”.

Keywords: Bryusov, lyric, poetics of modality, self-reference, “rereading”.

N.A. Kafidova

THE READER AS A PROBLEM OF POETICS

The article aims to analyze the existing reader theories, outlining problem areas and prospects, and through reviewing the history of terminology formation and the present-day terminological spectrum to identify the existing typology of readers (real, imaginary, explicit, implicit). The object of scholarly study is the reader as a phenomenon immanent in a literary work, the reader as a category of poetics, and the addressee factors in belles-lettres.

Keywords: reader, poetics, reader theories, real reader, imaginary reader, explicit reader, implicit reader.

A.S. Kastarnova

MARIA PETROVYKH IN CHISTOPOL'

The author focuses on the reconstruction of the Chistopol' period in the life and work of Maria Petrovykh by turning to the memoirs and letters, to the periodicals and documentary evidence of the time, alongside analyzing the poet's translations and original works stemming from the WWII period. The summing up point is the author's interpretation of the significance of the years of evacuation spent by Petrovykh in Chistopol' for her creative work.

Keywords: Petrovykh, Chistopol', poetry, translations, book.

E.V. Khaltrin-Khalturina

WILLIAM WORDSWORTH'S TINTERN ABBEY: THE CONTEXT AND THE CONTEXTURE

Tintern Abbey (1798) was the first work by Wordsworth to demonstrate his typical compositional devices, which the poet later used in the central poem of his canon, *The Prelude; or Growth of a Poet's Mind* (1799–1839). It is not accidental that *The Prelude* is sometimes called the Tintern Abbey expanded to the size of an epic. In Tintern Abbey Wordsworth represents the development of the human mind as a sequence of several inner egos, each with its own worldview and inner landscape.

Keywords: W. Wordsworth, English romanticism, poetics of the composition, biography of the soul.

O.B. Khristoforova
CHILDBIRTH PAINS, OR THE COUVADE
THE VERKHOKAM'E WAY

The article examines a topic of the mythological tradition of Verkhokam'e populated by Old-Believers bezpopovtsy (priestless). This topic is about transfer labor pains to men. The analysis of the local features of this world-wide childbirth ritual named "the Couvade" by the researches, allows of some additions to the scholar's interpretations of this ritual.

Keywords: childbirth rituals, the Couvade, mythology, Old-Believers.

I.V. Kuznetsov
ON THE PRINCIPLES OF THE SYSTEMIC APPROACH
TO THE STUDY OF LITERATURE

The author argues in favour of considering the whole of national literature including its poetic and non-poetic products as a scholarly valid object of literary theory. The argument involves the analysis of similar concepts in the Russian literary theory from the 1920s till today. The article closes with the statement that the all-inclusive approach to literature as an object of scholarly research allows to reveal a certain dynamic between the medieval and the modern periods in the development of Russian literature.

Keywords: literature, evolution, Old Russian literature, artistry, speech genres.

S.P. Lavlinsky
"THE THEATRE OF CRUELTY" THE RUSSIAN WAY (THE
POSITION OF THE HERO AND THE ADDRESSEE IN YURI
KLAVDIEV'S MONODRAMA I AM A MACHINE-GUNNER)

The author investigates the phenomenon of reader/spectator reception in one of the most striking examples of contemporary Russian drama. The phenomenon correlates with the theoretical context of fundamental ideas of Nicolas Evreinov and Antonen Arto, renowned theatre and dramatic art reformers.

Keywords: the newest Russian drama, "New Drama", theatricality and performativity, hero and the addressee of the dramatic expression, "the Theatre of Cruelty", "monodrama", speech subject structure and "the distance of reading" in drama.

G.A. Lobanova

ON THE SPECIFICS OF DESCRIPTION
IN THE EARLY TWENTIETH-CENTURY PROSE
(“NIGHT ON THE LAKE” BY HERMANN HESSE)

The author intends to define the specific features of description in the early twentieth-century prose by focusing on the story “Night on the Lake” by Hermann Hesse. The analysis of the ways of describing the spatial and temporal relations in this story serves as a basis for certain observations on the structural and functional peculiarities of description in fiction of the given period.

Keywords: description, space, time, reader.

N.A. Pastushkova

THE RHETORIC-CUM-STYLISTIC ASPECTS
OF THE SPANISH SENTIMENTALIST NOVELLAS:
FROM POETRY TO PROSE

The author focuses on the analysis of the rhetoric and stylistic aspects of the Spanish sentimentalist novella. The detailed study of the stylistic means and devices used in the texts allows her to make a conclusion about the strengthening role of style in general and the poetic register in particular. The author asserts that the growing emphasis laid on the rhetoric and poetic aspects of the language of the sentimentalist novellas was largely responsible for the shaping of Spanish fiction.

Keywords: medieval literature, rhetoric, courtly literature, style, the Spanish sentimentalist novella.

E.V. Pavlova

LANGUAGE AND MUSIC: INTERRELATIONS:
MUTUAL TENDING AND ASSIMILATION

This article raises the question about the relations between the music and the language. The mutual tending and assimilation of the music and the language are presented in the historical retrospection, also the researches of contemporary musicologists and philologists in the field of the comparison, of the difference and contacts of two sign systems. The article moots the verbalization of music as a possibility to raise the music to the language sphere.

Keywords: music, language, metalanguage, non-language understanding, auditive and temporal aspects, verbalization of the musical.

A. Polonskaya
THE ROMANTIC HEROINE

The article aims to reveal the worldview concepts of the Romanticists which determine the image of the romantic heroine. To illustrate (not to interpret) the romantic conceptions of love, we have used some of Freud and Lacan's ideas, since, in our opinion, both schools achieve the same depth of analysis, though they use different terminology. A systematic picture that emerges in the course of investigation makes it possible to understand better not only the mechanism of constructing the image of the romantic heroine but also the time when the Romanticists lived.

Keywords: romanticism, love, the romantic heroine, Lacan, Freud.

A.G. Razumovskaya
"YOU FEEL THE FRAGRANCE OF THE GARDEN..."
THE FINAL PAGES OF THE COUNTRY ESTATE "TEXT"
IN BUNIN'S AND NABOKOV'S POETRY

The article looks at the poetry of Ivan Bunin and Vladimir Nabokov through the lenses of the country estate chronotopos. The established view of Bunin as the singer of the impoverished country estate is corrected by an analysis of his poetic texts, which reveals an idyllic modification of the country estate "text", along with its elegiac variety. This is also the first essay in examining the peculiarity of the country estate world in Nabokov's poetry. The investigation has shown that in depicting different country estate locuses, the lyrical poems of the two 20th-century classical authors, who belong to different literary schools, are typologically similar, originating in the Pushkinian tradition: they represent the country estate as the keeper of memories of the past and as "a most delightful spot". The author sees the principal difference in the fact that in Bunin's poetry the country estate is doomed to die eventually, whereas for Nabokov it is invariably the nutrient medium for creative reconstruction of the world.

Keywords: country estate "text", patrimonial house and park, lyrical hero, the country estate chronotopos, elegy, idyll.

A.S. Reinhold

ON THE GENRE CHARACTERISTICS
OF THE DIARY AS A LITERARY SUBFORM,
AND THE DIARY AS A NON-LITERARY TEXT

The main objective of the article is to define the genre of the diary and to understand whether all its varieties may and should be treated as pieces of literature. Basing himself on the definition of genre as a type of voicing, the author assumes that a diary belongs to the intermediary genres, and outlines the theme and motif as the key elements of its narrative structure. The author distinguishes between two types of diary – the one which is intentionally shaped as a piece of literature, and the other type of a diary which is written for oneself and cannot be treated as a piece of literature. When referring to the war diary, the author analyzes its various subforms and raises a question about its specific character and significance as a non-literary type of text.

Keywords: the genre of the diary, theme, motif, a diary written “for oneself”, a war diary, the subforms of a war diary, a non-literary type of text.

M.N. Shaburova

THE GAZDANOV'S NOVEL THE SPECTER
OF ALEXANDER WOLF:
CHANGE OF ARTISTIC PARADIGM

The article examines *The Specter of Alexander Wolf* by Gaito Gazdanov as a transitional novel, in which the writer gradually departs from the documentary character of his prewar works and turns to fiction. Gazdanov experiments with the genre structure, passing from a single viewpoint to a multiple one, but at the same time he is still interested in the autobiographical motifs of the 1930s novels. We analyze the text in the context of all his works and identify the main principles of Gazdanov's prose of the post-war period. We also offer a look at the novel through the lenses of post-modernism aesthetics which Gazdanov turns to in his later novels.

Keywords: Gaito Gazdanov, “*The Specter of Alexander Wolf*”, the unnoticed generation, post-modernism, autobiographical character, documentary character.

T.G. Shemetova

AN ESSAY IN PUSHKIN'S RESURRECTION
IN ANDREI BITOV'S AN ASSUMPTION OF LIFE. 1836

The article examines Andrei Bitov's book "A Suggestion of Life. 1836" as a sample of a new form of publication which combines features of philosophical prose and those of literary analysis. Bitov's experiment is compared with other texts on the similar theme, i.e. Tolstoy's Resurrection, Nabokov's The Gift, Karabchievsky's Resurrection of Mayakovski and some others. The hermeneutical approach helps narrow the gap between the study and understanding of the "Pushkinian text" as a single whole.

Keywords: Pushkin, resurrection, A. Bitov, "A Suggestion of Life. 1836", literary hermeneutics.

P.P. Shkarenkov

ENNODIUS'S PANEGYRIC TO THEODERIC:
LITERARY TRADITION IN THE HISTORICAL CONTEXT

The article deals with Panegyric devoted to Theoderic composed by a prominent writer and a man of church of the 5th – 6th centuries Ennodius, the Panegyric put into the panegyric tradition context. The literary portrait of Theoderic is being put into focus, two major aspects being emphasized by Ennodius: the patriotic, national-Italian one, and the religious one. Ennodius has no intention of including Theoderic into the chain of Roman emperors, on the contrary, he opposes Theoderic to them. Paying almost no attention to the Empire and Roman imperial ideology, Ennodius attempts to compare Theoderic with Hellenistic tradition in general and with Alexander of Macedonian in particular. Ennodius includes Theoderic into a wider philosophical context of the Hellenistic tradition of royal power, which sees the Empire as its variation.

Keywords: Ennodius, Theoderic the Great, the Latin literary tradition, the late Roman Empire, Ostrogothic Italy.

O.A. Temirova

ON THE ISSUE OF THE USAGE AND TRANSLATION
OF THE ENGLISH PRONOUNS THOU/YOU
IN LITERARY TEXTS

The article deals with the history of the evolution of the second person pronouns in the English language and the specific functioning of

the thou/you opposition in literary texts. The author analyzes the main difficulties in rendering the second person pronouns in literary translation, using works by Shakespeare, Wilde, Hemingway and Lawrence as samples.

Keywords: pronouns, thou/you, the second person, translation, literary text.

M.N. Timoschuk

ON THE ISSUE OF THE LANGUAGE PECULIARITY OF THOMAS BERNHARD'S PLAYS

The article focuses on the language peculiarity of the plays by the Austrian playwright Thomas Bernhard (1931–1989). The author analyses the idiosyncratic style developed by Bernhard and studies the different functions of language in his dramatic works.

Keywords: Thomas Bernhard, language, monologue, dialogue, casuistry, the comic, the tragic.

Сведения об авторах

Алешина Татьяна Саяровна – преподаватель корпоративных курсов английского языка English First. Область научных интересов: английская литература первой половины XX в., компаративистика. E-mail: at-1987s@rambler.ru.

Белова Мария Николаевна – аспирантка кафедры сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ, преподаватель итальянского языка в РГГУ, РУДН. E-mail: masciab@mail.ru.

Бойко Светлана Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы новейшего времени историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Автор работ по истории русской и советской литературы. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

Болотян Ильмира Михайловна – кандидат филологических наук, автор научных и критических работ о новейшей отечественной драматургии. Область научных интересов: история и теория драмы; поэтика и эстетика современной драматургии и театра вербатим. E-mail: ulitka_space@mail.ru.

Быстрова Татьяна Александровна – кандидат филологических наук. Область научных интересов: творчество М.И. Цветаевой, Серебряный век, городской текст, русско-итальянские связи. E-mail: tassina@yandex.ru.

Данилина Галина Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета. Автор книги «Историчность литературного произведения в работах А.В. Михайлова». Область научных интересов: историческая поэтика, германистика. E-mail: gdanilina@yandex.ru.

Жиронкина Ольга Анатольевна – студентка РГГУ. Область научных интересов: творчество К.Д. Бальмонта, Серебряный век, Новая драма. E-mail: oligobox@mail.ru.

Исрапова Фарида Хабибовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета (Махачкала). Автор статей, посвященных теории металирики и явлению авторефлексии в лирике русских поэтов начала XX века. E-mail: faridaisrapova@yandex.ru.

Кастарнова Анна Сергеевна – преподаватель кафедры русского языка начального этапа обучения ЦМО МГУ имени М.В. Ломоносова. Область научных интересов: история русской литературы XX в., творчество М.С. Петровых. E-mail: a.s.kastarnova@gmail.com.

Кафидова Наталья Андреевна – преподаватель кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ. E-mail: miksanatik@mail.ru.

Кузнецов Илья Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарного образования Новосибирского института повышения квалификации и переподготовки работников образования. Область научных интересов: эволюционные аспекты теории литературы, металингвистика, русская литература XX века и современная литература. E-mail: eliah2001@mail.ru.

Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Автор статей по теории литературы, проблемам рецептивной эстетики, социокультурной герменевтики и психологии восприятия. Специалист по теории и методике литературного образования, технологии гуманитарных коммуникаций. Основные труды: «Технология литературного образования» (1999), «Диалог читателей в контексте литературного образования» (2002), «Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход» (2003). Автор школьных программ литературного образования, составитель ряда учебных антологий по литературе. E-mail: slavlinsky@mail.ru.

Лобанова Галина Андреевна – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ, преподаватель кафедры германской филологии ИФФ ИФИ РГГУ. Область

научных интересов: теория литературы, проблемы повествования, творчество И.А. Бунина и Г. Гессе. E-mail: g.lobanova@gmail.com.

Павлова Екатерина Владимировна – аспирантка кафедры сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ.
E-mail: kichot@yandex.ru.

Пастушкова Наталья Александровна – преподаватель кафедры сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ, преподаватель Колледжа иностранных языков при РГГУ. Область научных интересов: средневековая испанская литература.
E-mail: past_nat@yahoo.com.

Полонская Алина Валентиновна – аспирантка Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ.
E-mail: apolonskaya@yandex.ru.

Разумовская Аида Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Псковского государственного педагогического университета. E-mail: aida1@list.ru.

Рейнгольд Антон Сергеевич – аспирант кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.
E-mail: anton.reinhold@googlemail.com.

Темирова Олеся Артемовна – соискатель Института филологии и истории РГГУ по специальности «Литература народов стран зарубежья». E-mail: olesyatemirova@mail.ru.

Тимощук Мария Николаевна – преподаватель кафедры германской филологии историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: история немецкой и австрийской литературы XX в., методика преподавания немецкого языка.
E-mail: blume21@mail.ru.

Филатова Вероника Юрьевна – аспирантка кафедры сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ.
E-mail: verfil1@yandex.ru.

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна – кандидат филологических наук, PhD in English (USA), старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Область научных интересов: англоязычные литературы XVII–XX вв., английский романтизм, интеллектуальная история, текстология, сравнительное литературоведение. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru.

Христофорова Ольга Борисовна – кандидат культурологии, доцент учебно-научного Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ. E-mail: okhrist@yandex.ru.

Шабурова Мария Николаевна – преподаватель кафедры русской литературы Международного университета в Москве. Область научных интересов: литература русской эмиграции первой волны, «незамеченное поколение», творчество Гайто Газданова. E-mail: masha_shaburova@mail.ru.

Шеметова Татьяна Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Бурятского государственного университета, докторант кафедры русской литературы XX в. МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: shemetovat@mail.ru.

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ, директор Института филологии и истории РГГУ. Сфера научных интересов: проблема перехода от античности к Средневековью; античная риторика; история, литература и культура поздней античности и раннего Средневековья. Автор книг «Королевская власть в Остготской Италии по “Variae” Кассиодора: миф, образ, реальность» (2003), «Римская традиция в варварском мире. Флавий Кассиодор и его эпоха» (2004) и др. работ. E-mail: chkarenkov@mail.ru.

Элиасберг Галина Аркадьевна – кандидат филологических наук, преподаватель Российско-американского учебно-научного центра библеистики и иудаики РГГУ. Автор статей по истории еврейской литературы, русско-еврейской драматургии и публицистике, монографии «Один из прежнего Петербурга: С.Л. Цинберг – историк еврейской литературы, критик и публицист» (2005). E-mail: eliasgal@rambler.ru.

General data about the authors

Tatiana Alyoshina is a teacher at the English First corporate courses. Her fields of research are the English literature of the first half of the 20th century and comparative studies. E-mail: at-1987s@rambler.ru.

Maria Belova is a post-graduate student at the Comparative Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities, teaches Italian in the Russian State University for the Humanities and the Peoples' Friendship University of Russia. E-mail: masciab@mail.ru.

Svetlana Boiko, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Contemporary Russian Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her publications concern Russian and Soviet literary history. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

Ilmira Bolotian, Cand. Sc. (Philology), is the author of numerous studies and critical reviews of newer Russian drama. Her fields of research are drama history and theory, the poetics and aesthetics of contemporary drama and of verbatim theatre. E-mail: ulitka_space@mail.ru.

Tatiana Bystrova, Cand. Sc. (Philology), does research into Marina Tsvetaeva's works, the Silver Age, urban texts, Russian-Italian relations. E-mail: tassina@yandex.ru.

Galina Danilina, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Foreign Literature Department of the Tyumen State University. She is the author of the book "Historicity of the Literary Writing in A.V. Mikhailov's Works". Her fields of research are historical poetics and Germanic studies. E-mail: gdanilina@yandex.ru.

Olga Zhironkina is a student at the Russian State University for the Humanities. Her fields of research are Balmont's works, the Silver Age, New Drama. E-mail: oligobox@mail.ru.

Farida Israpova, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Russian Literature Department of the Dagestan State University in Makhachkala. Her publications focus on metalyric theory and the phenomenon of self-reflection in the lyrical poems of the early 20th-century Russian poets. E-mail: faridaisrapova@yandex.ru.

Anna Kastarnova is a lecturer at the Russian Language Department, Elementary Level, the Centre for International Education under the Lomonosov Moscow State University. Her scholarly interests are the history of the 20th-century Russian literature and Maria Petrovykh's works. E-mail: a.s.kastarnova@gmail.com.

Natalia Kafidova is a lecturer at the Department for Translation Studies of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: miksanatik@mail.ru.

Ilya Kuznetsov, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Liberal Education Department of the Novosibirsk Institute for Advanced Training and Retraining of Education Workers. His areas of research include the evolutionary aspects of literary theory, metalinguistics, the Russian literature of the 20th century and contemporary literature. E-mail: eliah2001@mail.ru.

Sergei Lavlinsky, Can Sc. (Education), is an assistant professor at the Department of Poetic Theory and History of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. His publications deal with literary theory, reception aesthetics, socio-cultural hermeneutics and perceptual psychology. His areas of expertise are the theory and methodology of literary education, and arts communication technologies. His major publications are "Technology of Literary Education" (1999), "Readers' Dialogue in the Context of Literary Education" (2002), "Technology of Literary Education. Communication and Action Approach" (2003). He is the author of literary education programmes for secondary schools and of a number of school anthologies of literature.

Galina Lobanova is a post-graduate student at the Poetic Theory and History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities, and a lecturer at the Germanic Philology Department of the Institute of

Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her field of research covers literary theory, narrative problems, works by Bunin and Hesse. E-mail: g.lobanova@gmail.com.

Ekaterina Pavlova is a post-graduate student at the Comparative Literature Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: kichot@yandex.ru.

Natalya Pastushkova is a lecturer at the Comparative Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities, and a teacher at the College of Foreign Languages under the Russian State University for the Humanities. Her field of research is medieval Spanish literature. E-mail: past_nat@yahoo.com.

Alina Polonskaya is a post-graduate student at the Meletinsky Higher Liberal Studies of the Russian State University for the Humanities. E-mail: apolonskaya@yandex.ru.

Aida Razumovskaya, Cand Sc., is an assistant professor at the Literature Department of the Pskov State Teachers' Training University. E-mail: aida1@list.ru.

Anton Reinhold is a post-graduate student at the Department for Translation Studies of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: anton.reinhold@gmail.com.

Olesya Temirova pursues a Candidate's degree in "Foreign Literatures" at the Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities. E-mail: olesyatemirova@mail.ru.

Maria Timoschuk is a lecturer at the Germanic Philology Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her area of research includes the history of the 20th-century German and Austrian literature and methods of teaching the German language. E-mail: blume21@mail.ru.

Veronika Filatova is a post-graduate student at the Comparative Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities.
E-mail: verfil1@yandex.ru.

Elena Khaltrin-Khalturina, Cand. Sc. (Philology), PhD in English (USA), is a senior researcher at the Western Classics and Comparative Literary Studies Department of the Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. Her field of research includes the Anglophone literatures of the 17th–20th centuries, English Romanticism, intellectual history, textology, comparative literary studies. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru.

Olga Khristoforova, Cand. Sc. (Cultural Studies), is an assistant professor of the Research and Training Centre for Folklore Typology and Semiotics, the Russian State University for the Humanities.
E-mail: okhrist@yandex.ru.

Maria Shaburova is a lecturer at the Russian Literature Department of the International University in Moscow. Her area of research covers the literature of the Russian first-wave emigrants, the “unnoticed generation”, Gaito Gazdanov’s works.
E-mail: masha_shaburova@mail.ru.

Tatiana Shemetova, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Foreign Literature Department of the Buryat State University and a doctoral candidate at the 20th-Century Russian Literature Department of the Lomonosov Moscow State University. E-mail: shemetovat@mail.ru.

Pavel Shkarenkov, Doctor of History, Professor, is Head of the Ancient History Department of the Russian State University for the Humanities and Director of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. His field of research covers the problem of transition from antiquity to the Middle Ages; antique rhetoric; the history, literature and culture of late antiquity and the early Middle Ages. His major publications include the books “Regal Power in Ostrogoth Italy according to Cassiodorus’s *Variae*: Myth, Image, Reality” (2003) and “Roman Tradition in the Visigoth World. Flavius Cassiodorus and his Epoch” (2004), and other works. E-mail: chkarenkov@mail.ru.

Galina Eliasberg, Cand. Sc. (Philology), is a lecturer at the Russian-American Research and Training Centre for Bible Studies and Judaica of the Russian State University for the Humanities. Her publications include articles on the history of Jewish literature, Russian Jewish drama and socio-political essays, and the monograph “One from Former St. Petersburg: Sergei Zinberg, a Historian of Jewish Literature, Critic and Political Writer” (2005). E-mail: eliasgal@rambler.ru.

Заведующая редакцией *Е.Е. Жигарина*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Формат 60×90 ¹/₁₆.

Уч.-изд. л. 25,0. Усл. печ. л. 20,4.

Тираж 1050 экз. Заказ № 140.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в Издательском центре

Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6
www.rggi.ru