

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



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

№ 2 (45)/10

Scientific journal

Philological Sciences.
Literature Theory and Folklore Studies Series

Moscow 2010

ВЕСТНИК РГГУ

№ 2(45)/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 и фольклористика»

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

ISSN 1998-6769

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

<i>В.Я. Малкина</i> К проблеме определения лирического сюжета	11
<i>Е.М. Давыдова</i> Рецептивная стратегия в драматургии	15
<i>Н.А. Грицай</i> Заглавия в чеховской эпике: к проблеме «точек зрения»	28
<i>И.М. Болотян, С.П. Лавлинский</i> «Новая драма»: опыт типологии	35

Поэтика и риторика

<i>И.М. Никольский</i> Образ идеального правителя в литературе вестготской Испании второй половины VII в. (по данным «Истории короля Вамбы» Юлиана Толедского)	46
<i>А.И. Есаулов</i> Форма и фикция как основы дидактизма «Отрывка из переписки об Оссиане и песнях древних народов» Гердера	64
<i>Н.М. Азарова</i> Семантика и формы «скользящего отрицания» в языке философии и поэзии	76

Русская литература

<i>Е.Г. Падерина</i> О драматургической функции несостоявшейся игры в карты в «Игроках» Гоголя	89
<i>В.В. Лазутин</i> От памяти к истории: к вопросу о формировании представления о «людях сороковых годов»	101

<i>А.А. Кушниренко</i>	
Архетип умирания в романе М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Господа Головлевы»	111
<i>М.М. Одесская</i>	
Куда ведет нить Ариадны?	118
<i>Н.А. Тиботкина</i>	
Мотивная структура пространственно-временной организации книги стихов Саши Черного «Сатиры» (мотивы замкнутости, повторяемости и безысходности)	127
<i>Ф.Х. Исрапова</i>	
«Смещенье» февраля в стихи в стихотворении Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!»	136
<i>С.В. Ляляев</i>	
Жанровая природа и смысл заглавия «Повести» Б.Л. Пастернака	148
<i>С.С. Бойко</i>	
«Он пишет, словно дышит...»: Петр Незнамов – Николай Глазков – Булат Окуджава	159
<i>С.С. Бойко</i>	
«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести и школяр Булата Окуджавы	173
<i>А.С. Поливанов</i>	
Записные книжки В.В. Ерофеева как один из источников поэмы «Москва–Петушки»	185
Зарубежная литература	
<hr/>	
<i>М.Н. Морозова</i>	
Эволюция французского рыцарского романа в XIII в.: упадок жанра или новый виток развития?	194
<i>Е.А. Полетаева</i>	
Функция авантюры в средневековом испанском романе «Рыцарь Лебеда»	207
<i>Е.В. Соколова</i>	
«Непреодоленное прошлое» в романах «Летучие собаки» Марселя Байера и «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра	217

Сравнительное изучение литератур

<i>Е.В. Павлова</i>	
Comparative Arts: перспективы сравнительного литературоведения? ...	227
<i>А.В. Гордеева</i>	
Русские переводы из П. Верлена: уровень содержания (на примере стихотворения «Le ciel est, par-dessus le toit...»)	233
<i>Л.Р. Городецкий</i>	
Стихотворный цикл Манделыштама на смерть А. Белого: германизмы и подтексты	246
<i>С. Шахбаз</i>	
Концептуальные метафоры в английской и русской поэзии: сопоставительный аспект	258

Фольклористика

<i>С.И. Рыжакова</i>	
«Священные леса»: создание или преобразование традиции? (латышский и литовский случаи)	277
<i>В.А. Ильина</i>	
Отражение образа одиночества в паремиологическом фонде русского и английского языков	304

История науки

<i>И.В. Ершова</i>	
Эпические теории XX века и «традиционализм» Р. Менендеса Пидалья	311
<i>А.В. Стехов</i>	
Рецепция книги В.В. Набокова «Николай Гоголь» в зарубежной и отечественной критике	323
Abstracts	347
Сведения об авторах	358
Information about the authors	362

CONTENTS

Theory of Literature

- V.Y. Malkina*
On the Issue of the Definition of the Lyrical Plot 11
- E.M. Davydova*
On The Reception Strategy in Drama 15
- N.A. Gritsai*
The Function of the Title in Chekhov's Epic: On the Issue
of "The Point of View" 28
- I.M. Bolotian, S.P. Lavlinsky*
"The New Drama": An Essay in Typology 35

Poetics and Rhetoric

- I.M. Nikolsky*
The Image of the Ideal Governor in the Literature of Visigothic Spain
of the Second Half of the Seventeenth Century (based on "The History
of King Wamba" by Julian of Toledo) 46
- A.I. Esaulov*
The Form and the Fake as the Bases of Didacticism
in "The Fragment from the Correspondence about Ossian and the Songs
of the Old Peoples" by Herder 64
- N.M. Azarova*
The Semantics and Forms of the "Slippery Negative" in the Philosophic
and Poetic Discourses 76

Russian Literature

- E.G. Paderina*
On the Expressive Function of the Card Game
in Gogol's "The Gamblers" 89

<i>V.V. Lazutin</i>	
From Memory to History: On the Background Story Behind the Notion of “the People of the 1840s”	101
<i>A.A. Kushnirenko</i>	
The Archetype of Dying in the Novel “The Golovlyovs” by M.E. Saltykov (N. Shchedrin)	111
<i>M.M. Odesskaya</i>	
Where does the Ariadne thread go?	118
<i>N.A. Tibotkina</i>	
The Motif Structure of the Spatial and Temporal Arrangement of “The Satires” by Sasha Chyorny (based on the analysis of the motif of isolation, repetitiveness and despair)	127
<i>F.Kh. Israpova</i>	
The Poetological “Shift” in Pasternak’s Poem “It’s February! High time to get to writing and to crying...”	136
<i>S.V. Lialiaev</i>	
The Genre Origin and the Meaning of the Title in “Povest’ ” by Boris Pasternak	148
<i>S.S. Boiko</i>	
“He writes as if he could not help it...” Petr Neznamov–Nikolai Glazkov– Bulat Okudzhava	159
<i>S.S. Boiko</i>	
“I faced the war...”: The Types in Bulat Okudzhava’s “Front-line lyrical povest’ and The Image of a Student	173
<i>A.S. Polivanov</i>	
Venedict Erofejev’s Notebooks as a Source of His Poem “Moscow to the End of the Line”	185

Foreign Literatures

<i>M.N. Morozova</i>	
The Evolution of the French Chivalrous Romances in XIIIth Century: the Decline of the Genre or a New Stage of Development?	194
<i>E.A. Poletaeva</i>	
The Function of “aventura” in the Spanish medieval novel “The Swan Knight”	207

<i>E.V. Sokolova</i>	
“The Resistance of the Past” in the Novels “Flughunde” (1995) by Marcel Beyer and “Morbus Kitahara” (1995) by Christoph Ransmayr	217

Comparative Studies of Literature

<i>E.V. Pavlova</i>	
Comparative Arts and Its Prospects	227

<i>A.V. Gordeeva</i>	
Paul Verlaine’s Poetry Translated into the Russian: The Semantic Level as Given in “Le ciel est, par-dessus le toit...”	233

<i>L.R. Gorodetsky</i>	
Ossip Mandelstam’s Poetic Cycle On the Death of Andrei Belyi: Germanisms and the Sub-texts	246

<i>S. Shakhbaz</i>	
The Concept Metaphors in the English and Russian Poetry: A Comparative Study	258

Folklore Studies

<i>S.I. Ryzhakova</i>	
The Sacred Woods: Tradition Born or Transformed? (The Latish and Lithuanian Study Cases)	277

<i>V.A. Ilyina</i>	
The Reflection of the Image of Loneliness in the Paremiological Word Stock of the Russian and the English Languages	304

History of Science

<i>I.V. Ershova</i>	
The Twentieth-century Theories of the Epic and the Traditionalism of R. Menendez Pidal	311

<i>A.V. Stekhov</i>	
The Reception of Nabokov’s “Nikolai Gogol” in the Foreign and Russian Literary Criticism	323
Abstracts	347
About the authors	362

К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

В статье анализируются существующие на данный момент в российских литературоведческих словарях определения понятия «лирический сюжет» и предлагается собственное определение этого термина.

Ключевые слова: лирический сюжет, лирика как род литературы, сюжет, словари.

Несмотря на то что понятием «лирический сюжет» литературоведение оперирует достаточно давно, оно до сих пор терминологически не уточнено. Более того, ни в одном из основных литературоведческих словарей специальной статьи «лирический сюжет» нет¹.

Этому термину обычно лишь достаточно вскользь уделяется место либо в статье «лирика», либо в статье «сюжет». Что в целом объяснимо: ряд ученых считает, что лирика как род литературы в целом (и лирическое стихотворение в частности) либо вообще не имеет сюжета, либо сюжет выполняет в нем чисто служебную роль. А зачем специально говорить о том, чего не существует?

Во всяком случае в Литературном энциклопедическом словаре упоминаний о лирическом сюжете нет в принципе.

В Краткой литературной энциклопедии, правда, есть – в статье «Лирика» Л.И. Тимофеева. (Г.Н. Пospelов определяет сюжет как «ход событий, развитие действия в повествовательных и драматических произведениях»², т. е. возможность наличия сюжета в лирике исключается полностью.)

Л.И. Тимофеев допускает некую возможность элементарного сюжета в лирике, но полагает, что он (когда есть) имеет сугубо подчинительное значение: «В отличие от эпоса и драмы, лирика не свя-

зана с сюжетностью как конструктивным признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии. Естественно, что развитие переживания предполагает в ряде случаев наличие известной временной шкалы (напр., у Пушкина “Шли годы...” в стих. “Я помню чудное мгновенье...”, у Блока “Летели дни” в стих. “О доблестях, о подвигах, о славе...”), что иногда называют “лирическим сюжетом”, но очевидно, что речь здесь идет не столько о сюжете, сколько о композиционной организации, развитии переживания путем контрастов, нарастания, повторений, параллелизмов и др. приемов»³. Очевидно, что исследователь смешивает сюжет как принцип организации внутреннего мира текста, композицию как организацию текста в целом и субъектную организацию (переживание лирического субъекта)⁴.

С.И. Кормилов также полагает, что «в полной мере сюжетны лишь эпос и драма. В лирике сюжет встречается, но играет служебную роль»⁵. Согласиться с этим никак нельзя: лирика достаточно часто бесфабульна, но сюжетна, поскольку основные категории, необходимые для возникновения сюжета (время, пространство, событие), в ней присутствуют.

В.Е. Хализев пишет: «Сюжет – цепь событий, изображенных в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных измерениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Воссоздаваемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения и тем самым неотъемлемое “звено” его формы. Сюжет является организующим началом большинства произведений драматических и эпических (повествовательных). Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован и предельно компактен): “Я помню чудное мгновенье...” Пушкина, некрасовские “Размышление у парадного подъезда”, стихотворение В. Ходасевича “Обезьяна”»⁶.

В этом ряду негативных словарных определений особняком стоит статья в Литературной энциклопедии. Хотя они тоже пишут, что «сюжет в литературе – отражение динамики действительности в форме разворачивающегося в произведении действия, в форме внутренне-связанных (причинно-временной связью) поступков персонажей, событий, образующих известное единство, составляющих некоторое законченное целое. С. есть форма разворачивания темы, характерная гл. обр. для драматических и повествовательных произведений; в них С. составляет динамический стержень композиции»⁷. Однако допускают наличие сюжета и в лирике, пусть там он играет и не столь существенную роль: «Меньшую

роль С. (в указанном его смысле) играет в лирике. Движение в лирике зачастую выступает не как развертывание цепи событий, случающихся с персонажами и связанных причинно и во времени, но часто как смена эмоций, идей, настроений, переживаний субъекта, вызванных явлениями действительности. Конечно, это относится не ко всякой стихотворной поэзии, которая может иметь и повествовательный (поэма, басня, повесть в стихах и др.) и драматизованный характер (драматическая поэма) и воплощаться в переходных лиро-эпических жанрах (баллады и др.). Под С. следует разуметь не всякую динамику в лит-ом произведении, не всякое движение образов, смену настроений, развитие мотивов, не всякое развитие идеи, воплощенное в образах, но лишь ту динамику, которая дается в виде объективно совершающегося действия, события»⁸.

В этом определении можно выделить два существенных момента: связь сюжета в лирике с субъектом, во-первых, и роль события (а не обязательно цепи событий), во-вторых.

С субъектом лирический сюжет связывается и в школьном словаре литературоведческих терминов. Там говорится, что лирический сюжет «выделяет, подчеркивает наиболее значимые, эмоционально напряженные моменты в развитии чувства, в изменении душевных состояний, настроений лирического героя, а события, являющиеся источником, причиной возникновения этих чувств, описываются неполно, даются намеком, их нужно восстанавливать по «вехам» автора с помощью воображения»⁹.

Таким образом, центральной категорией для определения лирического сюжета оказывается категория субъекта. Однако сюжет не может быть только сменой настроений или точек зрения субъекта – хотя бы потому, что в лирическом стихотворении есть и остальные категории, необходимые для существования сюжета, – пространство, время, событие, ситуация.

С нашей точки зрения, лирический сюжет – это комплексное понятие, для корректного анализа которого надо учитывать многочисленные аспекты (лирический субъект, событие, ситуация, мотив, пространство и время), иначе его понимание будет неполным, поскольку (с нашей точки зрения) лирический сюжет разворачивается в пространстве и времени при помощи мотивов от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой и, в свою очередь, к лирическому событию. Лирический сюжет, таким образом, можно определить как систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии.

- ¹ За исключением нашей собственной статьи в словаре: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intraда, Издательство Кулагиной, 2008.
- ² *Поспелов Г.Н.* Сюжет // КЛЭ. М., 1972. Т. 7. Стлб. 306.
- ³ *Тимофеев Л.И.* Лирика // КЛЭ. М., 1967. Т. 4. Стлб. 210.
- ⁴ В учебнике по теории литературы он называет сюжет одной из форм композиции (см.: *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. М., 1976).
- ⁵ *Кормилов С.И.* Сюжет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 1049.
- ⁶ *Хализев В.Е.* Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999. С. 381.
- ⁷ *Михайлов П., Михайловский Б.* Сюжет // Литературная энциклопедия. М., 1939. Т. 11. Стлб. 140.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Кудина Г.Н., Новлянская З.Н., Архангельский А.Н.* Словарь литературоведческих терминов: Для школьников и преподавателей. М., 2008. С. 14.

Е.М. Давыдова

РЕЦЕПТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В ДРАМАТУРГИИ

В статье рассматривается проблема восприятия драмы как рода литературы. На основе соединения театроведческого (Патрис Павис) и литературоведческого (В.Е. Хализев, В.В. Федоров) подходов исследуется взаимосвязь между чертами поэтики драмы и их герменевтическим потенциалом. Характеризуется рецептивная функция отдельных элементов художественной структуры драматического текста, определяющая диалектический дуализм «создание иллюзии/рассеивание иллюзии», что позволяет охарактеризовать специфику эстетической коммуникации между текстом пьесы и ее читателем, а также сделать вывод об особенностях имажинативного потенциала драматургии, предполагающей, в отличие от других литературных родов, сразу два типа визуализации.

Ключевые слова: рецептивная стратегия, драма, герменевтика, рецептивная эстетика, драматическая иллюзия, визуализация.

Проблема рецепции драмы как рода литературы до сих пор не становилась предметом специального исследования. Несмотря на существование обширной библиографии, отражающей различные подходы к общей проблеме восприятия художественного текста, авторы различных рецептивных теорий привлекают в качестве материала для анализа преимущественно эпические, реже – лирические произведения, не демонстрируя, однако, каким образом следует применять предлагаемую ими методологию при работе с драматическим текстом.

Судя по всему, причину этого упущения следует искать в двойственной (литературной и театральной) природе драмы, так как в научной литературе до сих пор остается дискуссионным вопрос о том, можно ли считать драматический текст вне его театрального

воплощения самостоятельным и самодостаточным эстетическим объектом. Тем не менее, на наш взгляд, нельзя не согласиться с В.Е. Хализевым, утверждающим: «В наше время литературные достоинства драмы ясно осознаны: драматические произведения воспринимаются как произведения искусства не только в составе сценических представлений, но и в качестве самостоятельных, предназначенных для чтения»¹. Предметом нашего исследования является рецептивная стратегия *читателя*, а не *зрителя* пьесы; однако одновременно представляется необходимым, предпочитая литературоведческий подход к проблеме театроведческому, учитывать двойственную природу драмы и ориентацию на сценическое воплощение как ее родовое свойство.

Основу для такого подхода мы находим в теоретических работах В.Е. Хализева и В.В. Федорова. Особый интерес представляет также «Словарь театра» Патриса Пависа: несмотря на то что автор уделяет внимание преимущественно вопросам театроведческим и рассматривает коммуникативную модель «сцена–зал», его книга по праву занимает место в указанном (к сожалению, недлинном) ряду работ, подробно рассматривающих вопросы рецепции драмы.

Прежде чем перейти к прояснению специфики восприятия интересующего нас литературного рода, необходимо обозначить общие положения рецептивной теории, лежащие в основе данного исследования. Соединяя традиции герменевтики, семиотики, рецептивной эстетики и диалогической теории М.М. Бахтина, мы придерживаемся той точки зрения, что отношения между текстом и его читателем носят характер взаимной активности и должны описываться в логике коммуникативной модели. Понимание смысла произведения всегда «больше» замысла автора, так как является результатом взаимодействия сознаний двух субъектов эстетической коммуникации. Однако высказывание (текст) как посредник между двумя сознаниями предопределяет предметное и смысловое поле этого диалога. Создавая художественное произведение (высказывание), автор продумывает его прагматику, с тем чтобы быть услышанным. Эта прагматика и является заложенной в текст рецептивной стратегией.

Таким образом, под *рецептивной стратегией* понимается структурно-смысловое устройство произведения, которое ограничивает интерпретационный выбор читателя на уровне экспликации (дешифровки языковых и метатекстуальных кодов) и одновременно обозначает парадигму герменевтических указателей для движения понимания (Г.-Г. Гадамер), что в конечном итоге способствует возникновению «сложной игры позициями» (Ю.М. Лотман) между текстом и воспринимающим сознанием.

Очевидно, что для прояснения характера формирования рецептивной стратегии в драме необходимо определить ее родовые свойства. Оставляя в стороне дискуссионное поле общей теории драматургии и насыщенную историю этого вопроса, обратимся к работам лишь тех современных исследователей драмы, которые затрагивают рецептивный аспект.

В книге «Драма как род литературы» В.Е. Хализев характеризует драму, сравнивая ее с эпическим родом, – прием в контексте интересующей нас темы тем более продуктивный, что «опыт читателя» и привычные для реципиента стратегии формируются именно через традицию восприятия эпических текстов (трудно представить себе, как кто-либо начинает свое знакомство с литературой чтением пьес).

По мнению исследователя, каждый из литературных родов характеризуется двумя взаимосвязанными качествами. «Первое – это наличие или отсутствие сюжетности как организующего начала произведения. Второе – это принцип ведения художественной речи, точнее, акцентирование ее сообщающих (дескриптивных), или действенно-коммуникативных, или же собственно экспрессивных начал»². В отличие от лирики, для эпоса и драмы обязательна сюжетность, то есть «детализированно изображаются события, протекающие в пространстве и времени. Воспроизводимые здесь действия составляют динамику двустороннего общения человека с окружающим миром»³. Однако, осваивая «жизнь в ее пространственно-временной динамике», эпос и драма используют разные композиционно-речевые формы. Далее Хализев выделяет ряд родовых признаков драмы.

В отличие от эпоса, драма лишена повествующего субъекта, и события в ней не предстают «как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое носителем речи»⁴. С точки зрения исследователя, в эпическом произведении «прямой контакт у читателя возникает не столько с действующими лицами, сколько с повествователем, который выступает как бы в роли посредника». Применительно к драматическим текстам можно говорить «лишь об элементах повествования» (ремарки, обращенные к публике монологи, зонги в эпической драме и т. д.), которые носят вспомогательный характер. «Повествование в драме не призвано выполнять организующей миссии»⁵.

Драматическое время всегда ограничено, изображается сравнительно небольшой по протяженности временной отрезок. Эпос, напротив, «максимально свободен в обращении с изображаемым пространством и временем», причем сюжетное время в эпическом произведении – прошедшее. Кроме того, внутренние события

и события рассказывания в эпосе создают две пространственно-временные ситуации, которые выступают «в качестве необходимого начала формообразования»⁶. Напротив, «ведение речи в драме тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события»⁷. Сюжетное время в драме совпадает с фабульным⁸, и это художественное время – настоящее.

«Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам (“сценическим эпизодам”), которые наполнены высказываниями персонажей. Это главный, исходный признак драматического рода литературы»⁹.

Эти первые две (основные) родовые характеристики позволяют Хализеву сделать вывод и об особенностях рецепции: в драме нет временной и психологической (то есть «эпической») дистанции между изображаемым и изображающим («процессом ведения речи»). «...Перед читателем эпического произведения изображаемые события предстают в качестве прошедшего – как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое носителем речи. <...> Воспроизводимая ситуация запечатлевается здесь как уже имевшая место. <...> Человек, воспринимающий событие через повествование о нем, лишен ощущения непосредственного контакта с реальностью – иллюзии собственного присутствия».

Иначе воспринимается читателем драма: здесь «жизнь <...> 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»¹⁰.

Это объясняется следующей родовой особенностью драмы, тесно связанной с предыдущими ее характеристиками, – совпадением внутреннего события и события рассказывания в условиях отсутствия точки зрения нарратора. «Доминирующее начало текста драматического произведения – это словесные действия героев»¹¹. «Монологи и диалоги являются здесь по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение». Одновременно «высказывания, составляющие текст драмы, осуществляются в ситуации, которая составляет главный предмет художественного изображения». Таким образом, пишет автор, если «для читателя [эпоса. – Е. Д.] важно имеющееся в повествовании истолкование

показанных событий», то реципиент драматического текста вынужден проявлять большую творческую активность, самостоятельно интерпретируя то или иное событие и произведение в целом¹².

Вопрос о влиянии на восприятие читателя такой родовой черты драмы, как совмещение в речевом действии персонажа события внешнего и внутреннего, затронутый в работе Хализева, становится центральным в концепции В.В. Федорова (глава «Поэтический мир драмы» в монографии «О природе поэтической реальности»).

Исследователь использует понятие «изображение», описывая ситуацию сюжетной точки зрения (то есть дистанцированной от изображаемых событий и не совпадающей с точками зрения фабульных персонажей). Частным (характерным для эпоса) случаем изображения является повествование. Для драмы же Федоров предлагает использовать понятие «исполнение», которое осуществляется «персонажами драмы сюжетного уровня, аналогичными по своей функции повествователю романа или повести». Иными словами, развивая концепцию эстетического завершения М.М. Бахтина¹³, Федоров говорит о том, что ««сцена», «исполнитель» и «зритель» – такие же категории драмы как поэтического мира, как «повествователь», «повествование» и «слушатель» – категории эпоса»¹⁴. Особо стоит отметить, что, используя терминологию, относящуюся к сфере театроведения, автор монографии исследует драму с позиции литературоведческой: по его мнению, сцена всегда есть в драме как художественном [в данном случае имеется в виду – «литературном»] и эстетически самостоятельном. – Е. Д.] произведении.

По Федорову, акт восприятия – это акт создания поэтического мира, при этом «субъект восприятия относительно поэтического мира ориентирован многопланно. <...> Все активно (под определенным эмоциональным и смысловым углом зрения) воспринятое созерцателем, будучи событием его собственной внутренней – душевной и духовной – жизни, вместе с тем становится также событием бытия поэтического мира»¹⁵.

Важно помнить о том, что событие восприятия изображающего слова и изображенного жизненного события «совершаются в различных действительностях поэтического мира, и соответственно этому читатель в действительности сюжета предстает как слушатель, в действительности фабулы как созерцатель»¹⁶. Активная сотворческая деятельность читателя «завершает» одновременно два разных плана произведения в силу специфики *природы высказывания* в драме, что мы обозначим как еще одно ее родовое свойство.

Реплика в драме, как доказывает в своей работе Федоров, выполняет двойную функцию: во-первых, изображения персонажа, то есть драматическое слово направлено на самого говорящего в качестве события исполнения; во-вторых, собственно коммуникативную, при обращении к собеседнику на сцене (исполняемое событие).

«Целое героя» драмы воплощается в исполняемом фабульном лице и в исполняющем его лице сюжетном. При этом эстетическое бытие «целого героя» возможно только при наличии воспринимающего сознания: с одной стороны, потенциального (к нему обращено изображающее слово персонажа, подобно тому как слово повествователя в эпосе обращено к читателю), с другой стороны – реального, так как Федоров, вслед за Бахтиным, настаивает на том, что само бытие художественного мира невозможно без его завершения читателем.

Описанная Федоровым функция драматического слова и, соответственно, двойственно ориентированная позиция читателя напрямую связана, на наш взгляд, с категориями *драматической иллюзии, дистанции*, а также со спецификой организации *времени и пространства в драме*. Без прояснения этих понятий трудно в полной мере оценить концепцию исследователя: очевидно, что реципиент любого художественного текста вступает в эстетический диалог как с высказыванием персонажа, так и с «голосом» автора; совпадение внутренней и внешней точек зрения в одном высказывании, несомненно, является родовой особенностью драмы, однако, как убедительно доказывает Б.А. Успенский в своей работе «Поэтика композиции», этот прием активно использует и эпос.

Для прояснения концепции Федорова представляется необходимым обращение к театроведческому подходу. В «Словаре театра» Патриса Пависа рецептивному аспекту уделяется особое внимание (в оглавлении книги даже выделен специальный раздел – «Восприятие спектакля»), и, несмотря на то что автор описывает преимущественно театральную коммуникацию и позицию зрителя, многие из сделанных им наблюдений напрямую относятся к интересующей нас теме.

В большинстве словарных статей автор считает необходимым представить несколько существующих в научной литературе подходов к вопросу; можно, однако, заметить, что преимущество отдается исследователям-семиотикам и представителям школы рецептивной эстетики. Отношения между эстетическим объектом (спектаклем) и реципиентом (зрителем) Павис описывает в логике коммуникативной модели как взаимно активные, считая невозможным исследование художественного мира произведения без

учета его ориентации на воспринимающее сознание (как в эстетическом плане, так и с точки зрения социологии театра) и работы этого сознания¹⁷.

Автор описывает движение понимания реципиента в логике, соотносящейся с уже описанной нами выше моделью. Это уровень экспликации (интерпретация кодов в театре: лингвистических, психологических, культурных, а также специфических театральных – принцип четвертой стены, жесты, реально-пространственная дистанция между сценой и залом и т. д.), а также «критическое прочтение», сопровождающееся конкретизацией и пробрасыванием (Р. Ингарден). Павис называет этот уровень восприятия «драматургическим анализом», «проясняющим драматическую конструкцию, способ представления фабулы, возникновение и разрешение конфликтов. Любое прочтение пьесы сопровождается осмыслением перспективы осуществления в пространстве этих динамических элементов драмы, выявления ведущих схем действия»¹⁸. «Фабула [в терминологии Пависа это литературная основа спектакля. – *Е. Д.*] аранжируется таким образом, чтобы ощущалась ее логика и направленность, но при этом зрителю не предоставляется возможности полностью предвидеть развязку. Зритель здесь находится во власти “напряженного ожидания”, не может отвести взгляд от начертанной для него траектории, верит в историю, изложенную в виде фабулы»¹⁹.

Движение понимания автор определяет как «горизонтальное прочтение», противопоставляя его «вертикальному прочтению», то есть в дискурсе литературоведческом, эстетическому завершению, интерпретации целого драмы.

Обратимся теперь к понятиям дистанции и драматической иллюзии. По Павису, дистанция – это позиция индивида (реципиента) по отношению к эстетическому объекту. Существуют два полюса возможной дистанции: полная идентификация с персонажем («нулевая дистанция») и дистанция вплоть до разрыва иллюзии и утраты интереса к действию («максимальная дистанция»)²⁰. С понятием дистанции напрямую связана категория иллюзии: как пишет Павис, «театральная иллюзия возникает тогда, когда мы принимаем за реальное и подлинное вымысел (фигию), 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»²¹.

Далее Павис делает важнейшее замечание, касающееся, как мы увидим, именно специфики восприятия драматического рода

литературы: «В оппозиции “создание иллюзии/рассеивание иллюзии” содержится диалектический принцип никогда не представлять в одном из двух аспектов противоречия. Иллюзия предполагает сознание того, что видимое нами в театре – всего лишь представление. Если бы мы целиком разочаровались, испытываемое нами удовольствие уменьшилось ровно настолько же»²². Далее автор цитирует Мармонтеля: «Надо иметь “одновременно две мысли” – что вы пришли посмотреть представление истории и что вы присутствуете при свершении реального события»²³.

Как можно заметить, на данном этапе рассуждения все еще остается не до конца проясненным различие между дистанциями эпической и драматической: в обоих случаях речь идет о двояко-направленной позиции воспринимающего сознания, занимающего как внутреннюю, так и внешнюю точку зрения по отношению к бытию художественного мира. Можно, как кажется, возразить, что подобно тому как *зритель в театре*, по Мармонтелю, «должен иметь две мысли», *читатель произведения любого рода литературы* вживается в художественный мир и одновременно помнит о том, что держит в руках книгу.

Однако, на наш взгляд, проведенная аналогия не будет абсолютно точной. Произведения драматического рода отличает жесткая композиционная структура²⁴, выраженная в тексте в том числе и графически²⁵. Ориентация драмы на сценическое воплощение предопределяет наличие «дополнительного текста» (Павис обозначает этим термином «паратекст», то есть все не являющиеся речью персонажа высказывания: афишу, ремарки, обозначение имени персонажа перед его репликой), который становится и визуальным (графическим), и семантическим «препятствием» к полному вживанию читателя в художественный мир произведения.

Нельзя не заметить, что на данном этапе рассуждений неминуемо возникает важнейший вопрос: каким образом в драматическом произведении, каждая строчка которого содержит «дополнительный текст» и тем самым разрушает иллюзию, решается проблема сокращения эстетической дистанции и удержания интереса читателя к событиям художественного мира? На наш взгляд, эту функцию выполняет другой аспект поэтики драмы – ее композиционная структура. Однако на данном этапе мы будем рассматривать уже не соотношение компонентов драмы, а обратимся к композиционно-речевой структуре.

Доминирующей композиционно-речевой формой в драме является диалог, то есть «форма речи, состоящая из обмена высказываниями-репликами, на языковой состав которых влияет непосредственное восприятие, активизирующее роль адресата

в речевой деятельности адресанта»²⁶. Г.О. Винокур в работе «“Горе от ума” как памятник русской художественной речи» характеризует диалогическую реплику как обращенную вовне, рассчитанную на словесную реакцию партнеров и, как правило, не выходящую за тематические рамки разговора²⁷. Приведенные определения позволяют сделать следующие выводы.

Во-первых, получает дополнительное обоснование общее для работ по теории драматургии положение об особом типе активности реципиента драмы (генетически эта традиция восходит к «Поэтике» Аристотеля и является продолжением теоретической рефлексии категории катарсиса). Как правило, это связывается с понятием *драматического действия*, которое принято считать более динамичным, чем в эпосе, разворачиванием событий; считается также, что высказывания в драме более эмоциональны, что предопределено функциями драматических реплик: самораскрытие персонажа, словесное действие как непосредственная («спонтанная») реакция на высказывание другого и т. д.

К этим наблюдениям можно добавить, что даже при отсутствии динамично развивающегося сюжета и экспрессивности в речи персонажей (например, в образцах жанра драмы-диспута) читатель по-прежнему «принуждаем» к непрерывной активности в ходе движения понимания – самой композиционно-речевой формой диалога, в котором нет пауз, который динамичен по своей природе²⁸. Прервать (отложить на время) чтение литературного произведения тем труднее, чем меньше смысловая дистанция между отдельными его фрагментами. Тематическое единство диалога, «темпы» движения понимания, задающийся эллиптической (по сравнению с эпосом) формой коммуникации также следует отнести к факторам, способствующим концентрации и удержанию внимания читателя, созданию эффекта напряженного восприятия.

Во-вторых, каждая реплика в диалоге как речевой форме «обращена вовне», то есть слово персонажа драмы уже в рамках структуры художественного мира провокативно по своей природе, оно требует ответа. И здесь нам представляется уместным вернуться к концепции Федорова: при соединении описанного выше лингвистического подхода к композиционно-речевым формам драмы с тезисом исследователя о двояконаправленном драматическом слове становится понятно, почему именно драматическое высказывание требует наибольшей степени активности от читателя. Сама композиционно-речевая форма диалога предполагает наличие ответа – это относится ко всем случаям ее использования автором в произведении любого рода литературы, однако если в эпическом тексте организующим началом является нарратив, то драма *всей*

своей структурой предопределяет сокращение дистанции между воспринимающим сознанием и текстом.

Наконец, следует назвать еще одно родовое свойство драмы, предрешающее сокращение этой дистанции: речь идет о специфике категорий времени и пространства в драматургии.

Обратимся к «Словарю театра». В статье «Время» автор выделяет 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»²⁹. Иными словами, понятие «драматическое время» в определении Пависа соотносится с литературоведческим понятием «художественное время», то есть с временной организацией мира произведения. Термин «сценическое время», казалось бы, имеет отношение исключительно к сфере театра. Однако в действительности это понятие вполне соотносимо с проблемой *читателя* драмы.

Вспомним Хализева: поскольку драматическое время – всегда настоящее, то «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица»³⁰. Кроме того, как справедливо замечает автор, пьеса (в силу ориентации на театральное воплощение) – это произведение небольшого объема. Основные компоненты, ее составляющие (акты, явления), представляют собой *замкнутые в пространстве и времени* картины («сценические эпизоды»), которые наполнены высказываниями персонажей³¹. Иными словами, хронометраж чтения сценического эпизода не только соразмерен ходу разыгрывания того же фрагмента на сцене, но и приблизительно совпадает с течением времени в художественном мире (в рамках этого эпизода). Очевидным образом возникающее в силу этого ощущение «непосредственного контакта с реальностью» является еще одним конструирующим началом «иллюзии собственного присутствия» (Хализев).

Можно было бы предположить, что рецептивная функция пространства в драме совпадает с организацией времени. Однако в «Словаре театра» мы находим три статьи, посвященные категории пространства и позволяющие говорить о возникновении более сложной структуры его восприятия. Павис отдельно описывает «пространство текстовое»³² (которое соотносится с литературоведческим понятием художественного пространства), «пространство драматическое»³³, то есть результат такой визуальной конкретиза-

ции читателем текста, когда он оказывается в позиции «предрежиссера», и «пространство сценическое», то есть «пространство, воссозданное сценографически и непосредственно воспринимаемое публикой»³⁴ в театре.

Определение автором «Словаря театра» двух типов конкретизации *читателем* пространства драмы трудно переоценить. Обратимся также и к работе Федорова, использующего театроведческий терминологический аппарат при описании природы «изображения» в драме. Речь идет, вероятно, не просто о перенесении в литературоведческий дискурс анализа драмы более «привычных» ей категорий, но об имплицитном описании *двух типов визуализации драмы*, воплощенных в «целом героя».

Конечно, эпическая дистанция также обуславливает как внешнюю, так и внутреннюю позицию читателя по отношению к изображаемым событиям; однако возможность визуализации пространственного бытия повествователя является скорее исключением для эпического произведения (случаи «Я-нарратива» со специально изображенными двумя пространственно-временными ситуациями).

Имагинативный потенциал драмы сложнее: драматическая дистанция всегда предлагает читателю сразу два типа визуализации. Занимая «внутреннюю точку зрения», реципиент представляет себе пространство художественного мира и принадлежащего ему фабульного персонажа как образы, уподобленные реалиям его собственного (существующего в действительности) универсума (например, если ремарка указывает на топос дома, он представляет себе реальный дом). Оказываясь в позиции «слушателя» (Федоров), читатель одновременно становится и режиссером, и потенциальным зрителем, представляющим сцену, и персонажа-исполнителя (то есть *образ дома* из первого типа визуализации превращается в *декорацию дома* в воображаемой читателем театральной постановке).

Таким образом, указанный автором «Словаря театра» диалектический дуализм оппозиции «создание иллюзии/рассеивание иллюзии», относящийся к природе восприятия любой художественной реальности, получает в драме свое максимальное воплощение³⁵. *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», на мгновение поверив в его «реальность»). Именно здесь изменение внешней и внутренней точек зрения реципиента в ходе движения понимания происходит *непрерывно*, в каждой строке. Поэтика драмы как рода

литературы оказывается «провокативна», требуя от читателя наибольшей и сложнейшей сотворческой работы.

Примечания

- 1 Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 250.
- 2 Там же. С. 33.
- 3 Там же.
- 4 Там же. С. 39.
- 5 Там же. С. 38–39.
- 6 Там же. С. 42.
- 7 Там же. С. 40–42.
- 8 Заметим, что исключение составляет случай несовпадения сценического и драматического времени, однако этот художественный прием не является типическим и всегда воспринимается как маркированный элемент поэтики конкретного произведения.
- 9 Хализев В.Е. Указ. соч. С. 46.
- 10 Там же. С. 42–43.
- 11 Там же. С. 42.
- 12 Там же. С. 41–42.
- 13 См. работу М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», где используется понятие игры (детской и театральной) для прояснения категорий внутренней точки зрения, эстетического объекта, а также особенностей драматического рода (*Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 66–71*).
- 14 Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 150.
- 15 Там же. С. 183.
- 16 Там же.
- 17 См., например: «Некоторые театральные понятия (трагическое, странное или комическое) доступны пониманию только через призму взаимодействия субъекта с художественным объектом. Речь идет об установлении момента, когда восприятие уже превращается в интерпретацию <...> т. е. о таких случаях, когда зритель неизбежно должен вступить на свою собственную герменевтическую стезю». (*Павис П. Словарь театра. М., 2003. С. 67*).
- 18 Павис П. Указ. соч. С. 295.
- 19 Там же. С. 150.
- 20 Там же. С. 113.
- 21 Там же. С. 150.
- 22 Ср.: «Драматическая иллюзия. Понятие, обозначающее сознательное вхождение читателя или зрителя в художественный мир произведения, исключаящее <...> “отрицание и утверждение”. Это состояние, промежуточное между самообманом (зритель считает сценический мир реальным) и полным сознанием нереальности (зритель не забывает, что смотрит пьесу и видит актеров)»

- (*Barnet S., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinemayic Terms*; цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 2002. С. 308).
- 23 *Павис П.* Указ. соч. С. 151.
- 24 Драматическая композиция – «членение текста пьесы на части по времени и месту действия и художественно целесообразная соотнесенность этих частей» (*Тамарченко Н.Д.* Теория литературы. М., 2007. Т. 1. С. 328).
- 25 Традиция публикации драматического произведения предполагает графическое разграничение разнородных компонентов драмы (использование курсива, разрядки, жирного шрифта и т. д. при наборе).
- 26 *Винокур Т.Г.* Диалогическая речь // Лингвистический энциклопедический словарь. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. С. 339.
- 27 *Винокур Г.О.* «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Винокур Г.О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 217.
- 28 «...Роман можно отложить, а восприятие лирического стихотворения очень кратковременно; драма же требует непрерывной длительности восприятия, так сказать прикованности» (*Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 307).
- 29 *Павис П.* Указ. соч. С. 70–71.
- 30 *Хализев В.Е.* Указ. соч. С. 43.
- 31 Там же. С. 42.
- 32 Как любой текст, говорящий о мире и воплощающий конкретную реальность, драматический текст содержит пространственные характеристики <...> которые связывают любое высказывание с его временем и средой. Пространственно-временные указания, таким образом, не являются спецификой театра, они связаны с планом содержания высказывания (*Павис П.* Указ. соч. С. 293–294).
- 33 «Пространство драматическое <...> создается в воображении зрителя или читателя, основывающихся на материале текста». Оно сконструировано в воображении зрителя, это пространство вымысла, которое возникает при визуализации образов структуры пьесы. «Драматическое пространство становится видимым, только если в спектакле выражены пространственные отношения, скрытые в тексте» (Там же. С. 289–290).
- 34 *Павис П.* Указ. соч. С. 291–293.
- 35 Ср.: «Любой вид литературы использует некоторые общепринятые приемы, но приемы в драме гораздо более многочисленны, они требуют гораздо большей работы воображения от зрителя (или читателя), чем в любом другом виде литературы» (*Dictionary of Literary Terms / By H. Shaw, статья «Драматическая условность».* Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. С. 309).



Н.А. Грицай

ЗАГЛАВИЯ В ЧЕХОВСКОЙ ЭПИКЕ: К ПРОБЛЕМЕ «ТОЧЕК ЗРЕНИЯ»

В статье прослеживается специфика изменения характера заглавий чеховских рассказов и зависимость этих заглавий от повествовательной структуры. Эволюция заглавий рассматривается на примерах рассказов разных лет. В итоге определяются некоторые характерные черты чеховских заглавий.

Ключевые слова: заголовочно-финальный комплекс, заглавие, подзаголовок, повествование, «точка зрения».

«Прогнозируя текст, который следует за заглавием, читатель опирается прежде всего на свой опыт. При этом заглавие играет особую роль в готовности читателя к пониманию, служа соединительным звеном между читателем и внетекстовой действительностью с одной стороны, между читателем и текстом – с другой»¹. Во многом именно от характера заглавия зависит восприятие всего произведения, т. е. заглавие литературного произведения формирует читательское предпонимание. К заглавию функционально примыкают имя автора, подзаголовок, эпиграф, посвящение, дата – все это составляет заголовочно-финальный комплекс. Подзаголовок уточняет и дополняет собственно заглавие как имя текста. Он представляет собой компонент «подчиняющийся заглавию и находящийся непосредственно после него перед текстом художественного произведения. В широком смысле подзаголовок входит в состав заглавия и выполняет функцию носителя уточняющей информации о художественном произведении; о его жанровых, тематических, стилистических и других особенностях. <...> По своему семантическому и функциональному значению подзаголовок практически равен заглавию произведения (сенсемантический и синфункционален)»².

© Грицай Н.А., 2010

Наше внимание будет сосредоточено на заглавиях и подзаголовках некоторых рассказов А.П. Чехова, относящихся как к раннему периоду творчества писателя, условно определенному с 1880 по 1886 г., так и к позднему – с 1887 по 1904 г. Исследователи, обращаясь к анализу заглавий чеховских рассказов, выстраивали типологии и выявляли систему заглавий, ориентируясь при этом на совершенно разные критерии: от хронологии до специфики порождаемых смыслов³. Такая возможность разных подходов свидетельствует о многоуровневости изучаемого явления.

В ранних рассказах А.П. Чехова подзаголовки встречаются чаще, нежели в рассказах более поздних. Как правило, подзаголовок содержит указание на название того или иного жанра. Например, «Торжество победителя. *Рассказ* отставного коллежского регистратора», «Шведская спичка. *Уголовный рассказ*», «Брожение умов. Из *летописи* одного города», «Брак по расчету. *Роман* в двух частях», «Господа обыватели. *Пьеса* в двух действиях», «Зеленая коса. *Маленький роман*», «Пропащее дело. *Водевильное* происшествие», «Пережитое. Психологический *эюд*», «Двадцать шесть. (Выписки из *дневника*)». Наряду с такими традиционными жанрами встречаются авторские жанровые номинации, которые, впрочем, тоже соотносимы с традицией: «С женой поссорился. *Случай*», «Много бумаги. *Архивное изыскание*», «О бренности. *Масленичная тема для проповеди*», «Мошенники поневоле. *Новогодняя побрехушка*», «О том, как я в законный брак вступил. *Рассказец*». Все эти подзаголовки задают читателю определенную стратегию чтения и восприятия последующего текста через так называемую «память жанра» (М.М. Бахтин). Но если ранее, особенно в литературе эпохи классицизма, характер произведения полностью отвечал жанру, указанному в подзаголовке, то в XIX веке писатели стали использовать принцип четкого разделения на жанры совершенно по-другому, достаточно вспомнить «Евгения Онегина. Роман в стихах» А.С. Пушкина или «Мертвые души. Поэма» Н.В. Гоголя, где сами произведения далеко не в полной мере отвечали требованиям жанра, заявленного в подзаголовке, и такое противоречие рождало новые смыслы.

В заглавиях чеховских рассказов собственно авторская позиция напрямую не выражается. Отчасти это связано с тем, что в большинстве ранних чеховских рассказов повествование ведет рассказчик, чья точка зрения и выражается в заглавии; характерный пример: «О том, как я в законный брак вступил. *Рассказец*». Авторская же интенция заключается в минимализации проявления какого бы то ни было авторского отношения к персонажам и событиям рассказа уже в заглавии, что обуславливает активность

читательской рефлексии. Автор, с одной стороны, отказывается направлять читательское восприятие, но, с другой стороны, сам факт отнесения того или иного рассказа к определенному жанру в подзаголовке можно трактовать как выявление именно авторской позиции. Так, в рассказах Чехова, где повествование ведется от третьего лица, заглавие и подзаголовок выражают внешнее отношение, но и его нельзя назвать в полном смысле авторским, скорее, это точка зрения кого-то из второстепенных персонажей, не участвующих в событии, но наблюдающих происходящее («Торжество победителя. Рассказ отставного коллежского регистратора», «Мошенники поневоле. Новогодняя побрехушка», «Свадьба с генералом. Рассказ»). Возможно, такой характер подзаголовков связан с именем автора, под которым публиковались рассказы, и с юмористической направленностью журналов, рассчитанной на определенный круг чтения. В этой связи необходимо отметить характер некоторых чеховских псевдонимов: Антоша Чехонте, Балдастов, Человек без селезенки и др. Псевдоним создает определенный «образ автора». Это человек из той же среды, что и персонажи рассказов, такой подход не предполагает контраста между оценкой событий «автором» и персонажами. Таким приемом автор еще больше отстраняется от художественной действительности, которая начинается для читателя уже с имени автора того или иного рассказа.

Таким образом, «автор» рассказов максимально приближен к персонажам и рассказчику, поэтому, говоря о заголовочном комплексе, следует учитывать, что отношение и оценка, выраженные в нем, принадлежат именно такого рода «автору», но никак не автору биографическому и не автору-творцу.

И тем не менее авторское отношение в той или иной степени присутствует в подзаголовках, содержащих название того или иного жанра, но затрагивает не столько сюжет или персонажей, сколько историко-литературный процесс в целом. Например, рассказ «Зеленая коса» назван в подзаголовке маленьким романом, небольшой рассказ «Дочь коммерции советника» также определен, как роман, несмотря на отсутствие в обоих случаях основных признаков жанра романа. В таких рассказах, как «Мошенники поневоле. Новогодняя побрехушка», «Либерал. Новогодний рассказ», «Кривое зеркало. Святочный рассказ», «О бренности. Масленичная тема для проповеди», в подзаголовке дано указание на календарные праздники, к которым было принято специально писать произведения для периодических изданий. Кстати, подзаголовок «Святочный рассказ» дан нескольким рассказам: «Восклицательный знак», «Сон», «Ночь на кладбище», что по разному характеризует некий общепринятый тип святочного рассказа в литературе.

Некоторые подзаголовки вместе со своеобразным указанием на жанр содержат в себе оценку сюжетной ситуации персонажами: например, «Случай», «Рассказец», «Водевильное происшествие».

Подзаголовки чеховских рассказов на первый взгляд подчинены выработанной литературной традицией фиксации жанра, но при этом происходит полная редукция жанра, возникает комический эффект при соотношении его названия непосредственно с текстом произведения, а в ряде случаев – уже в самом способе обозначения жанра: «Рассказец», «Новогодняя побрехушка», «Маленький роман».

В чеховских заглавиях реализуется «внутренняя» «точка зрения». С одной стороны, такие заглавия сокращают дистанцию между читателем и миром произведения, с другой стороны, лишены прямо выраженной авторской оценки. Одной из особенностей чеховских заглавий становится несоответствие заявленного подзаголовком жанра и самого произведения, которое соответствует жанру рассказа. Таким образом, пародийным заголовочным комплексом произведения высмеивается не просто сюжетная ситуация, но и сам принцип жанрового разграничения в литературе, показывается условность и ограниченность этого принципа. То есть можно сказать, что через такого рода подзаголовки имплицитно реализуется эстетическая позиция автора. Подзаголовки подобного рода могут свидетельствовать также и о нежелании писателя подчинять свою художественную мысль каким-то определенным стандартам, заложенным жанром.

Подобные приемы игры с «точками зрения» в повествовании совсем не исключают присутствие авторской позиции, скорее наоборот, говорят о ее пусть и скрытом, но присутствии; в частности, через заголовочные комплексы ранних рассказов Чехова эксплицируется взгляд автора на современную ему литературу.

Специфика подзаголовков ранних чеховских рассказов, обусловлена их адресованностью массовому читателю, первоначальная их задача – обеспечить «легкое», развлекательное чтение. Помимо юмористической направленности журналов, где печатались ранние рассказы Чехова, к системе смыслов подключается целый комплекс элементов, настраивающих читателей на определенное восприятие рассказов: это и иллюстрации, и псевдонимы, и собственно заглавия и подзаголовки.

Ранние рассказы Чехова, небольшие по объему, изображали комичную ситуацию через речь персонажей. Доля участия повествователя сводилась к минимуму, а на первый план выходили диалоги персонажей. Таким образом, в раннем чеховском творчестве доми-

нирует прямо выраженная «точка зрения» персонажей, несмотря на присутствие повествователя, функция которого сводится к общей характеристике персонажей, времени и места действия. Например: «Было двенадцать часов ночи. Митя Кулдаров, возбужденный, взъерошенный, влетел в квартиру своих родителей и быстро заходил по всем комнатам» («Радость») или «Утро. Еще нет и семи часов, а цирюльня Макара Кузьмича Блесткина уже отперта. Хозяин, малый лет двадцати трех, неумытый, засаленный, но франтовато одетый, занят уборкой» («В цирюльне»). События рассказа в раннем творчестве писателя, представленные словами персонажей (в прямой речи), становятся важны уже не сами по себе; гораздо важнее событие рассказывания. Объективность события замечается субъективностью его восприятия персонажами. Характер персонажа раскрывается в процессе его рассказа о происшествии через речь, прямо выраженные оценки (фразеологическая «точка зрения»), например, «Радость», «Умный дворник», «Случай с классиком» и др. Речь персонажей, их понимание событий вызывают комический эффект, который усиливается названием рассказа, не редко вступающего в противоречие с содержанием. Заглавие может выражать отношение автора (чаще всего мистифицированного, скорее некоего сознания, скрывающегося под псевдонимом) – «Хамелеон», «Трагик», «Патриот своего отечества» и др. В заглавии может быть выражена «точка зрения» персонажей, но поставленная в сильную позицию текста, она приобретает другие оттенки смысла: «Размазня», «Ведьма», «Тссс!..» и др. В обоих случаях названия ранних рассказов Чехова ироничны. Многие из них относятся конкретно к персонажу, событию, времени, месту действия: «В ландо», «В гостиной», «Дачница», «Из дневника помощника бухгалтера» – и напрямую связаны с содержанием рассказа. Тем не менее достаточная простота заглавий не отменяет возможности разного понимания одного и того же текста. Так, в заглавии рассказа «Осенью», с одной стороны, заложена информация о времени события рассказа, но, с другой, возникают некоторые устойчивые ассоциативные ряды: увядание, печаль, итог жизни; также это заглавие можно расценить как указание на антропоморфизм, цикличность времени в природе и в жизни человека. Время в рассказе – осень («А дождь лил и лил... Холод становился все сильнее, и казалось, конца не будет этой подлой, темной осени») совпадает со временем бедствия главного героя Семена Сергеича. А время, когда герой был счастлив, ассоциируется с весной, утраченной им, как портрет любимой жены, благополучие, счастье. Так противопоставляются весна – осень, богатство – бедность, любовь – предательство. Тем не менее финальную фразу рассказа: «Весна,

где ты?» – можно понять как печаль по безвозвратно ушедшему, но и как надежду на лучшее, ведь время циклично, и по этому закону природы, весна повторится. Такие интерпретационные возможности содержит в себе текст рассказа и его заглавие.

Часто ранние рассказы Чехова тяготеют к небольшим драматическим произведениям. Во многом этим и объясняется использование подзаголовков, в той или иной степени дающих указание на жанр: сценка, рассказец, рассказ, водевильное происшествие, святочный рассказ, путевой набросок и т. п. Такое несоответствие содержания и формы произведений жанровым подзаголовкам указывает на намеренный уход автора от традиций.

Начиная с 1886 г. система заглавий рассказов Чехова изменяется. Сокращается количество рассказов с подзаголовками, многие рассказы все еще имеют «сценический» характер, преобладают диалоги: «Дома», «На даче», «Драма». Если в раннем творчестве писателя и собственно заглавие, и подзаголовок выполняли функцию «свернутого текста», давали наиболее полную информацию о нем, то позднее в отсутствие подзаголовка эту функцию берет на себя собственно заглавие. Оно становится более емким, неоднозначным, как, например, в рассказе «Житейская мелочь» заглавие характеризует не только ситуацию, но и взаимоотношения между взрослыми и детьми (что для взрослого может не иметь значения, для ребенка является важным), отношение к этическим вопросам. Постепенно заглавия у Чехова перестают быть только юмористическими, как в 1880–1886 гг. Это объясняется изменением структуры рассказов. Увеличивается объем рассказов, речь повествователя становится более распространенной и неоднородной, так как большее значение начинает приобретать несобственно-прямая речь персонажей.

И уже после 1887 г. появляются самые большие чеховские рассказы: «Дуэль», «Припадок», «Степь. История одной поездки», «Палата № 6», «Моя жизнь. Рассказ провинциала», «Черный монах», «Три года», «Дама с собачкой», «Невеста». Заглавия этого периода достаточно нейтральны по значению на первый взгляд, и не носят сатирического оттенка. Но потенциально они обладают различными смыслами, актуализация которых зависит от воспринимающего сознания. Если в ранних рассказах связь между содержанием рассказа и его заглавием поверхностна, определена сюжетом, то в рассказах позднего периода эта связь углубляется, выходит на другой уровень. Например, заглавие «Палата № 6» некоторые исследователи восприняли как метафору всего мира⁴, другие – России. Возникает конфликт между характером заглавия и проблематикой произведения (предельно упрощенное заглавие,

казалось бы, не соответствует глобальным мировоззренческим вопросам, поднимаемым в произведении), и в процессе их сопоставления возникают разные понимания. В рассказе «Дуэль» заглавие указывает не только на само событие дуэли, но и на враждебное, жестокое отношение между персонажами и одновременно определяет парадоксальность ситуации: враги в финале рассказа приходят к выводу о том, что их вражда бессмысленна, т. к. «никто не знает настоящей правды», и люди часто совершают ошибки в поиске истины. Так, дуэль – это своеобразный символ обоюдной неприязни героев, но именно дуэль становится переломным моментом в отношениях между персонажами.

Итак, заглавие – важнейший составляющий элемент текста, тесно взаимодействующий с основным корпусом текста, способствующий наиболее точному и четкому выражению авторской интенции. У Чехова функция заглавия несколько изменяется по сравнению с предшествующей классической литературой. Заглавие становится многофункциональным: оно является не только «именем текста» и формирует «предпонимание», но и оказывается способно отвечать смыслу, возникшим при прочтении и соотношении заглавия и основного корпуса текста. Если в раннем творчестве писателя заглавие было тесно связано с событием рассказа, то со временем оно оперирует абстрактными понятиями и приобретает подтекстовое звучание, происходит расширение смыслового контекста. Во многом это объясняется манерой письма, особенностями поэтики Чехова.

Примечания

- 1 *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 106.
- 2 *Жирунов П.* Функции подзаголовков в поздних рассказах Н.С. Лескова (1880–1890-е гг.) // Поэтика заглавия. М.; Тверь: Лилия Принт, 2005. С. 235.
- 3 См., напр.: *Сухих И.Н.* Поэтика чеховских заглавий // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс, 1993; *Левитан Л.С.* Стилевая функция заглавий чеховского рассказа // Там же; *Денисова Э.И.* Изменение характера заглавий произведений А.П. Чехова как выражение эволюции его художественного метода // Художественный метод А.П. Чехова. Ростов н/Д, 1982; *Семанова М.* О чеховских заглавиях // Звезда. 1960. № 1.
- 4 См.: *Собеников А.С.* «Палата № 6» А.П. Чехова: герой и его идея // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 95.

И.М. Болотян, С.П. Лавлинский

«НОВАЯ ДРАМА»: ОПЫТ ТИПОЛОГИИ

В статье предлагается типология драматических произведений, созданных в рамках российского театрально-драматургического движения «Новая драма» с 1998 по 2008 г., а также затрагиваются вопросы литературоведческой методологии исследования текстов новейшей русской драматургии.

Ключевые слова: драма как жанр, «новая драма», конфликт, тип героя, типология конфликтных ситуаций, кризис идентичности.

Многие современные исследователи признают: вопрос о том, что такое «новая драма», до сих пор остается открытым. Пытаясь на него ответить, в большинстве случаев аналитики обращаются за комментариями к «идеологам» движения и «наблюдателям», опрашивают режиссеров, драматургов, актеров. Однако несмотря на многочисленные «круглые столы», дискуссии, «сборное» мнение активистов движение не дает целостной картины «новой драмы» (в дальнейшем – НД). Художественная и эстетическая специфика произведений, созданных в русле данного движения, пока определена лишь в самых общих чертах.

Понятие «движение», употребляемое нами, в отличие от «направления», «течения» и «школы», в должной мере в современной гуманитарной науке не отрефлектировано. Если «направление», «течение», «школа» – историко-литературные понятия, то «движение» – в большей степени социокультурное. Не претендуя на исчерпывающее определение, предложим рабочее. *Театрально-драматургическое движение* – это культурно ориентированная и провокативная деятельность неформального и неофициального объединения драматургов, режиссеров, актеров, критиков и др.

© Болотян И.М., Лавлинский С.П., 2010

на основе художественных принципов, сформулированных в «открытой» *практике* театральной жизни (в манифестах фестивалей, программах театров, частных выступлениях и т. п.). При этом *движение* ни в коей мере не является некоей театральной группировкой с ярко выраженным лидером-идеологом, хотя имеет признаки субкультурного явления.

К явлениям «новой драмы» как театрально-драматургического движения следует, на наш взгляд, относить тексты, написанные и опубликованные с 1998 по 2008 г. русскими драматургами, которые, с одной стороны, позиционируют себя в качестве участников данного движения, с другой – не считая себя таковыми, создают тексты, соотносимые с определенными художественными принципами НД и ее «внутренней мерой» (Н.Д. Тamarченко), которая, хотя пока и неотрефлексирована современной критикой и литературоведением, тем не менее, начинает постепенно осознаваться¹.

Тексты движения НД, как и любое явление современной культуры, несомненно, представляют интерес не только для литературоведов, но и для социологов, антропологов, историков, искусствоведов. Пытаясь запечатлеть «реальность», НД выстраивает свою «картину мира», репрезентируя те или иные стороны современной социальной и культурной действительности. Разумеется, интерес к актуальности текстов НД, к ее, так сказать, «злободневности» не всегда позволяет увидеть специфику их художественной структуры. Требуется взгляд, оц е л ь н я ю щ и й различные явления НД. Подобные исследования уже ведутся как в русле историко-литературной компаративистики, так и в контексте эстетико-феноменологического подхода², и наша статья в некотором смысле продолжает складывающиеся традиции изучения НД.

Среди исследований, в которых намечается типология НД, выделим прежде всего работы О.В. Журчевой и М. Липовецкого.

О.В. Журчева, отмечая, что «трудно представить себе общую картину направления, поскольку в него вошли слишком уж разные персоны и феномены – и по возрасту, и по таланту, и по социальному опыту, и даже по тем причинам, которые их привели в театр»³, предлагает предварительный вариант историко-литературной классификации явлений новейшей отечественной драматургии, включив в нее и НД. О.В. Журчева обозначает следующие тенденции: драматургию, продолжающую жанровые и стилевые традиции «поствампиловской» драматургии, с элементами модернизма и абсурдизма, с вполне традиционным пониманием субстанционального конфликта «человек и мир»; драматургию, продолжающую существовать в постмодернистском дискурсе, где деконструк-

ция мифа, традиционного смысла, стереотипов массового сознания, по сути дела, определяет конфликт; женскую драматургию, понимаемую как культурную парадигму; драматургию с явно выраженным лирическим началом, которое достигается, в том числе, рецепцией классических сюжетов, а также реминисценциями, цитацией, аллюзиями и другими способами соотношения драматургического текста с пратекстом и метатекстом; собственно «новую новую драму», включающую в себя авторов «уральской школы» (помимо «основоположника» и собственно учителя Н. Коляды), «тольяттинскую драматургию» и большое количество драматургов, не позиционирующих себя внутри некоего «движения»; документальную драму, ассоциирующуюся с техникой вербатим, с интерактивным искусством и максимальным сближением автора-актера-персонажа; монодрамы Е. Гришковца⁴.

В этой классификации, как и в некоторых других (например, С.Я. Гончаровой-Грабовской), затрагиваются лишь отдельные векторные явления НД, специфика же поэтики отдельных произведений и жанровые признаки НД не рассматриваются.

В наибольшей степени «схватить» эстетические свойства новейшей драматургии, как принято считать в критической литературе, удалось М. Липовецкому, впервые сделавшему типологический срез НД⁵. Известный критик выделяет несколько тенденций НД⁶:

- *«Неоисповедальная»/автодеконструкция*, отличающаяся вниманием к проблеме личной идентичности современного человека.
Основные тексты: пьесы Е. Гришковца, «Таня-Таня», «Ю» О. Мухиной, «Кислород» И. Выррыпаева, «Мои проститутки» С. Решетникова, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой.
- *Неонатурализм/гипернатурализм*⁷, отличительной чертой которого, помимо иллюзии документальности и использовании техники вербатим, М. Липовецкий называет «эмфатическую сексуальность», раскрывающуюся в декорациях «дна», при этом эротизм в данном контексте предполагает насилие.
Основные тексты: пьесы авторов «Театра.doc», «уральской школы» Н. Коляды.
- Драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры⁸.
Основные тексты: пьесы Вл. и О. Пресняковых, М. Курочкина.

Отдельно в предложенной классификации текстов НД упоминаются римейки русской классики («Облом off» М. Угарова,

«Пышка» В. Сигарева, «Башмачкин» О. Богаева, «Смерть Фирса» В. Леванова, «Чайка» К. Костенко и др.).

М. Липовецкий предлагает пунктирные определения типа героя, конфликта и драматического сюжета в произведениях НД, что, как мы заметили, противоречит недавнему выступлению того же автора, иронически комментирующего анализ современных драматических текстов на уровне «конфликт – герой»⁹ (правда, какой именно способ анализа имеет в виду М. Липовецкий, сказать трудно). Однако стоит заметить, что предложенные определения носят в значительной степени приблизительный характер, поскольку основу типологии М. Липовецкого составляют разные по своей природе признаки. Так, понятие «неоисповедальность» подразумевает наличие в НД особых композиционно-речевых форм и типов дискурса, реализующих интенции саморазоблачения и/или самолюбования героя. «Гипернатурализм», в свою очередь, акцентирует внимание на стилевых и тематических аспектах НД (в частности, на теме насилия, столь важной для концепции НД, предлагаемой известным критиком). Третье определение – «драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры» – очевидно, построено на понимании гротеска как особого типа фантастической образности, демонстративно нарушающего принципы правдоподобия, и «натурализма» с его тотальной установкой на «правдоподобие».

В целом не принимая типологию, предложенную М. Липовецким, нельзя не согласиться с утверждением критика о том, что одним из основных предметов рассмотрения в НД является кризис идентичности, который стал содержанием целой эпохи, когда одна иерархическая система была перекрыта множеством новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий. Безусловно, этот кризис определяет характер антропного драматизма не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В частности, в новейшем философском исследовании этого феномена отмечается, что «можно установить не психиатрический, а социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности, который <...> видится именно в отсутствии очевидного и естественного образа самого себя»¹⁰, однако «современный человек не может воспринимать в качестве *естественного* ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе»¹¹.

Напомним, что *идентичность* рассматривается различными гуманитарными науками и, как правило, употребляется в сочетании с понятием «кризис». «Всякий, кто хочет понять современный мир, едва ли достигнет своей цели, не постигнув логики кризиса идентичности», – утверждает философ В. Хесле¹².

Сущность кризиса идентичности, по мнению В. Хесле, состоит в отвержении самости («я»-объекта) со стороны «я» («я»-субъекта): «я» является наблюдающим началом, самость – наблюдаемым; «я» современного человека научилось наблюдать за его самостью и чувствами, как если бы те были чем-то отличным от «я», даже если это не предполагает, что самость освобождается от своих чувств. Однако «я» может также наблюдать за своей склонностью наблюдать, – и в этом случае то, что сначала было «я», становится самостью. И «я» может также отождествиться с самостью – то, что сначала было самостью, становится «я». Проблема идентичности, в любом случае является проблемой отождествления, идентификации «я» и самости. Важное для данного исследования понятие «*идентификация*» («*самоидентификация*») предполагает уподобление, отождествление себя с кем-либо, чем-либо, в том числе «меня со мной» («я» с самостью). Таким образом, идентификация осуществляется исключительно посредством *Другого* (даже если этот Другой – я сам).

Аналогично *идентичность* в современной социологии определяют как «социализированную часть себя»¹³. В частности, американские ученые Петер и Бриджит Бергеры отмечают: «Каждое общество можно рассматривать как владеющее репертуаром идентичностей – маленький мальчик, маленькая девочка, отец, мать, полицейский, профессор, вор, архиепископ, генерал и так далее. <...> Но предназначена ли идентичность или достигнута, в любом случае она усваивается индивидом через процесс взаимодействия с другими. Именно другие идентифицируют его особым образом. Только если идентичность подтверждена другими, становится возможным, чтобы эта идентичность стала реальной для индивида, удерживающего ее. Другими словами идентичность – это продукт взаимодействия идентификации и самоидентификации»¹⁴. То есть собственно идентификация проясняется через взаимодействие с *другими*, а самоидентификация (или самоопределение) – через тождество человека со своим «антропным потенциалом» или намеренно выбранной ролью.

«Дисгармония между “я” и “социальным Я” является одной из самых распространенных причин кризиса идентичности», – указывает В. Хесле. Задают это «социальное Я», несомненно, другие. Именно поэтому «другие люди являются угрозой для моей идентичности не только из-за их мнений обо мне: они могут угрожать ей даже просто своим существованием» (В. Хесле). Отсюда в современной драме (да и в целом в культуре) – «жесты насилия», посредством которых герой либо решает проблему самоидентификации, либо защищает свою идентичность.

«Кризис идентичности» – культурно-историческая модификация такого явления, как «кризис частной жизни», носящего всегда подчеркнута публичный характер. Напомним: драма с особой тщательностью репрезентирует его многообразные проявления. Герой драмы как особая форма художественного завершения представлений автора о мире, несомненно, – главный «носитель» изображаемого кризиса. Тип героя, в свою очередь, соотносится с особым типом конфликта.

Здесь нам представляется крайне важным напомнить суждения В.Ю. Манна о природе художественного конфликта, который «во-первых, в полном смысле структурная (то есть смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведений. И, во-вторых, эта категория находится в особых соотношениях с <...> уровнями, или слоями, художественной структуры. Дело в том, что слой, или уровень, есть явление, распространяющееся в определенной плоскости, горизонтально. Конфликт же (если бы его можно было графически представить в системе целого) выстраивается вертикально. Художественный конфликт не остается в довлеющей самой себя сфере (плоскости), но как бы прорезает, пронизывает другие слои. Иначе говоря, по отношению к описанным выше системам, независимо от их вариативности, конфликт строится так, что вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (например, отражает расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков; вбираются и элементы из речевого, стилистического уровня: принятые устойчивые приемы описания персонажей и т. д.) <...> За будто бы чисто пространственными и “геометрическими” свойствами конфликта скрывается очень важное методологическое свойство: художественный конфликт *соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры*. И он создает, – далее подчеркивает Ю.В. Манн, – ту повторяемость сочетаний, ту вариативность форм и приемов, которую одно время принято было называть доминантой художественного явления и которая на языке более простого, повседневного эстетического обихода определяется как своеобразие художественного явления»¹⁵.

Попробуем, ориентируясь на теоретическую рефлексию известного ученого, выделить «доминантный ряд» НД. На наш взгляд, новейшая драматургия интересующего нас движения репрезентирует кризисные состояния четырех типов идентификации личности:

1. *сущностный* (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) – тип идентификации, который определяет сущность человека и не может быть им изменен;

2. *социальный* (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) – тип идентификации, который задает социум;
3. *культурный* – тип идентификации личности, который задается культурными рамками (прежде всего литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами;
4. *духовный* – тип идентификации, который определяется как метафизический, экзистенциальный, *личностный опыт* человека.

Выделенные кризисные состояния четырех типов идентификации связаны с четырьмя типами конфликта и четырьмя типами героя НД, которые мы и предлагаем положить в основу типологии.

Тип героя	Тип конфликта	Репрезентативные тексты
1. Самоопределяющаяся в собственной «эго-истории» «биографическая» личность	Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)	«Как я съел собаку», «Одновременно» Е. Гришковца, «Не проговоренное» М. Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой, «Бедные люди, блин» С. Решетникова
2. Саморазоблачающаяся и разоблачающая социум личность как социальная единица	Столкновение героя с социальными Другими	«Пластилин» В. Сигарева, «Терроризм», «Изображая жертву» бр. Пресняковых, драматургия-вербатим («Война молдаван за картонную коробку» А. Родинова, «Бездомные» А. Родинова, М. Курочкина)
3. Самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность	Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей	«Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова, «Пленные духи» бр. Пресняковых
4. Самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность как правило, Человек (представитель рода человеческого)	Столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого, как выступает Высшее начало, Бог, Высший разум и пр.	«Кислород», «Бытие № 2», «Июль» И. Вырыпаева

Определить тип конфликта в каждом конкретном случае можно, прояснив, что является доминантой самоопределения для героев: на языке пьес НД – «разобраться в себе», «разобраться с другими», «разобраться с культурой» или «разобраться с Богом»? При этом то, что является доминантой в одном типе конфликта, может выступать субдоминантой в другом. Так, например, в пьесе Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина» конфликтная доминанта – столкновение мечты героинь – провести один день как «стервы, которым плевать на все и на всех», – собственно с теми, кому «что изнасиловать, что убить, что высморкаться – все равно...». Интересно, что идентификация девушек в их новой роли происходит через отождествление себя с героями боевиков и вестернов – Тельмой и Луизой, Бонни и Клайдом. Попытка определения смысла скандинавской мифологии (дерево Йггдразиль, которое в интерпретации героини и есть «человеческий мир») и изменение этой позиции к финалу пьесы (как раз через основной конфликт) иллюстрирует четвертый тип конфликта (по нашей типологии), но для данной пьесы будет субдоминантой («МАША. А что я сама? Я не воображаю себя больше каким-то там листом... Человек – это не лист. Человек – это... Это, блин...»¹⁶).

В свою очередь, можно выделить определенные типы драматических сюжетов НД. Отграничить один тип сюжета от другого можно, определив отношение героя к миропорядку, представленному в драматическом произведении:

1 – миропорядок «фонит» на периферии сознания героя, акцент в сюжете сделан на универсальном, всеобщем и одновременно уникальном опыте, позволяющем достичь единения с миром читателя/зрителя (особый тип новодраматической «партиципации», который требует отдельного исследования);

2 – миропорядок захватывает личность, поглощает ее и либо трансформирует героя в одномерное существо, безличную, «бесчувственную» функцию, либо физически уничтожает;

3 – миропорядок для героя ограничивается его культурной памятью, в которой перемешаны зачастую неотрефлексированные исторические, мифологические, культурные реалии;

4 – герой противопоставляет «неправильному» («ненормальному») миропорядку собственное самораскрытие, обличающее неправедность «всего сущего».

При первом типе сюжета серия рефлексивно-речевых жестов направлена на восстановление и/или пересоздание собственного «я». Сюжетное развитие здесь полностью подчинено саморефлексии героя.

При типе сюжета – «последовательное испытание социумом» – возможно несколько драматических ситуаций: *«кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев»* («Землемер» Н. Коляды, аналогично – «На дне» М. Горького); *«герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни»* (Максима из «Пластилина» В. Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают насильники); *«герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности»* («Выхода нет» Г. Ахметзяновой, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева) и др. Этот тип конфликта характеризуется рассогласованием языковых норм, периферийным положением культурного обращения, когда язык демонстрирует исключительно тотальное отчуждение одного героя от другого. Конфликт с социальными Другими в пьесах «новой драмы» – это конфликт не между героем и средой, а, например, между жертвой и равнодушным, жертвой и ненавидящим, жертвой и насильником, жертвой и любым проходящим мимо человеком.

Третий тип сюжета также имеет свои драматические ситуации: *«культурные реалии становятся предметом рефлексии и/или игры Автора»* («Три действия по четырем картинам», «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Кухня» М. Курочкина, «Пленные духи» бр. Пресняковых); *«культурные реалии используются автором для демонстрации собственных культурологических идей»* (драматические римейки, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Декабристы, или В поисках Шамбалы» Д. Привалова) либо даже *«для решения личных проблем Автора»* («Павлик – мой бог» Н. Беленицкой); *«столкновение “обыденного героя” с “культурным” персонажем»* («Лунопат» М. Курочкина) и др.

Четвертый тип сюжета подразумевает трехчастную модель: Бог и сакральное – представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истинной) – «я», разоблачающий эти представления через глумление, юродство. Особенно ярко этот тип сюжета проявляется в «жестоких» пьесах И. Вырыпаева.

Данная типология – одна из первых предварительных попыток теоретической рефлексии НД как целостного художественного явления. Безусловно, эта рефлексия нуждается в существенных уточнениях. Пока же можно утверждать, что «внутренняя мера» НД определяется выделенными четырьмя типами конфликта, каждая из которых проясняет своеобразие ее жанровых модификаций. Анализ конкретных драматических произведений, уточняющих жанровые стратегии НД, – задачи дальнейших литературоведческих и эстетических исследований.

- 1 См., напр.: Арабески. Пьесы уральских авторов / Ред.-сост. Н.В. Коляда. Екатеринбург, 2000; *Пресняков В., Пресняков О.* The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005; *Вырыпаев И.* 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005; *Вырыпаев И.* Июль. М.: Коровакниги, 2007; *Гришкова Е.* Как я съел собаку и другие пьесы. М.: ЗебраЕ; Эксмо; Деконт+, 2003; *Гришкова Е.* Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2004; Документальный театр. Пьесы. М.: Три квадрата, 2004; *Дурненков В.Е., Дурненков М.Е.* Культурный слой: Пьесы / Сост. К.Ю. Халатова. М.: Эксмо, 2005; *Исаева Е.* Лифт как место для знакомства: Пьесы / Сост. К.Ю. Халатова. М.: Эксмо, 2006; *Клавдиев Ю.* Собиратель пуль и другие ордалии. М.: Коровакниги, 2006; *Курочкин М.* Имаго и другие пьесы, а также Лунопат. М.: Коровакниги, 2006; *Курочкин М.А.* Кухня: Пьесы / Сост. К.Ю. Халатова. М.: Эксмо, 2005; Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург: Уральское издательство, 2004; *Привалов Д.* Люди древнейших профессий и др. пьесы. М.: Коровакниги, 2006; *Сигарев В.* Агасфер и другие пьесы. М.: Коровакниги, 2006 и другие; сборники премии «Дебют», публикации в журналах «Современная драматургия», «Театр» за указанный период; пьесы-финалисты драматургических конкурсов «Евразия», «Действующие лица», «Премьера.txt», «Любимовка» и т. п. В настоящее время нами готовится каталог аннотаций более двухсот пьес, написанных за последние десять лет в эстетике НД.
- 2 См., напр.: *Журчева О.В.* Авторские стратегии в новейшей литературе; *Синицкая А.В.* «Шахматы шута»: слово, сюжет, судьба в современной драме (А. Строганов, М. Дурненков) // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льва Адольфовича Финка, 13–15 ноября, г. Самара / Отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелов. Самара: «Самарский университет» 2006. С. 60–69; 218–226.
- 3 *Журчева О.В.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века (MS). См. материалы научно-практического семинара «Новейшая драма рубежа 20–21 вв.: проблема конфликта» (Тольятти, 2008).
- 4 Там же.
- 5 *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 73. С. 245–250.
- 6 Там же.
- 7 Липовецкий использует здесь термин Биргит Боймерс – *гипернатурализм*, который применительно к современной итальянской литературе означает шоковое и провокационное по эстетике движение в поэзии и прозе 1990-х. Самый известный автор движения – Альдо Нове.
- 8 Майя Мамаладзе называет такую драматургию «интеллектуальной» и относит к ней также тексты братьев Дурненковых. См.: *Мамаладзе М.* Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова

на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // НЛО. 2005. № 73. С. 279–302.

- 9 «Пьесы подробно пересказываются (хотя и редко цитируются – в силу непечатного характера многих монологов), но анализируются на уровне «конфликт – герой». В итоге возникает впечатление, что речь идет об очередном Викторе Розове или, скорее, новом собирательном Александре Галине. Что, собственно, не противоречит действительности: именно умеренно-психологически-идеологический театр, характерные примеры которого поставляют драматурги розовско-галинского типа, и вписывается в «нормальную» литературоведческую оптику. Вампилов – вот наиболее дальний горизонт, доступный этим биноклям. Ведь Вампилова еще можно читать на уровне «конфликт – герой», хотя при этом уже теряется та виртуозная игра, которую ведет этот автор на уровне языка: именно язык у Вампилова оказывается самым удачливым актером среди персонажей, гистрионствующих в реальности» (*Литовецкий М.* Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // НЛО. 2008. № 89. С. 193).
- 10 *Шеманов А.Ю.* Самоидентификация человека и культура. М., 2007. С. 26.
- 11 Там же. С. 25.
- 12 *Хесле В.* Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 112–123.
- 13 *Бергер П.Л., Бергер Б.* Социология: Биографический подход // Личностно-ориентированная социология. М., 2004. С. 88.
- 14 Там же. С. 88–89.
- 15 *Мани Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. С. 24–25.
- 16 Цит. по: *Клавдиев Ю.* Собиратель пуль и другие пьесы. М.: Коровакниги, 2006. С. 121.

И.М. Никольский

ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОГО ПРАВИТЕЛЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ ВЕСТГОТСКОЙ ИСПАНИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ VII в.
(по данным «Истории короля Вамбы»
Юлиана Толедского)

В данной работе на материале сочинения епископа Юлиана Толедского (ок. 644–690) «История короля Вамбы» рассматривается образ идеального правителя в поздней вестготской литературе, фактически ставший воплощением представлений об идеальном правителе церкви в условиях нараставшего политического кризиса. Анализируются возможные истоки этого образа, в том числе в библейских сюжетах, а также у предшественников автора в рамках литературной традиции в вестготской Испании, в частности у знаменитого раннесредневекового автора Исидора Севильского.

Ключевые слова: Вамба, Юлиан Толедский, королевская власть, вестготы, Испания, *princeps religiosus*.

VII век в истории Испании можно считать достаточно неоднозначным временем. С одной стороны, оно характеризуется развитием серьезного политического кризиса, выразившегося в постоянном противостоянии между королями и представителями светской и церковной знати, периодически выливающимся в попытки узурпации власти влиятельными магнатами и мятежи на местах, с другой – неожиданного в таких обстоятельствах расцвета достигает культура Испании и, в частности, литература: с того момента, как Евгений II стал епископом в Толедо (646 г.), и до конца века практически все, кто вступал в этот сан, становились авторами богословских, литургических, агиографических произведений. Некоторые произведения при этом стали своеобразным ответом на политическую ситуацию в вестготском королевстве: в литературных трудах стали намечаться попытки формирования доктрины королевской власти, учения об идеальном правителе, на образ

© Никольский И.М., 2010

которого должны были ориентироваться реальные правители. Формированию такой идеологии частично посвящены «Этимологии» и «Сентенции» крупнейшего раннесредневекового энциклопедиста Исидора Севильского (560–636). В более позднее время, на рубеже 70–80-х годов VII в., появилось художественное произведение, служившее тем же целям – «История короля Вамбы», написанная Юлианом, епископом Толедским. Это сочинение выделялось как на общем фоне в испанской литературе второй половины VII в. – среди житийных и теологических текстов, – так и в творчестве самого Юлиана, также писавшего в рамках этой тематики, поскольку оно стало единственным полноценным историографическим произведением, написанным в вестготской Испании конца VII века, причем даже не только и не столько историческим произведением, сколько попыткой создать новую политическую идеологию, на примере персонажей «научить» будущих королей и их подданных «правильной» модели поведения¹.

По сравнению с сочинениями других раннесредневековых историков – Григория Турского, Иордана, Исидора Севильского, охватывавших значительные периоды жизни варварских народов – «История» Юлиана охватывает совсем небольшой период. Она посвящена событиям всего лишь одного года: мятежу влиятельного магната Павла, оккупировавшего часть королевства (в частности, Нарбоннскую Галлию и Басконию) и провозгласившего себя в 672 г. королем этих территорий, и экспедиции «добродетельного правителя» (*princeps religiosus*) против него. Само повествование дополнено рядом приложений: письмом Павла Вамбе, в котором мятежник называет себя королем и объявляет последнему войну (*Epistola Pauli Perfidi, qui tyrannice rebellionem in Gallias fecit Wambani principis*), протоколом судебного заседания (*Iudicium in tyrannorum perfidia promulgatum*) и уникальным в своем роде небольшим произведением – «Инвективой скромного историка против галльского мятежа» (*Insultatio vilis storici in tyrannidem Galliae*), чисто риторическим по своему характеру; его истоки выявить в настоящее время не удалось.

Главные персонажи, вокруг которых строится текст повествования Юлиана, Вамба и Павел – два правителя, две противоположности, призванные дать пример того, как должен поступать король и чего он категорически не должен делать, по словам автора, «будущим поколениям». Безусловно, главным средством для создания образа героя – негативного или положительного, особенно в дидактическом тексте, каким помимо всего прочего предстает «История», – является демонстрация поведения: ведь согласно античной сентенции *verba movent, exempla trahunt*. Применительно к Вамбе,

образ которого должен был стать примером того, как должен вести себя король, выстроенная Юлианом модель раскрывается во всех основных формах политической деятельности: вступлении на престол, военной, административной и судебной сферах.

Первая ситуация, демонстрирующая модель поведения идеального, по Юлиану, правителя, – вступление правителя на престол. Перед тем как занять трон, он должен был пройти ряд обязательных ритуалов, которые утверждают его статус как легитимного правителя. IV собор в Толедо, прошедший в 633 г. под председательством Исидора Севильского, а позже VI (638) и VIII (653) соборы определили их содержание и последовательность: будущий король приносил клятву, которой он обязывался защищать католическую веру², быть справедливым к народу³; принимал присягу у подданных, проходил ритуал помазания в церкви. У Юлиана эта процедура описана достаточно подробно.

Однако еще до того как начать рассказ об избрании Вамбы, Юлиан перечисляет «предпосылки», вполне логичным следствием которых стал его приход к власти: «Господь предначертал достойное правление» будущему королю; он «был отмечен любовью подданных», ему «было предназначено царствовать многими откровениями еще до того, как он занял престол»⁴. Уже здесь видны черты политического идеала Юлиана: всенародная любовь, выразившаяся в выборах, – Вамбу «избрали весь народ и родина», и Божья воля, сопутствующая правителю⁵. Именно эти два мотива Юлиан будет развивать, описывая вступление Вамбы на престол.

Рассказывая о процедуре выборов, автор особенно подробно останавливается на поведении подданных и самого короля. Выборщики Вамбы действовали единодушно; не было никого, кто был бы против вступления на престол нового правителя⁶. Однако Вамба не спешит согласиться с волей участвовавших в его избрании и отказывается вступить на престол, пока ему не начинают грозить смертью. Это очень важная деталь в его поведении: у читателя не должно возникнуть ни одного подозрения в том, что Вамба действует, движимый личными амбициями; с этой же целью герой «Истории» переносит окончание всей процедуры вступления на престол в Толедо – *urbs regia*, соответственно, откладывая его по времени, чтобы, как пишет Юлиан, «не считалось, что он узурпировал или украл знамение столь великой славы, которое [на самом деле] получил от Господа»⁷.

Было сопротивление Вамбы заранее задуманной постановкой, описанной в «Истории», или это литературный ход самого автора, стремящегося выработать идеальную модель поведения правителя, – на этот вопрос, поставленный в свое время Р. Коллинзом,

ответить, пожалуй, невозможно⁸. Доказано только одно – связь этого эпизода с римской традицией: и С. Тейе, и Р. Коллинз нашли параллель у Руфина Аквилейского и Аммиана Марцеллина соответственно⁹. Но существовала ли такая «церемония» в реальности или мы имеем дело с художественным вымыслом, в данной ситуации не очень принципиально – так или иначе Юлиан строит модель поведения идеального правителя, а была ли она в этом случае подчерпнута из действительности или нет – вопрос уже другого порядка.

Важно здесь другое: почему Вамбе столь необходимо попасть в Толедо, чтобы не быть заподозренным в узурпации? В вестготском праве, как светском, так и церковном, на момент правления Вамбы не существовало норм, строго определяющих место, где будущий правитель должен быть помазан – а Юлиан особенно подчеркивает, что король отправился в Толедо, отложив помазание на 18 дней. Р. Коллинз – и он, по всей видимости, прав – говорит, что автору «Истории», епископу Толедской епархии, было важно подчеркнуть статус Толедо как *urbs regia*, каким он был в сознании Юлиана, причем делал он это не только из чувства патриотизма по отношению к Толедской епархии, но и из стремления добиться централизации (в идеале) вестготской монархии, представив Толедо как столицу, политический центр с постоянной резиденцией короля¹⁰. В реальности же Толедо таковым не являлся, о чем свидетельствует хотя бы 10-е постановление VIII Толедского собора, позволяющее королям быть избранным как в *urbs regia*, так и в любом другом месте – где скончается действующий правитель¹¹. К слову, именно так и происходит с Вамбой, избранным на вилле Гертикос, в 120 милиариях от Толедо.

Рассказывая о помазании короля, Юлиан подчеркивает сакральный смысл ритуала словами о свершившемся в этот момент чуде¹². «Тут же с его (Вамбы) макушки, помазанной елеем, пошло испарение, подобно столбу вставшее над его головой, и было видно, как с этого места на его голове слетела пчела, возвестившая о благополучии, которое должно наступить в будущем», – пишет автор «Истории»¹³. Согласно трактовке С. Тейе¹⁴, столб дыма над головой Вамбы можно рассматривать как аллегорию из Ветхого Завета: Господь вел народ Израиля, днем находясь в «столпе облачном» (*columna nubilis*), а ночью – в «столпе огненном» (*columna ignis*)¹⁵.

Особенно важно автору показать легитимность правителя: пусть он не описывает всю процедуру вступления на престол, об отдельных ее элементах – таких, как клятва верности и клятва короля – он упоминает: описывая судебный процесс над мятежниками

в «Приговоре», Юлиан говорит о документе, содержащем, по всей видимости, текст присяги и подписи подсудимых (он был предъявлен им в качестве доказательства измены)¹⁶. Что же касается клятвы короля, приносить которую его обязывало 3-е постановление VI Толедского собора, в тексте «Истории» эта процедура выражается словами *ex more fidem populis reddidit*.

От рассказа об идеальном Вамбе-наследнике автор «Истории» переходит к описанию деятельности короля уже на престоле. В первую очередь речь идет о его деятельности как военачальника – в чем нет ничего удивительного, если учесть, что походу Вамбы против Павла, а значит, именно военным действиям посвящено практически все сочинение.

«Добродетельный правитель» Юлиана показывает себя на войне умелым полководцем. Вамба определяет тактику своего войска и лично участвует в боевых действиях, когда мятеж в Галлии превращается из рядового восстания в личное противостояние двух королей, пытающихся силой решить, кто из них достоин престола, ведет войну с франками после подавления восстания.

Кроме того, в лице главного героя «Истории» Юлиан показывает сильного правителя, способного не поддаваться влиянию со стороны придворных: часть приматов палатия (*primates palatii*) попыталась возражать решению Вамбы двинуться на врага, не собирая ополчение¹⁷, но их позиция встретила гневную отповедь правителя: «Стало быть, необходимо опередить врага, встретить его оружием прежде, чем разрастется пожар мятежа. Было бы постыдно для нас при таких обстоятельствах не выступить немедленно и вернуться в наши дома, покуда противник не потерпит поражение»¹⁸.

Важный штрих портрета идеального правителя Юлиана – сопутствующая его делам Божья воля; мотив, уже замеченный при описании процедуры вступления Вамбы на престол. «По Божьей воле так произошло, чудесным образом, что захваченная узурпатором власть прекратилась в тот же день, когда набожный правитель принял скипетр от Бога», – пишет Юлиан о триумфе Вамбы, подчеркивая, что военная удача сопутствует только тому правителю, вступление которого на престол было предопределено Богом¹⁹. Не ограничиваясь этим риторическим оборотом, автор приводит «свидетельство» одного из «очевидцев»: «Ведь было видно... некоему человеку из чужеземного народа, что войско добродетельного правителя находится под охраной ангелов и что сами ангелы своим порханием над [нашим] лагерем дали знать о своей защите» – еще одно чудо, которым Юлиан подчеркивает «богоизбранность» Вамбы²⁰.

Сама идея участия короля в военных действиях и Божьей воли как залога успеха в них, по всей видимости, заимствована Юлианом из Ветхого Завета: Иисус Навин, Саул, Давид фигурируют в Библии как военачальники и как наиболее активные участники сражений²¹, причем победа народа Израиля во главе с этими царями предопределена Божьей волей: например, Иисус Навин, отправляясь сражаться с царями Аморрейскими, слышит от Господа: «Не бойся их, ибо Я предал их в руки твои: никто из них не устоит перед лицом твоим»²². Впрочем, нельзя утверждать, что автор «Истории» полностью заимствует образ библейского царя как военачальника: жестокость по отношению к врагам, даже уже побежденным, присущая героям Ветхого Завета, не находит параллелей в тексте «Истории». Иисус Навин не щадит никого в захваченном Иерихоне: «И предали закланию все, что в городе, и мужей, и жен, и молодых, и старых, и волов, и овец, [все истребили] мечом»²³; схожим образом поступает он и с Асором: «И побили все дышащее, что было в нем, мечом, предав закланию: не осталось ни одной живой души, а Асор сожег он огнем»²⁴. Не менее беспощадны Саул – «И поразил Саул Амалика от Хавилы до окрестностей Сура, что пред Египтом, и Агага, царя Амаликова, захватил живого, а весь народ истребил»²⁵ – и Давид: «А народ, бывший в нем (городе Равве), он вывел и положил он их под пилы, под железные молотилки, под железные топоры, и бросил их в обжигательные печи»²⁶. Вамба же после подавления мятежа преобразуется из завоевателя в милостивого правителя. Первое, что сделал вестготский король после того как захватил Ним, – отреставрировал стены, установил новые ворота взамен сожженных, вернул жителям захваченное в качестве трофея имущество²⁷. Пожалуй, единственная параллель, возникающая с библейскими царями, если говорить об отношении к побежденным врагам, – часть добычи была направлена на нужды церкви, «дабы было возможно отдать положенное Ему и восстановить для воздаяния почестей Господу»²⁸. Некоторые цари народа Израиля распорядились военными трофеями таким же образом, посвятив их Богу. Так, Давид после победы над идумеянами, моавитянами, аммонитянами и филистимлянами жертвует добытое в боях золото и серебро Господу²⁹; аналогичным образом поступает Иисус Навин после разгрома Иерихона³⁰.

Помимо личных человеческих качеств, главный герой «Истории» после окончания военных действий демонстрирует талант администратора. Окончательно разгромив мятеж и войдя в Нарбонну победителем, Вамба принимается за восстановление мирной жизни как в самом главном городе Галлии, так и во всей провинции: распускает гарнизоны, устанавливает «милостивых управите-

лей» в городах, призванных не допустить повторения мятежа, изгоняет иудеев³¹, что было его обязанностью как защитника католической веры, заявленной в королевской клятве. Кроме того, по прошествии времени правитель отпускает пленных франков, заявляя, что «не должен победитель казаться безжалостным для побежденных»³². Пример поведения по отношению к врагам здесь противоречит образу библейского царя, который до этого являлся в тексте «Истории» одним из прототипов идеального правителя. Но стоит помнить: речь у Юлиана идет не просто о врагах Вамбы; жители Галлии прежде всего его подданные, принесшие королю клятву верности. И здесь, вероятнее всего, уместно говорить о «воплощении» Юлианом концепции Исидора, в III книге «Сентенций» указавшего основные добродетели правителя, составляющие его «справедливость» (*iustitia principis*): продемонстрировать смирение перед лицом Бога³³, править на благо подданных³⁴, «не отвращать сердца от Господа»³⁵. Приблизительно такие же идеи нашли выражение в 10-м каноне VIII Толедского собора, проходившего в 653 г., который предписывает королям быть умеренными в «делах, решениях и в жизни», принимать законы и постановления в интересах подданных³⁶.

Отдельного разговора заслуживают слова Юлиана об изгнании иудеев – как об одной из добродетелей Вамбы-администратора. С переходом Испании в католичество преследование иудаизма стало общим местом в политике как королей, так и церкви. Вестготские правители в течение VII в. пытались максимально ограничить возможности еврейской общины и особенно оградить от какого бы то ни было ее влияния христиан. Законы, принятые в разное время королями Сисебутом (612–621), Рекцесвинтом (649–672), Эрвигом (680–687), налагали запрет на отмечание иудейских праздников³⁷, соблюдение обрядов, в частности запрещалось обрезание³⁸. Иудеи не могли приобретать или получать в дар рабов-христиан³⁹, подвергать христиан пыткам⁴⁰, свидетельствовать против них⁴¹. Второй и третий титулы XII книги «Вестготской правды» практически полностью посвящены законам против иудеев.

Ряд постановлений Толедских соборов также направлен против иудеев. Особенно это относится к IV собору, в актах которого закреплялся запрет на браки между иудеями и христианами⁴²; 63-е постановление подтверждало более раннее – на III соборе⁴³ (589); 65-й канон того же собора постановляет, что иудеи не могут нести *officia publica*⁴⁴. Дети иудеев, перешедших в католическую веру, но продолжающих тайно придерживаться своей веры, должны были быть разлучены с ними и отданы в монастырь или

«богобоязненным христианам»⁴⁵. У истоков антииудейской идеологии в вестготской Испании, вполне возможно, стоял Исидор, оказавший значительное влияние на дальнейшее развитие вестготской литературы: Н. Рот и Р. Коллинз упоминают его произведение «О католической вере против иудеев» (*De Fide Catholica Contra Iudaeos*)⁴⁶. Суть концепции Исидора заключается в том, что христиане стали «наследниками» народа Израиля; от иудеев же Господь отвернулся из-за их неверия⁴⁷. Антииудейский характер носят сочинения и более поздних авторов – например, «О Вечном Девстве Святой Марии» Ильдефонса Толедского (607–667) или произведение самого автора «Истории» – Юлиана («Об Утверждении Шестого Века» – *De Comprobatione Sextae Aetatis*). Даже в самом тексте «Истории» можно найти антииудейские нотки: в риторическом пассаже, обращенном к Галлии, в которой поднял мятеж Ильдерик, среди прочих пороков испанской провинции автор называет «предательство злословных иудеев самого нашего Спасителя и Господа»⁴⁸; параллель к этому месту содержится в другой части текстового комплекса – в «Инвективе»⁴⁹. Так что выделение в числе добродетелей Вамбы-администратора изгнания иудеев выглядит вполне логичным в свете антииудейской позиции как вестготских королей VII в., так и церкви, представителем которой был Юлиан.

Еще одна ипостась, в которой *princeps religiosus* Юлиана Толедского проявил себя добродетельным правителем, – судейство. Одним из главных качеств идеального короля у писателя стала справедливость по отношению к подданным, и лучше всего для его демонстрации подходило именно это амплуа. Автор «Истории» наглядно показал это качество идеального правителя в эпизоде с наказанием готских воинов, совершивших «недопустимые преступления»⁵⁰ в уже покоренной Басконии. Наказание Вамба сопровождается речью, в которой говорит, что обязан искоренять несправедливость – в противном случае он будет вынужден оставить престол «по справедливой Божьей воле»⁵¹. Причем наказание должно служить во благо подчиненным, которых он сравнивает со своими детьми, приводя пример из Священного Писания⁵² – со священником Илией, не наказавшим своих сыновей, из-за чего последние погибли, Израиль потерпел поражение от филистимлян, узнав о чем, умер и сам Илия⁵³.

Однако суровость по отношению к подчиненным – не единственное качество Вамбы как судьи. В свое время еще Исидор Севильский говорил о двух «основных добродетелях» короля: «справедливости и милости» – *iustitia et pietas*. *Pietas* в данном случае означает «милость» без всяких сомнений: Исидор противо-

поставляет ее «суровости» справедливости, ставя даже выше добродетели *iustitia*⁵⁴. В своем главном персонаже Юлиан воплощает оба качества, декларируемые Исидором как основные для правителя; и если первое из них проявляется по отношению к вестготским воинам-насилъникам, второе – по отношению к Павлу. Правда, у автора «Истории» «милость» Вамбы названа *miserericordia*⁵⁵, но, с учетом значения *pietas* в приведенном контексте «Этимологий» как противопоставления *saeva iustitia*, эти слова вполне можно понимать как синонимы. Итак, за узурпаторов просит Аргебад, предстоятель Нарбонны⁵⁶ – и Вамба выполняет просьбу делегата мятежников, «даруя жизнь» Павлу и его ближайшим сподвижникам⁵⁷. В этом эпизоде Юлиан приукрашивает действительность – преступление, совершенное Павлом и его сообщниками, было направлено не только против короля, но и против «народа и отечества», а в таком случае помиловать мятежников король мог только с согласия собрания *maiores palatii* и епископов⁵⁸. Процедура действительно имевшего место помилования бунтовщиков представлена в таком виде и в «Приговоре»⁵⁹, но в тексте «Истории» король «дарует жизнь» Павлу и его сообщникам, не спрашивая ничего одобрения. Да и в случае с наказанием насилъников нельзя сказать, что подобные преступления должны были судить короли: в тексте «Вестготской правды» упоминается абстрактный судья – *iudex* и ничего не говорится про возможное участие правителя в таких процессах.

Как же можно объяснить такое расхождение между поведением Вамбы и положением светских законов? С одной стороны, Юлиан был сторонником сильной королевской власти, правителя, который мог бы встать выше придворных в принятии жизненно важных решений, с другой – это тот случай, когда законодательство вступает в конфликт с доктриной королевской власти, выработанной еще Исидором, одним из пунктов которой было то, что королевское милосердие должно стоять выше интересов народа, если воля народа требует уничтожения чего-либо, что милость правителя способна сохранить⁶⁰.

Кроме того, вполне вероятно, что Юлиан и здесь намечает параллель с ветхозаветными царями, которые во многом стали основой образа идеального правителя. Судебная деятельность, в которой проявляется справедливость, занимала важное место в предназначении библейского царя. Народ Израиля просит Самуила о царе именно для того, чтобы было кому судить: «И сказали ему: вот, ты состарился, а сыновья твои не ходят путями твоими; итак, поставь над нами царя, чтобы он судил нас, как у прочих народов»⁶¹. О Давиде говорится, что он «творил суд и правду над

всем народом своим»⁶²; сын Давида, Соломон, молит Господа: «Даруй же рабу Твоему сердце разумное, чтобы судить народ Твой и различать, что добро и что зло; ибо кто может управлять этим многочисленным народом Твоим?»⁶³ Прямых аналогий с Вамбой-судьей в тексте Ветхого Завета не возникает: важен сам принцип изображения короля как источника справедливости, по всей видимости, относящийся к библейской традиции.

Еще одним ветхозаветным мотивом у Юлиана стала тема взаимоотношений короля с подданными. О том, в каком положении автор «Истории» видел последних по отношению к королю, красноречиво говорит эпизод, в котором Павел отказывается признать Вамбу королем. Узурпатор заявляет, что «не может больше служить ему *как верный раб*»⁶⁴, отмечает Юлиан. Возможно, это частный случай, касающийся только отношений «Вамба – Павел», и проецировать их на остальных подданных короля не стоит? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно, для начала определить, мог ли Павел, занимавший довольно высокую должность дукса, действительно быть рабом короля.

Немецкий исследователь Д. Клауде уверенно говорит, что рабы в вестготской Испании VII в. могли занимать высшие посты, если такая инициатива исходила от короля, причем это даже необязательно были рабы самого правителя⁶⁵. Подтверждаются слова ученого и данными хроники Иоанна Бикларского, относящейся, правда, к более раннему периоду – рубежу VI–VII вв., в которой говорится о мятеже дукса Аргимунда, относящегося к «челяди» короля Реккареда (*ex cubiculo*), позже подвергнутого публичному наказанию, «чтобы неповадно было рабам проявлять по отношению к господам гордыню»⁶⁶.

Однако в случае с Павлом ситуация иная. Этот эпизод – единственный в тексте «Истории», когда узурпатор именуется рабом короля; на суде ему предъявляется обвинение только в измене, но не как беглому рабу, наконец, ему инкриминируется нарушение клятвы верности, которую приносили правителю только свободные⁶⁷. Так что речь здесь идет именно о *символическом* рабстве. И касалось оно явно не только Павла. В своем монологе, обращенном к приматам дворца (*primates palatii*), Вамба называет их «юноши» – *juvenes*, и этот термин, вполне возможно, в данном случае используется не только и не столько для обозначения возраста, сколько для обозначения статуса по отношению к королю. Следует учесть, что в некоторых контекстах, в частности в тексте «Вестготской правды», слово *iunior* – «более молодой» в первом значении – используется для обозначения людей, занимавших положение, низшее по сравнению с обычными подданными (*populi*), то есть

несвободных⁶⁸. В то же время термин *senior* – «старший» – мог употребляться для обозначения лиц, облеченных властью на местах (*seniores loci*)⁶⁹, хозяев рабов⁷⁰, наконец, по отношению к представителям аристократической верхушки: в пятом законе первого титула третьей книги «Вестготской правды» наряду с приматами дворца упоминаются *seniores gentis Gothorum*, буквально – «старшие среди народа готов»⁷¹.

В Ветхом Завете, которым, как уже можно было успеть убедиться, Юлиан довольно активно пользовался для создания моделей поведения идеального правителя, ситуации, где под рабами царя имеются в виду подданные, также встречаются: например, в эпизоде, когда Голиаф обращается к войску Саула – «рабы»⁷².

Кроме того, следует учесть, что еще до написания «Истории» в самой вестготской Испании существовала традиция словесной игры между королем и подданными «раб – господин», в которой правитель выступал как «господин» (помимо всего прочего, стоит отметить, что словосочетание *dominus noster* составляло часть титулатуры королей; в свою очередь, согласно определению Исидора Севильского, «господин – тот, у кого есть рабы»⁷³), а подданные (правда, говорить здесь стоит скорее о представителях клира) называются в некоторых источниках «рабами» – *servus, servulus*, обращаясь к королю. Например, Браулион Сарагосский в своем письме к Хиндасвину именуется так Евгения, епископа Толедского⁷⁴, а сам автор «Истории» – обращаясь во вступлении к своему сочинению «О Доказательстве [Наступления] Шестого Времени» к Эрвигию⁷⁵. В «Истории» Юлиан, с одной стороны, продолжает эту игру, а с другой – проводит еще одну линию сравнения вестготского короля с библейскими царями. Впрочем, следует помнить, что у автора «Истории» была и другая важная цель – показать любовь подданных к правителю, так что «рабство», на которое намекает Юлиан, не должно восприниматься как оппозиция короля и его подчиненных, скорее – как демонстрация его превосходства над остальными.

Итак, какой же портрет идеального правителя складывается в сочинении Юлиана? Прежде всего, это наместник Бога на земле, действующий по Божьей воле, проявляющий милосердие к врагам, справедливый к своему народу, успешный полководец. Создавая этот образ, автор «Истории» во многом опирался на концепцию королевской власти, выработанную Исидором. Это, однако, не означает, что у Юлиана не было собственного представления об идеальном правителе и своих политических интересах, которые могли бы проявиться в его чертах. Юлиан хотел видеть королевскую власть сильной: недаром он показывает Вамбу главным инициатором

принятия важных решений – таких, как определение стратегии кампании против Павла или помилование мятежников. Кроме того, Юлиан выступал за централизованное королевство, главным городом которого должен быть Толедо – *urbs regia*, и главный персонаж «Истории» призван подчеркнуть статус столицы вестготской Испании, совершая в ней основные ритуалы, возвращаясь из похода, наконец, отказываясь считать себя «полностью» королем, пока не вступит на «древний престол отцов». В образе, который создает Юлиан, реализуются многие черты библейских царей: Божья воля, предопределяющая вступление на престол, как это было в случае с Давидом, и сопутствующая в течение правления; назначение короля в первую очередь как военачальника и верховного судьи; с другой стороны, в Вамбе воплощаются черты идеального правителя в представлении Исидора: справедливость, милосердие по отношению к побежденным врагам, «правление на благо подданных». В своей «Истории» Юлиан создал настоящую политическую утопию, причем облек ее в художественную форму, возможно, надеясь, что «живые» примеры из его произведения больше вдохновят потомков, чем если бы он изложил свою доктрину в виде сухой программы из пунктов, которым должны следовать читатели.

Список сокращений, использованных в работе

- Braulio Epist.** – Epistolario de San Braulio / Introd., ed., trad. por L. Riesco Terrero. Sevilla, 1975.
- Conc. Tol.** – Concilium Toletanum // Concilios visigoticos y hispano-romanos / Ed. por Jose Vives, T. Marin Martinez, G. Martinez Diez. Barcelona; Madrid, 1963.
- Ex.** – Исход⁷⁶.
- HW.** – *Iulianus Toletanus*. Liber de historia Galliae, quae tempore divae memoriae principis Wambae a domino Iuliano Toletanae sedis episcopo edita est. *principis* / Ed. W. Levison // MGH: SRM. T. 5. Hannoverae et Lipsiae, 1902. P. 501–526.
- Insult.** – *Id.* Insultatio vilis storicis in tyrannidem Galliae // *Ibid.* P. 526–529.
- Ioh. Bicl.** – Iohanni abbatis Biclarenensis Chronica. // MGH Auct. ant. Chronica Minora. Vol. 2. Berlin, 1961. P. 211–220.
- Ios.** – Иисус Навин.
- Isid. Etym.** – Sancti Isidori Etymologiarum libri XX // PL. T. 82. col. 9–728.
- Isid. Sent.** – Sancti Isidori Hispalensis episcopi Sententiarum libri tres // PL. T. 83. col. 537–738.
- Iud.** – Iudicium in tyrannorum perfidia promulgatum. MGH: SRM. T. 5. Hannoverae et Lipsiae, 1902. P. 529–535.
- LV** – Lex Visigothorum // MGH: Legum sectio. T. I. / Ed. K. Zeumer. Hannoverae et Lipsiae, 1902.

И.М. Никольский

MGH: Auct. Ant. – Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi.

MGH: SRM – Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum merovingicarum.

1 Par – Первая книга Паралипоменон.

PL – Patrologiae Cursus Completus / Ed. J.-P. Migne. Series Latina.

Pr. – Книга Притчей Соломоновых.

3 Reg. – Третья Книга Царств.

1 Sa. – Первая Книга Царств.

2 Sa. – Вторая книга Царств.

Примечания

- 1 О жанре произведения и его целях см.: *Collins R.* Law, Culture and Regionalism in Early Medieval Spain. Brookfield, 1992. III. P. 1–22; *Teillet S.* Des Goths a la nation gothique: les origins de l'idee de nation en Occident du Ve au VIIe siecle. Paris, 1984. P. 585–636; *Garcia Lopez Y.* La cronologia de la «Historia Wambae» // Anuario de estudios medievales. Barcelona, 1993 P. 121–139.
- 2 Conc. Tol. VI 3: De custodia fidei iudaeorum: «Ut quisquis succedentium temporum regni sortierit apicem non ante conscendat regiam sedem, quam... pollicitus fuerit hanc se catholicam non permissurum eos violare fidem...»
- 3 10-е постановление VIII Толедского собора предписывает королям быть умеренными в «делах, решениях и в жизни», принимать законы и постановления в интересах подданных. Возможно, обещания соблюдать эти предписания также были включены в королевскую клятву с этого времени («Et non prius apicem regni quisque percipiat, quam se illam per omnia suppleturum iusiurandi taxatione definiat»).
- 4 HW 2: «Adfuit enim in diebus nostris clarissimus Wamba princeps, quem digne principari Dominus uoluit, quem sacerdotalis unctio declarauit, quem totius gentis et patriae communitio elegit, quem populorum amabilitas exquisiuit, qui ante regni fastigium multorum reuelationibus celeberrime praedicatur regnaturus».
- 5 С. Тейе считает, что автор проводит параллель между Вамбой и Давидом, прошедшим «двойное помазание»: сначала его помазал на правление сам Бог, и лишь после смерти Саула он прошел официальную процедуру помазания. Правление Вамбы также предрешиено по Божьей воле. *Teillet S.* Op. cit. P. 609–610.
- 6 HW 2: subito una omnes in concordiam uersi, uno quodammodo, non tan animo quam oris affectu pariter prouocati, illum se delectanter habere principem clamant; illum se nec alium in Gothis principari unitis uocibus intonant et cateruatim, ne postulantibus abnueret, suis pedibus obuoluntur».
- 7 HW 3: «Nam eundem quamquam diuinitus abinceps et per hanelantia plevium uota et per eorum obsequentia regali cultu iam circumdederant magna officia, ungi se tamen per sacerdotis manus ante non passus est, quam sedem adiret regiae urbis atque solium peteret paternaе antiquitatis, in qua sibi oportunitum esset et sacrae unctionis uexilla suscipere et longe positurum consensus ob praelectionem sui

- patientissime sustinere, scilicet ne, citata regni ambitione permotus, usurpasse potius uel furasse quam percepisse a Domino signum tantae gloriae putaretur».
- ⁸ *Collins R.* Op. cit. P. 16.
- ⁹ *Ibid.*; *Teillet S.* Op. cit. P. 591.
- ¹⁰ *Collins R.* Julian of Toledo and the Education of Kings. // Law, Culture and Regionalism in Early Medieval Spain. Brookfield. 1992. III. P. 18–19.
- ¹¹ Conc. Tol. VIII. 10.
- ¹² Об истоках ритуала помазания вестготских королей см.: *Sánchez-Albornoz C.* La ordinatio principis en la España goda y postvisigoda // Estudios sobre las instituciones medievales españolas. Mexico, 1965. P. 705–718.
- ¹³ HW 4: «...euaporatio quaedam fumo similis in modum columnae sese erexit in capite, et e loco ipso capitis apis uisa est prosilisse, quod utique signum cuiusdam felicitatis sequuturæ speciem portenderet».
- ¹⁴ *Teillet S.* Op. cit. P. 609.
- ¹⁵ Ex. 13: 21.
- ¹⁶ Iud. 6: «Unde prolatae sunt conditiones, ubi spontanea promissione in electione gloriosi domni nostri Wambani regis ipse nefandissimus Paulus vel socii sui una partier nobiscum consenserunt et inuolabiliter se ei vel patriae fidem observaturos sub divini numinis sponsione testate sunt, quas etiam manus suae subscriptionibus notauerunt. Quibus conditionibus reseratis atque perlectis, ad confusionem perfidiae ipsorum subscription manus eorum in ipsis conditionibus eis aspicienda ostenditur».
- ¹⁷ HW 9: «Vbi cum de his, quae intra Gallias gerebantur, fama se ad aures principis deduxisset, mox negotium **primatibus palatii** innotuit pertractandum, utrumne posent exinde in Gallias pugnaturo accedere an reuertentes ad propria, collectis undique uiribus, cum multiplici exercitu tam longinqui itineris arriperent commeatum».
- ¹⁸ *Ibid.*: «Praeuenire ergo hostem necesse est, ut ante excipiatur bello, quam in suo crescat incendio. Turpe nobis sit, aut talibus dimicaturi in occursum non ire aut domos nostras, priusquam intereant, repedare».
- ¹⁹ HW 20: «miro occultoque Dei iudicio id agente, ut eodem die perceptum tyrannus regnum deponeret quo religiosus princeps regnandi sceptrum a Domino percepisset».
- ²⁰ HW 23: «Visum est enim, ut fertur, cuidam externae gentis homini angelorum excubiis protectus religiosi principis exercitus esse angelosque ipsos super castra ipsius exercitus uolitatione suae protectionis signa portendere».
- ²¹ Ios 11: 7; 11: 18; 1Sa 13: 14; 14: 47; 1Par 18: 1–5.
- ²² Ios. 10: 8; 11: 6.
- ²³ Ios 6: 21.
- ²⁴ Ios 11: 11.
- ²⁵ 1 Sa 15: 7–8.
- ²⁶ 2 Sa 12: 31.
- ²⁷ HW 26: «Sed post haec religiosi principis animus de reparatione inruptae urbis sollicitus statim murorum caua reformat, incensas portas renouat, insepultis tumulum praestat, incolis ablatam praedam restituens et exulcerata quaeque publico aerario fouens».

- 28 Ibid.: «Iubet tamen thesauri omnem quam ceperant copiam diligentiori seruare custodia, non auaritiae quaestu inlectus, sed amore diuino prouocatus, scilicet ut res sacratae Deo facilius possent discernere et cultibus diuinis restitui».
- 29 1 Par. 18: 11.
- 30 Ios. 6: 24.
- 31 HW 28: «Ibi disrupta quaeque Narbonensis prouinciae, exessa atque depasta, quae eidem terrae magnis febribus hanelanti depraedatione nostrorum et incursione appulsa sunt, munere placata, dispositione reformat, consiliis instruit; statum quoque rerum mira pace componit. Lecta illic praesidia bellatorum dimittit, radices ab ea omnis rebellionis detersit, Iudaeos abegit, clementiores urbibus rectores instituit, per quos utique tanti mali placaretur offensa et constuprata tantis sordibus terra...»
- 32 HW 25: «quos omnes in unum munificentia regali onustus post decimam octavamque diem qua capti fuerant remittit ad propria, non debere dicens uictorem inclementem uictis existere».
- 33 *Isid.* Sent. III 49 1: «Qui recte utitur regni potestatem, ita se praestare omnibus debet, ut quanto magis honoris celsitudine claret, tanto semetipsum mente humiliet, praeponens sibi exemplum humilitatis David, qui de suis meritis non tumuit, sed humiliter sese deiciens dixit: Vilis incedam et vilior apparebo ante Deum qui elegit me».
- 34 *Id.* Sent. III 49 3: «Dedit Deus principibus praesulatum pro regimine populorum, illis eos praeesse uoluit, cum quibus una est eis nascendi moriendique conditio. Prodesse ergo debet populis principatus, non nocere, nec dominando premere, sed condescendendo consulere, ut vere sit utile hoc potestatis insigne, et dono Dei pro tuitione utantur membrorum Christi. Membra quippe Christi fideles sunt populi, quos dum ea potestate quam accipiunt optime regunt, bonam utique vicissitudinem Deo largitori restituunt».
- 35 *Id.* Sent. III 49 2 : «...nec a Domino recedit cor ejus...»
- 36 *Conc. Tol.* VIII 10: «...erunt actibus, iudiciis et vita modesti...erunt in conquisitis oblatis gratissimae rebus non prospectantes proprii iura conmodi sed consulentes patriae atque genti...»
- 37 *LV XII* 2 5: «Ne Iudei more suo celebrent Pasca»; *LV XII* 3 5: «Ne Iudei sabbata ceterasque festiuitates ritus sui celebrare presumant».
- 38 *LV XII* 2 7: «Ne Iudei carnis faciant circumcisiones».
- 39 *LV XII* 2 12: «Nulli Iudeo liceat christianum mancipium comparare vel donatum accipere».
- 40 *LV XII* 2 9: «Ne Iudei questione christianos inscribant».
- 41 *LV XII* 2 10: «Ne Iudei contra christianos testificentur, et quando ex illis progenitis testificari sit licitum».
- 42 *Conc. Tol.* IV 63: «Iudaei qui christianas mulieres in coniugio habent admoneantur ab episcopo civitatis ipsius, ut si cum eis permanente cupiunt, christiani efficiantur; quod si admoniti noluerint, separentur, quia non potest infidelis in eius permanere coniunctionem quem in christianam translata est fidem: filii eorum qui ex talibus

- nati existunt, fidem atque conditionem matris sequantur: similiter et hii qui procreati sunt de infidelibus mulieribus et fidelibus viris christianam sequantur religionem, non iudaicam suppressionem».
- 43 Conc. Tol. III 14: «suggerente concilio id gloriosissimus dominus noster canonibus inserendum praecepit, ut iudaeis non liceat christianas habere uxores vel concubinas neque mancipium christianum in usus proprios conparere...»
- 44 Conc. Tol. IV 65: «Praecipiente domno atque excellentissimo Sisenando rege id constituit, ut iudaei aut his qui ex iudaeis sunt officia publica nullatenus adpetant, quia sub hac occasione christianis iniuriam faciunt».
- 45 Conc. Tol. IV 59: «Plerique qui ex iudaeis dudum ad christianam fidem promoti sunt, nunc blasphemantes in Christo non solum iudaicos ritus perpetrasse noscuntur, sed etiam abominandes circumcisiones praesumserunt: de quibus consultu piissimi ac religiosissimi principis domini nostri Sisenandi regis hoc sanctum decrevit concilium, ut huiusmodi transgressores pontificali auctoritate correcti ad cultum christiani dogmatis revocentur, ut quos voluntas propria non emendat animadversio sacerdotalis coerceat. Eos autem quos circumciderunt, si filii eorum sunt, a parentum consortio separentur...»; Conc. Tol. IV 60: «Iudaeorum filios vel filias, ne parentum ultra involvantur errore, ab eorum consortio separari decernimus deputatos aut monasteriis aut christianis viris ac mulieribus Deum timentibus, ut sub eorum conversatione cultum fidei discant atque in melius instituti tam in moribus quam in fide proficiant».
- 46 Roth N. *Jews, Visigoths and Muslims in Medieval Spain. Cooperation and Conflict*. Leiden; New York; Koeln, 1994. P. 14. Collins R. *Early Medieval Spain: Unity in Diversity, 400–1000*. New York, 1983. P. 138–139.
- 47 Ibid. P. 139.
- 48 HW 5: «Quid enim non in illa crudele uel lubricum, ubi coniuratorum conciliabulum, perfidiae signum, obscenitas operum, fraus negotiorum, uenale iudicium et, quod peius his omnibus est, contra ipsum saluatorem nostrum et dominum Iudaeorum blasphemantium prostibulum habebatur?»
- 49 Insult. 1: «Tuis enim operibus iaculata es, quando criminibus crimen addebas, negotiorum fraude implicata, prostibulis dedita, periuriis mancipata, quae Iudaeorum potius quam fidelium Christi amicitii incubabas»; Ibid. 2: «Nec tamen ista faciens tanti immanitate facinoris contremescis, sed super haec omnia Iudaeorum consortiis animaris, quorum etiam infidelitatem, si libens adtendis, iam in tuis transisse filiis recognoscis, dum hii, qui in te christianitatis titulo prae-fulgebant, ad Hebraeorum probati sunt transisse perfidiam...Et qualiter Iudaeorum a te poterant infausta venerari sacraria, in quibus tam instanter salutis tuae conlocaveras curam?»
- 50 HW 10: «...tanto disciplinae uigore iam dictus princeps in his et talibus patrarum uindicabat scelus...». Речь идет о поджогах и насилии, которые войско Вамбы учинило в Басконии.
- 51 Ibid.: «Nam ego, si ista non uindico, iam ligatus hinc uado. Ad hoc ergo uadam, ut iusto Dei iudicio capiar, si iniquitatem populi uidens ipse non puniam».

- 52 Ibid.: «Exemplum mihi praeberere debet. Eli sacerdos ille in diuinis litteris agnitus, qui pro immanitate scelerum filios, quos increpare noluit, in bello concidisse audiuit, ipse quoque filios sequens fractis cerbibus expirauit».
- 53 1 Sa 4: 1–18.
- 54 *Isid.* Etym. IX 3 5: «Regiae virtutes praecipuae duae: iustitia et pietas. Plus autem in regibus laudatur pietas; nam iustitia per se severa est».
- 55 HW 21: «In cuius occurso princeps equum paulisper tenuit et, ut erat misericordiae uisceribus affluens...»
- 56 HW 21: «Tunc Argebadus Narbonensis ecclesiae praesul communi consilio ad principem mittitur, qui uitam rogaret, qui offensis ueniam precaretur».
- 57 HW 25: «Vivere enim uobis donabo, etiamsi non mereamini»; *Historia Wambae*, 27: «Sed nulla mortis super eos inlata sententia, decaluationis tantum, ut praecipitur, sustinere uindictam».
- 58 LV VI. 1. 7. De seruando principibus pietate parcendi: «Quotiescumque nobis pro his, qui in causis nostris aliquo crimine implicati sunt, subplicatur...culpae omittuntur nostre potestati seruamus. Pro causa autem gentis et patrie huiusmodi licentiam denegamus. Quod si diuina miseratio tam sceleratis personis cor principis miserari compulerit, cum adsensu sacerdotum maiorumque palatii licentiam miserandi libenter habebit».
- 59 Iud. 5–7.
- 60 *Isid.* Sent. III 49 2: «...et quod iusta potestate a populis extorquere poterat, saepe misericordiae clementia donat».
- 61 1 Sa 8: 5.
- 62 2 Sa 8: 15. Cfr: 1 Par 18: 14.
- 63 3 Reg 3: 9.
- 64 HW 8: «Post haec tyrannidis suae consilium proditurus, diuerso fraudis argumento fidem populorum degenerans et ad inrogandas iam fati Wambani principis iniurias animos singulorum inflammans, iurat ipse Paulus primum omnibus, illum se regem non posse habere nec in eius ultra famulatu persistere».
- 65 *Клауде Д.* История вестготов / Пер. с нем. С.В. Иванова. СПб., 2002. С. 166–167.
- 66 *Ioh. Bicl.* 590 3: «nam quidam ex cubiculo eius, etiam provinciae dux nomine Argimundus aduersus Reccaredum regem tyrannidem assumere cupiens... ipse autem Argimundus, qui regnum assumere cupiebat, primum uerberibus interrogatus, deinde turpiter decalvatus, post haec dextra amputata exemplum omnibus in Toletana urbe asino sedens...docuit famulos dominis non esse superbos».
- 67 LV II 1 7: «Si quis sane **ingenuorum** de sublimatione principali cognoverit et, dum discussor iuramenti in territorio illo accesserit...»; *Клауде Д.* Указ. соч. С. 150.
- 68 LV IX.1.21: «Quod si tiufadi, aut vicarii, atque universi, qui iudiciaria functi extiterint potestate, sive numerarii, actores vel procuratores, vel ecclesiarum Dei sacerdotes, fisci vel proprietatis nostre atque quorumlibet hominum ... huius legis sententiam in subditis sibi populis vel **iuuoribus** adimplere neglexerint». См. также: «История короля Вамбы». Комментарий, прим. 25.

- 69 LV VI 1 1: «Ut domino vel **senioribus** loci petatur servus in crimine accusatus»; VIII 5 6: «Caballos vel animalia errantia liceat occupare, ita ut qui invenerit denuntiet aut sacerdoti aut comiti aut **senioribus loci**...»
- 70 LV IX 2 9: «...quisquis horum est in exercitum progressurus, decimam partem servorum suorum secum in expeditione bellica ducturus accedat, ita ut hec pars decima servorum non inermis existat, sed vario armorum genere instructa appareat...que noviter forsitan unusquisque a **seniore** vel domino suo iniuncta habeat...»
- 71 LV III 1 5: «Decernimus hac legis huius perpetim servatura sanctione censemus, ut quicumque ex palatii nostri primatibus vel **senioribus** gentis Gothorum...»
- 72 1Sa. 17: 8: «Stansque clamabat adversum falangas Israhel et dicebat eis quare venitis parati ad proelium? Numquid ego non sum Philisteus, et vos **servi** Saul?»; 2 Sa. 3: 22: «Statim **pueri** David et Ioab venerunt caesis latronibus cum praeda magna nimis Abner...»
- 73 *Isid.* Etym. II 29 15: «Dominus est, cui est servus».
- 74 *Braulio* Epist. XXXI: «Erat mihi utcunque huius vitae solamen etsi in multis necessitatibus constituto **servi** vestri Eugenii mei archidiaconi visio...»
- 75 Iuliani De Comprobatione Aetatis Sextae: «Inclyto et glorioso reverendo Domino Ervigio regi Iulianus **servulus** vester...»
- 76 Ссылки на библейские тексты приводятся по изданию: Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem. Stuttgart, 1983. В тексте использован русский синодальный перевод.



А.И. Есаулов

ФОРМА И ФИКЦИЯ КАК ОСНОВЫ ДИДАКТИЗМА
«ОТРЫВКА ИЗ ПЕРЕПИСКИ ОБ ОССИАНЕ
И ПЕСНЯХ ДРЕВНИХ НАРОДОВ» ГЕРДЕРА

Автор данной работы пытается восполнить лакуны в изучении «Переписки об Оссиане» и рассматривает текст Гердера как подчеркнуто единое произведение как в идейном, так и формально-композиционном плане. Объединяющим становится построение логической аргументации для доказательства эстетической ценности народных песен. Облачив свой текст в знакомую для читателя Просвещения форму фиктивной переписки, Гердер наполняет его совершенно революционным содержанием – призывом собирать народные песни и оценивать их наравне с «высокой» литературой. Анализ функционирования такого синтеза формы одной эпохи с идеями другой в едином тексте стоит в центре статьи.

Ключевые слова: Гердер, Оссиан, народная песня, романтизм, переписка, форма, фикция.

«Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» входит в ряд самых известных трудов Гердера. Такая известность объясняется, на наш взгляд, программным характером текста сразу для двух эпох – Просвещения и романтизма. В «Переписке об Оссиане» Гердер впервые теоретически обосновал введение народной песни в контекст европейской «высокой» литературы¹.

Традицию рассмотрения «Переписки об Оссиане» в научной литературе можно условно разделить на две области – анализ содержательной и формальной сторон текста. Общей, однако, является тенденция рассмотрения труда Гердера как чрезвычайно фрагментарного – как в идейном, так и в чисто формальном плане.

Многочисленные работы пытаются раскрыть понимание Гердером самого термина «народная песня»². Географические локации,

© Есаулов А.И., 2010

упомянутые в «Переписке», связываются с биографическими путешествиями самого Гердера³. Говорится о «художественном», но «отнюдь не народном» характере цитируемых Гердером песен⁴. К сожалению, вышеуказанные работы не раскрывают тех содержательных особенностей произведения, которые позволили ему стать программой сразу двух эпох.

Вскользь сделанные замечания о «пылкости тона», «стремительности силы убеждения»⁵ не раскрывают сущности проблемы формы. В литературе наблюдается путаница понятий и определений, обусловленная проблемой формы и попыткой рассмотрения текста как «статьи» или «трактата»⁶. Говорится о размытости понятия формы в трудах Гердера и даже о «не-форме»⁷. Вот лишь одно из характерных для подобного рода исследователей высказываний: «Его (Гердера) мысли извергаются в неопишемом избытке – без всякой оглядки на форму»⁸.

Данная работа пытается восполнить упомянутые лакуны и рассматривает текст Гердера как подчеркнуто единое произведение в идейном и формально-композиционном планах. Объединяющим становится построение логической аргументации для доказательства эстетической ценности народных песен. Облачив свой текст в знакомую для читателя Просвещения форму фиктивной переписки, Гердер наполняет его совершенно революционным содержанием – призывом собирать народные песни и оценивать их наравне с «высокой» литературой. Анализ функционирования такого синтеза формы одной эпохи с идеями другой в едином тексте стоит в центре нашего внимания.

Рамки данной работы не позволяют провести детальный анализ всего текста Гердера, вместо этого будут рассмотрены первые шесть писем. Именно этот корпус композиционно и семантически определяет развитие всей переписки.

«Отрывок из переписки об Оссиане» являет собой форму фиктивной переписки, имеющей большое распространение в современном Гердеру литературном обиходе⁹. Эта форма позволяет автору передать свои выводы и воззрения в живом диалоге эксплицитному читателю-партнеру по переписке, которого требуется убедить, просветить, воспитать. Особая значимость формы переписки для Гердера доказывается и тем, что автор рефлектирует по поводу ее фиктивности в послесловии к «Переписке об Оссиане»¹⁰.

Говорящий субъект «Я», от имени которого ведется переписка, реализует функции интеллектуальной оппозиции к партнеру по переписке. Речь не идет о письменном диалоге партнеров, разделяющих одно понимание вопроса. Напротив, «Я» пытается убедить своего визави в определенной точке зрения. Все письма несут

на себе отпечаток своеобразного для эпохи Просвещения дидактизма. Форма и композиция писем отвечают единой цели – убедить читателя в правильности высказанного в начале переписки тезиса – о ценности народного эпоса.

Фиктивный партнер по переписке наделён в контексте произведения лишь резонирующей функцией. Речь своего визави «Я» передает в пересказе. При этом идеи, выразителем которых является партнер по переписке, не отличаются оригинальностью. Они лишь отражение образа мыслей современного Гердеру «среднего» читателя.

В соответствии с основной педагогической функцией текста его можно разделить на следующие композиционные части. Первое письмо раскрывает общий план переписки, письма 2–6 формулируют основной доказательный и понятийный аппарат текста, в письмах 7–12 происходит углубление исследования, а предмет исследования – народные песни – рассматривается в общем историческом контексте эпохи. Послесловие выполняет особую рефлектирующую функцию – оно еще раз подчеркивает форму произведения и предостерегает от искусственного перенесения указанных в «Переписке» особенностей народного эпоса в художественную литературу.

Каждое письмо отражает отдельную фазу общего процесса убеждения читателя в эстетической ценности народных песен. В первых шести письмах отношения между говорящим «Я» и партнером по переписке полностью определены подготовкой достаточной аргументации и доказательной базы. Исходным условием для обоснованности будущих доказательств является существование предмета исследования, доступного и знакомого каждому немецкому читателю. Этим предметом в данном случае является перевод песен Оссиана. В первом же письме «Я» ставит известность этого предмета под сомнение: «Несмотря на всё усердие, вкус, размах и силу немецкого перевода, наш Оссиан, конечно, перестал быть настоящим Оссианом» [S. 159]. Как носитель этого нового знания о предмете критик имеет теперь главенствующее положение по отношению к читателю. Высказывания «Я» основаны на предмете, сущность которого не до конца известна его адресату. Смысл первых шести писем – постепенно раскрыть сущность этого предмета и убедить читателя в истинности первоначально выдвинутой гипотезы. Гердеру особенно важно появление песен Оссиана в контексте немецкой литературы. Культурные различия национальных литератур позволяют ярче выразить те особенности, которые определили саму сущность оригинала.

Первое письмо формулирует следующие четыре направления развития всей переписки: артикуляция критика по отношению

к его первоначальному упреку, доказательная база для подтверждения тезиса об отсутствии «настоящего Оссиана» в переводе Дени, рефлексия относительно исходного пункта появления перевода в контексте немецкой литературы. Успешное усвоение всего вышеперечисленного должно обеспечить партнёру по переписке (и читателю) глубинное познание сущности вопроса.

Отношение к партнёру по переписке как к субъекту, которого следует убедить, проявляется уже в начале второго письма. «Я» возражает на сомнения фиктивного визави в «неистинности» немецкого Оссиана не просто антитезисом, но пытается проанализировать отправную точку этого сомнения: «Вы ошибочно предполагаете, что причины лежат в моей нелюбви к немецкому гекзаметру вообще» [S. 160]. Выделяя последнее слово курсивом, Гердер обращает внимание на слабое звено в логической цепочке рассуждений фиктивного партнера по переписке. «Я» подхватывает тезис своего визави, но улучшает и уточняет его формулировку – он ставит вопрос о «гекзаметре Клопфштока в Оссиане» [S. 160]. При этом выстраивается четкая оппозиция двух указанных литературных феноменов: «Оссиан короток, силен, мужествен, отрывист в образах и чувствах – манера Клопфштока, настолько разукрашенная, настолько совершенная, изливающая чувства, и как бьются волны, накатывают и уходят, так и словосочетания изливаются – какое разительное отличие!» [S. 160]. «Я» дидактически ведет своего визави по пути анализа явлений, исходя из окружающего и порождающего их контекста. В предыдущем письме впервые появляется намек на важность подобного контекста для рассматриваемого предмета. «Я» восторгается не просто лингвистическим «переводом Оссиана на наш язык», но и возможностью его культурного перенесения «для нашего народа» [S. 160]. Столь важный для метода Гердера контекст существования предмета эксплицируется «Я» во втором письме по отношению к народным песням: «Вам же я хотел лишь напомнить, что стихотворения Оссиана – суть песни, песни народа, песни необразованного живого народа, которые могут долго жить в устах отечественной традиции и петься снова и снова – таковы ли они в нашем эпическом облачении? Могут ли они передаваться из уст в уста?» [S. 160]. Снова можно наблюдать обычную для Гердера проверку на соответствие явления его первоначальному контексту существования.

Третье письмо почти не раскрывает основного предмета исследования, но концентрируется исключительно на «обучении» партнера по переписке индивидуальному, историческому взгляду. «Я» критикует своего визави за метод разделения единого предмета в попытке познать его сущность: «Что только ни поддается

расчленению для голого, поспешного чувства» [S. 161]. Такой подход, по мнению Гердера, оставляет без внимания как раз целостность обоих произведений – перевода и оригинала, тем самым, не может запечатлеть того главного и самобытного, что составляет сущность песен Оссиана.

Критик указывает своему читателю на его собственный личный опыт, который он уже однажды отразил в переписке: «Тогда вы размышляли о том, что часто, ежедневно, ощущаете, “что упущение одного, добавление другого, переписывание и повторение третьего слова может создать совершенно другой акцент, взгляд, настроенные речи”» [S. 161]. Гердер говорит здесь о явлении, которое и сейчас довольно сложно поддается формально-научному описанию. Его можно описать как индивидуальность тона, текучесть живой речи – но все это также расплывчато и неопределенно, как и в тексте Гердера. Он называет это «тон, краска, быстрое восприятие своеобразия цели и места (сказанного)» [S. 161], и для Гердера именно на этом держится «вся красота стихотворения, весь дух и сила речи» [S. 161]. Но он пытается вербализировать и верифицировать этот «тон» дальше, в его основных формах проявления: «акцент, взгляд, настроение речи», «благозвучие», «рифма», «расположение слов» [S. 161].

После того как критик артикулировал важность и значение рассматриваемого предмета, он предоставляет своему читателю возможность увидеть данный феномен на примерах – в переводах. Предлагается перевести одну из песен Шекспира. При этом требуется попробовать оба метода: один раз перевести только смысл песни, оставив без внимания «все лирическое благозвучие, рифму, расположение слов, темное течение мелодии» – и посмотреть при этом, «что останется собственно от песни» [S. 161]. После такого упражнения читатель должен убедиться, что все, что составляет саму сущность поэтического произведения, теряется в подобном переводе. Второй метод – передать в переводе суть песни – возможен лишь при условии использования того же подхода, что и автор оригинала: «Отпечаток внутреннего чувства <...> через отпечаток внешнего, чувственного – в форме, звуке, тоне, мелодии, всего сумрачного, невыразимого, что потоком льется в нашу душу вместе с пением» [S. 163]. Читателю предлагается определенная последовательность действий, выполнив которую, он действительно может получить собственный чувственный опыт того феномена, о котором говорит критик.

Каким образом все вышеперечисленное выполняет центральную функцию текста Гердера – познание сущности народной песни? Читателю была представлена «самобытность тона», катего-

рия, которая лежит в основании всех суждений критика о народной поэзии. Эта центральная для Гердера категория была продемонстрирована со всей возможной наглядностью на примерах различных переводов. Понимание читателем одного из основополагающих феноменов является важнейшей предпосылкой к построению дальнейшей аргументации.

В начале четвертого письма критик обращает внимание на внутренние противоречия, содержащиеся в ответе его партнера по переписке. Последний готов согласиться с аргументацией в отношении к «старым готическим песням», но не к «старым, наивным песням диких, нецивилизованных народов» [S. 164]. Противоречивость наглядно показывается критиком через характеристику определенных народных песен, использованных его читателем в полемической реплике. Отмеченные читателем как «готические» «стихотворения, романсы, сонеты» полны «искусством или вообще искусственностью». Критик спрашивает своего читателя: «Так относится ли Ваш Оссиан и его благородный Фингал лишь к дикому, нецивилизованному народу?» [S. 164]. Из нового смысла понятия «дикий» критик выводит свою теорию народной поэзии. Все предыдущие письма готовили ее восприятие через обозначение ключевых элементов: центральной категории «самобытности тона» и метода рассмотрения предмета в соответствующем ему контексте.

Критик утверждает, что «самобытность тона» определяет духовную силу песни – именно эта сила является изменяемой величиной на протяжении времени и литературного контекста. Духовная сила находит свое выражение в песнях, что объясняет одновременно и их функцию, и влияние на весь жизненный путь целого народа. Можно наблюдать очень характерный для Гердера прием построения теоретическо-логической базы. Оссиан сначала относится к жанру песни. Песни, в свою очередь, поются «неграмотным, наивным народом». Ряд примеров иллюстрируют особенности и сущность этих песен. Теперь понятия «наивный» и «дикий» наполняются содержанием и сам предмет рассмотрения – песни – анализируется исходя из контекста своего появления.

Для метода Гердера характерно связывание частной теории с историческим развитием. По принципу естественного появления подобного жанра в «диких» народах скандинавские народные песни сравниваются с песнями Оссиана, а потом и с песнями североамериканских индейцев. Гердеровская теория поддерживается определенным методом, позволяющим рассмотреть каждое частное явление в контексте общего окружения.

По сути, критик достиг своей главной цели – посвятил читателя в собственную теорию изучаемого предмета (народных песен) и провел некоторый исторический обзор контекста появления этого предмета. Доказательство своего первоначального тезиса о том, что перевод Оссиана уже не является настоящим Оссианом, прошло следующие фазы: представление всех возможных форм проявления данного предмета, определение тех структурных особенностей, которые составляют сущность предмета, рассмотрение предмета, исходя из контекста его появления и исторического контекста существования в разных культурных общностях. После подобного изложения сомнение в том, передает ли перевод сущность настоящего Оссиана, казалось бы, отпадает само собой. Но на примере данного предмета – песен Оссиана – критик выполняет еще и другую задачу. Он раскрывает перед читателем сущность своего метода. Артикуляция его в абстрактной форме не вписывалась бы в выбранную Гердером форму переписки. Однако с этой задачей справляется представленный читателю в конце четвертого письма план поездки в Англию и Шотландию. Содержание плана раскрывает метод предполагаемого изучения этих стран. С помощью взгляда на «открытый дух, сцену и такую живую пьесу жизни английского народа» [S. 167] он хочет разобраться в тех идеях, что стали основанием для его представлений об англичанах [S. 167]. Он желает наблюдать и постигать все явление в их живых взаимосвязях – метод, который использовался им в формулировке его высказываний о народных песнях. В Шотландии критик также хочет «услышать песни живого народа вживую, ощутить то влияние, что они производят, увидеть все места, где повсюду своей жизнью живут песни, изучить остатки этого древнего мира через его обычаи» [S. 167]. Только после рассмотренного ранее подхода Гердера к анализу сущности песен Оссиана становится понятно, что вышестоящий пассаж лишь на первый взгляд кажется отражением субъективизма. В своей основе он исходит из общего для Гердера метода. Находящееся в послесловии указание на фиктивность описываемого путешествия – неслучайно, оно лишь подчеркивает не биографический, а методологический смысл его описания. Вся переписка строится именно на этом методе, и в данном эпизоде показана его практическая реализация. После того как были продемонстрированы предмет, терминология описания и метод рассмотрения, читателю остается неясным лишь то, как именно критик пришел к своему методу. Ответ на данный вопрос во всех деталях дается в следующем, пятом, письме.

Вначале критик, во избежание возможного непонимания, утверждает, что вместе со всей любовью к «диким», он «не прези-

рает наши моральные и благовоспитанные достоинства» [S. 168]. Несмотря на то что ни один человек не имеет права презирать «сцены», в которой живет, «философу, рассуждающему о человечестве и морали», однако, невозможно упустить из виду «новую, совсем необычную сторону человечества» [S. 168]. Это включение собственного философского труда в крупный общекультурный контекст встречается в тексте не один раз (особенную роль оно будет играть в «Послесловии»). Главенствующее положение в данном письме отведено выяснению причин энтузиазма критика по отношению к «песням народов». «Я» очень живо обрисовывает «приключения своего морского путешествия» (конечно, сегодняшний читатель тут же вспоминает про путешествие Гердера в Ригу и Нант, однако знание биографического факта абсолютно ничего не дает для понимания функции данного отрывка в контексте переписки). Перед читателем предстает ситуация, которая в силу своей наглядности дает возможность представить себя на месте «Я». Это – живой мир древних скальдов, в котором критик получает возможность прочесть Оссиана вдали от «дел, суматохи и всего бюргерского мира <...> без отвлечений, читальных залов, ученых и вовсе неученых газет». В таком окружении народная поэзия и ее сущность становятся доступными «Я» совершенно в другой степени, чем это было возможно в бюргерском мире [S. 168]. Здесь критик доказывает, что его метод – осознание объекта посредством перенесения его в живой, естественный контекст – основывается на реальном происшествии, которое он пережил, будучи окунут в мир древних скальдов и только находясь в пределах этого мира, осознав истинную сущность песен этой культуры. Он показывает своему визави «генезис своего энтузиазма» по отношению к народным песням [S. 169]. По причине живого изображения партнер по переписке может легко вообразить себя в этой ситуации, однако его переживания будут ограничены описанными «Я» масштабами. Критик и не ставит задачи полной передачи всего пережитого напрямую читателю, он лишь показывает источник появления своего личного взгляда на народную песню и возможный путь к подобному источнику – «личным переживанием» [S. 170]. Становится ясно, что изображение «генезиса энтузиазма» имеет и другую, возможно, главенствующую цель: оно одновременно показывает те предпосылки к познанию, существование которых только и может обеспечить понимание песен древних народов в их истинном существе. Эти песни уже своим появлением, содержанием, формой и влиянием являются частью живого мира, и их понимание лежит лишь через познание этого мира как живого целого.

Шестое письмо завершает доказательную первую часть переписки. Фиктивный партнер просит «еще таких народных песен» [S. 174]. Критик же хочет вернуться к предыдущим упрекам своего визави. До сих пор хоть были детально приведены причины, по которым перевод Оссиана не отвечает духу оригинала, сам же перевод получил в начале переписки высокую оценку. В данном письме критик отвечает на вопрос, почему же лирика Дени «прекрасна» – «из-за прекрасного римского, греческого метра и его прекрасного расположения». Но критик задается вопросом: «Что же там другого в оригинале, чего у него (Дени) нет? Что составляет основу песни?» Это – «и дикое, и нежное, и праздничное, и воинственное отражается в их ритме, мелодии, их метре». Гердер критикует Дени за то, что его метр не стоит ни в каком соотношении с содержанием песен. Он предполагает, что все, что было сказано в переводах Дени, могло бы быть сказано в любом другом метре, т. е. также «манерно» [S. 175]. Это разительное отличие становится тем более очевидно, когда Дени использует метр баллады скальдов в своих собственных стихотворениях. «Многострунная золотая арфа» скальдов становится в его руках «деревянным барабаном с двумя ударами-тактами» [S. 175]. В противовес негативному примеру критик ставит Клопфштока, который в своих новых стихотворениях использует «твердый тон бардов», что делает «намного короче, драматичней диалог и уверенней ход мыслей» [S. 176]. К последнему замечанию присоединяются и последующие высказывания. Доказательная цепочка, призванная поддержать тезис о том, что перевод Дени не является настоящим Оссианом, на этом месте подходит к своему завершению – цель убеждения, таким образом, достигнута. Вместе с этим четко артикулирована позиция критика, очерчена понятийная база и показана эффективность и необходимость применяемого метода. Результатом является принятие партнером по переписке критического взгляда на сущность перевода Дени и, самое главное, постижение своеобразия оригинального народного текста.

Безусловно, переписка об Оссиане представляет собой очень сложное литературное образование. Сложность структуры проистекает из связи большого числа содержательных проблем с целой серией методических вопросов, а также критических высказываний, относящихся к современной критике действительности. Содержание составляют комментарии к песням, вопросы относительно их формального построения, содержания, влияния, функций в том или ином жизненном контексте и порождающих их духовных сил. Методология содержит в себе предпосылки к познанию как говорящего «Я», так и партнера по переписке, предупреж-

дение возможного непонимания, локализацию теоретических высказываний. Критические высказывания относительно современности затрагивают искусственную поэзию, предрассудки времени, современных Гердеру поэтов, современной ситуации, просветительскую функцию литературы. Все многообразие поставленных проблем обретает свое единство в процессе познания истинности лишь одного утверждения – перевод Оссиана больше не является настоящим Оссианом. Все высказывания направлены на реализацию указанного процесса и обладают основной функцией – обеспечить читателю полное понимание и познание. Речь идет не только о познании определенной сферы (например, народных песен или проблемы перевода). Рассмотрение этих проблем должно помочь в определении современной литературной ситуации, а также привести к обсуждению ее основ, чтобы прийти к осознанию возможностей положительного изменения этой ситуации.

Данная цель упорядочивает всю сложную структуру текста и связывает между собой составляющие его части. К каждому явлению, проиллюстрированному чередой примеров, относится теория, которая истолковывает это явление как продукт душевных сил человека. Эти силы зависят от характера и проявления того жизненного контекста (окружения), в котором они действуют. Теория подкрепляется примерами, рассматривается в историческом контексте, и результирующие из такого рассмотрения выводы применяются в качестве критериев оценки современных поэтов и трудов. Процесс понимания, таким образом, определяется тесным взаимодействием теории и ее непосредственного применения. В отношении читательского восприятия это означает, что понятийное, мысленное осознание, с одной стороны, и чувственное созерцание – с другой, попеременно подкрепляют друг друга и приводят, используя формулировку Гердера, к «созерцательному осознанию» [S. 203]. Достижение этой цели возможно лишь посредством метода, реализующего живую связь между теорией и ее применением. Это значит, что ни одно явление не может быть рассмотрено изолированно, а только в контексте окружения, к которому принадлежит по своей природе. В последующих письмах Гердер рассматривает, в частности, язык как духовное и чувственное выражение содержания и формы окружающего человека мира. Сущность языковой деятельности может быть осознана лишь в связи с порождающими ее душевными силами. Продукт этих сил, в данном случае – язык, осмысливается как часть человеческой жизни, которую он изменяет и преобразует, только что появившись из нее же. Предпосылкой такого круговорота является, по выражению Гердера, «вечно неизменная человеческая природа» [S. 204].

Эти серьезные и многосторонние проблемы во всей полноте своей аргументации представлены в живой и непринужденной форме переписки. Все высказывания выглядят как непосредственные выражения точек зрения глубоко заинтересованных в предмете людей. В живых фразах, открывающих письма («И я, как и Вы, очень рад переводу Оссиана» [S. 159]), начиная с первого и заканчивая последним письмом, можно действительно увидеть непосредственное воплощение тех характерных для народной песни «скачков» и «поворотов» в применении к прозаическому исследованию¹. Как мы попытались показать анализом первых шести писем, подобные «прыжки» совершенно не разрушают единство формы и естественно соседствуют с глубоко продуманной логической аргументацией. Не наносится урон основной цели текста – убеждение читателя и познание читателем истинности первоначального довода. Живость и непосредственность высказываний достигается также использованием Гердером фигуры говорящего «Я». Функция «Я» – благодаря персонификации субъекта, высказывающего идеи, обеспечить лучшее их восприятие и добровольное решение читателя «собирать народные песни». Общий результат всех применяемых в тексте формальных техник должен, по мысли Гердера, пройти следующие фазы: вчувствование – понимание – действие.

Таким образом, внешняя, на первый взгляд, форма переписки при внимательном рассмотрении перестает быть таковой. Она обуславливается внутренней формой персонифицированного диалога, благодаря которому облегчается ведение аргументации. Форма переписки освобождает от систематических причинно-следственных связей, дает свободу изобразить предмет во всей его полноте и в живой связи с окружающим миром. Предмет описывается словами думающего и чувствующего человека. Слова эти адресованы другому человеку с целью пробуждения в нем созерцания и понимания проблемы. Эта живость замечается во всем, но присутствует в тексте не в ущерб пониманию, а, наоборот, как его непосредственное условие. Сложно представить себе какую-либо иную литературную форму, содержащую в себе потенции выражения подобных феноменов и более подходящую для целей, поставленных Гердером.

Примечания

¹ См.: *Kommerell M.* Das Volkslied und das deutsche Lied // *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1932/33. S. 6–24; *Korff H.A.* Geist der Goethezeit. Leipzig, 1923. Bd. 1. S. 132–147; *Lempick S.* Geschichte der deutschen Literaturwissens-

- chaft von den Anfängen bis zum Ende 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1920. S. 400–453.
- 2 См.: *Berger D.* Herderschrifttum 1916–1953 // Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von E. Keyser. Kitzingen, 1953. S. 503–647.
 - 3 *Gilles A.* Herder und Ossian. Berlin, 1933. S. 73–93.
 - 4 *Brouwer C.* Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland. Groningen, 1930. S. 14.
 - 5 *Gilles A.* Op. cit. S. 58.
 - 6 См.: *Gilles A.* Herder. Der Mensch und sein Werk. Hamburg, 1949.
 - 7 См.: Ibid. S. 129; *Ermatinger E.* Deutsche Dichter, 1770–1900. Bonn, 1948.
 - 8 *Berger D.* Op. cit. S. 548.
 - 9 *Stein B.* Brief // Reallexikon für deutsche Literaturgeschichte. 2. Auflage. Berlin, 1958.
 - 10 *Herder.* Sämtliche Werke. Hrsgb. von B. Suphan. 11 Bde. Berlin, 1877. Bd. 5. S. 204. В дальнейшем ссылки на академическое издание даются в тексте с указанием номера страницы (перевод мой. – А. Е.).
 - 11 *Haym R.* Herder nach seinem Leben und seinem Werken. 2 Bde. Berlin, 1954. S. 283.



Н.М. Азарова

СЕМАНТИКА И ФОРМЫ
«СКОЛЬЗЯЩЕГО ОТРИЦАНИЯ»
В ЯЗЫКЕ ФИЛОСОФИИ И ПОЭЗИИ

Осознание особого статуса семантики отрицания в философских и поэтических текстах XX–XXI вв. и поиск новой понятийности в отрицании неизбежно влечет за собой рефлекссию над конвенциональными формами отрицания, что находит выражение в различных формах «скользящего отрицания». Для философских и поэтических текстов характерен поиск языковых способов динамического выражения присутствия утверждения в отрицании и отрицания в утверждении, в частности дополнительных формантов, которые могут взять на себя задачу передачи усложненной семантики отрицания, или разнообразных конструкций со «средним членом».

Ключевые слова: онтологическое отрицание, недоопределенность, отрицательные форманты.

В языкознании проблема отрицания рассматривалась как логико-семантическая, прагматическая или функциональная категория (А. Вержбицкая¹, Н.А. Торопова², В.Н. Бондаренко³, Н.Д. Аругюнова⁴, Е.В. Падучева⁵, А.Д. Шмелев⁶); кроме того, в классической грамматике подробно изучались словообразовательные модели отрицания (Н.А. Янко-Триницкая⁷, Е.А. Земская⁸). С другой стороны, немногочисленные лингвопоэтические исследования отрицания касаются в основном частных проблем отрицания и отдельных авторов (Н.Н. Перцова⁹, Т.Б. Радбиль¹⁰, З.Ю. Петрова¹¹).

Задачей настоящего исследования является выявление специфики семантики и форм отрицания философских и поэтических текстов и определение тех тенденций, которые, будучи наглядно представленными в этих типах текста, оказываются актуальными

© Азарова Н.М., 2010

для развития потенциальных общезыковых форм отрицания; при этом непосредственно не затрагиваются логические и психологические задачи отрицания.

Рефлексия русских философов XX в. над задачами отрицания подразумевает, что *«отрицательность как таковая»* может иметь различную энергию и разное происхождение и смысл» (Булгаков)¹². Одной из задач положительного отрицания в философском тексте является выражение семантики неизвестного, «которое никоим образом не может и не должно быть сведено к известному» (Шестов)¹³, семантика неизвестного не полагается как простое отрицание или противоположность известного, а обладает собственной положительной семантикой, не исключающей (включающей) семантику отрицания. Философские и поэтические тексты выдвигают на первый план развитие семантики и форм онтологического отрицания, положительного отрицания (в частности, апофатического отрицания): «Бог, как знает как Его “отрицательное богословие”, – Абсолютное НЕ, совершенно трансцендентен миру и ко всякому бытию, но, как Бог, Он соотносителен миру, причастен бытию, *есть*» (Булгаков) [С. 172].

Не менее важным представляется разработка того типа отрицания, семантика которого точнее всего может быть определена как скользящее отрицание. Так, Я. Друскин под онтологическим отрицанием подразумевает «отрицание не одного из двух противоположаемых членов в свободе выбора, но самого противоположения, а тем самым и свободы выбора. В религиозном отношении это совершает каждый верующий в молитве, в отречении, в деятельной любви»¹⁴. Эта тема известна в истории философии как кьеркегоровская тема: «Подлинный выбор никогда не бывает выбором того или другого, он бывает выбором выбирать, выбором между выбором и невыбором» (Бадью)¹⁵. Сходные идеи развивает и поэтический текст: «Пустота как присутствие, дырка как мир наяву // “Нет” как ясное “есть” вместо “был” или “не был”» (Веденяпин)¹⁶.

В примере из текста С. Франка «непостижимое, очевидно, не есть *ни* “и-то-и-другое”, *ни* “либо-либо”; оно не есть *ни то, ни другое* <...> непостижимое основано на третьем начале – именно на начале “*ни-то-ни-другое*»¹⁷ понятие *ни-то-ни-другое* призвано продемонстрировать самой формой слова семантику онтологического отрицания как отрицания возможности выбора. Специфическое для философского текста дефисное образование поддержано в тексте эксплицирующим отрицанием «не есть *ни* “и-то-и-другое”» и предикатным отрицанием «не есть *ни то, ни другое*».

Таким образом, проблема осознания особого статуса семантики отрицания неизбежно влечет за собой рефлексии над конвенцио-

нальными формами отрицания: «Для преодоления отрицания мы сами воспользовались *отрицанием* – тем самым началом, которое мы хотели преодолеть»¹⁸. Франк тем самым постулирует необходимость особых отрицательных форм как средства выражения преодоления отрицания или как средства выражения положительного отрицания. Задача состоит в том, чтобы найти такую форму, которая «сохранит положительный онтологический смысл, положительную ценность отрицания»¹⁹.

Требование онтологичности отрицания в поэтическом и философском текстах сочетается с требованием живого (экзистенциального) отрицания: «Но отрицание в данном случае не чисто логическое отрицание (конституирующее простое “отличие” одного от другого), а отрицание *живое* – *отвержение, отталкивание, самозащита, охрана себя* от вторжения чего-нибудь извне»²⁰. Именно сочетание онтологичности положительного (или скользящего) отрицания и экзистенциальности отрицания является существенной задачей как философского, так и поэтического текста. В примере из Г. Айги субстантивация *нет* приводит к снятию отрицания, в то же время противопоставление *нет* как понятия и *нет* как предиката ведет к появлению семантики положительного (апофатического) отрицания :

Любовь
(*не наша*) –
это – Нет:
(*Сияя*):
смерти –
(*столь простой, что нет*)²¹.

Семантика «скользящего отрицания» представляется развитием семантики положительного отрицания как присутствия утверждения в отрицании и отрицания в утверждении, причем философские и поэтические тексты ищут способы динамического выражения соприсутствия утверждения и отрицания или положительного отрицания.

Обэриуты преобразуют известную формулу «быть или не быть» в формулу «скользящего отрицания» «быть не быть». Формула «быть не быть» была заявлена как тема для исследований обэриутами. Глава работы Друскина «Из примеров», названная «Рассуждать не рассуждать», посвящена Д. Хармсу²². Друскин прочел ее Хармсу, поэту она, по-видимому, показалась близкой настолько, что он даже предложил свое название, принятое философом.

Формулу «быть не быть» можно считать одним из характерных примеров реализации более общей формулы «среднего члена» (альтернативный вариант названия – формула «среднего термина»), выражающей семантику «скользящего отрицания». В роли «среднего члена» («среднего термина») в этом случае выступает само отрицание, в формуле «быть не быть» выраженное словом-морфемой *не*. Формула В. Подороги концептуализирует и терминологизирует конструкцию со «средним термином» в интерадвербиальной позиции: «*Вдруг* зачеркивает то, что ожидается, что мы готовы принять за время жизни; обрывает ход действительностей, этих неопределенных и автоматических *не-вдруг*. Как в сказке: “Вдруг, да не вдруг!”. Пара *вдруг-не-вдруг* и образует структуру случая в литературе Достоевского»²³. Заглавие поэтического сборника Д. Давыдова «Сегодня, нет, вчера»²⁴ со «средним членом» *нет* построено на более традиционном и однозначном размывании границы между утверждением и отрицанием.

В поэзии Айги наблюдается большая вариативность форм, являющихся развитием формы со «средним термином», имеющих целью передать семантику постоянно убывающего и прибывающего отрицания и утверждения (как сообщающиеся сосуды): «(за вами Простота – что не сказать // такая: что Сама) // сияньем наблюдающие // не-скрыто-не-раскрыто» [С. 117].

Так, «средний термин» может быть поддержан вторым отрицанием: «о все это – искры – не рвущие пламя костра-не-вселенского»²⁵.

Для конца XX – начала XXI в. характерна попытка придания логической конструкции «быть или не быть» (в варианте «быть не быть») звучания экзистенциальной ситуации. Экзистенциальность формально выражена наречием «здесь», а философские основания подобной языковой конструкции:

*Ты был ты не был здесь не каждым
и медленно отдельно под уклон (Аристов)*²⁶ –

это попытка найти истинное именно для этого момента и для говорящего соотношение-присутствие утверждения и отрицания (объем присутствия утверждения в отрицании и отрицания в утверждении), имея в виду установку на то, что в следующий момент это соотношение изменится именно в объеме, но, тем не менее, оно будет тоже истинным и возможным для выражения, то есть до какой-то степени определимым.

Одной из задач подобных построений является смыть разницу между дискретностью и континуальностью и привести к выраженной недоопределенности как к становящейся недоопределенности в противовес неопределенности:

*ты ради этого вечера сюда
достигнул долетел добрался*²⁷.

что далее поддержано в тексте: «не полночь за полночь // прошла».

Задача выражения семантики скользящего отрицания не ограничивается формами со «средним членом». Так, интересной представляется одна из разработок А. Введенским формулы трансформации «быть или не быть» как полная нейтрализация семантики «или», в результате чего «или» превращается в своеобразный артикль неопределенности, и подчеркивается постоянное «скольжение» семантического объема утверждения в отрицании и отрицания в утверждении: «соглашаться или нет // если да то или нет // удивляться или нет // или да то если нет»²⁸.

Актуальность для современной поэзии скользящего отрицания как присутствия утверждения в отрицании приводит к появлению новой семантики именных префиксальных образований с *не* (*нептица немножко птица*) и эксплицируется поэтическим текстом как задача поиска форм онтологического отрицания, не сводящегося к простому размыванию семантики утверждения и отрицания и созданию неопределенности: «нептица будет иметь // что-то от птицы // и будет известно ей // что она нептица // немножко птица»²⁹. Однако во многих постмодернистских текстах задача превращения семантики отрицания в семантику неопределенности все-таки превалирует: так, характерным постмодернистским приемом снятия определенности отрицания являются скобки, в которые заключается прилагательное *не*: «я (не) хочу // чтобы ты // именно ты // и только ты // делал // мне // замечания // по поводу рыбы»³⁰. Снятие отрицания и размывание границ между отрицанием и утверждением успешно создается метаграфическими средствами, сопровождающими чередование *да* и *нет*. Это может быть неконвенциональное использование двоеточия: «и не поднять мне глаз // (чтоб не было: что да: лишь видимость теперь)» (Айги) [С. 131]. Стихотворение-формула К. Кедрова «Шахматы бытия» целиком построено на обнажении приема чередования *да* и *нет* графическими средствами, имитирующими конфигурацию шахматной доски – присутствие-перетекание белого-в-черное и наоборот:

**ДА НЕТ ДА НЕТ ДА НЕТ
НЕТ ДА НЕТ ДА НЕТ ДА
ДА НЕТ ДА НЕТ ДА НЕТ**³¹

Средством реализации семантики неопределенности отрицания, которая может быть совмещена с семантикой «скользящего отрицания», является широкое использование философскими и поэтическими текстами вариации форманта *недо*. В системе

общезыкового словообразования модель определяется как: «недо + основа глагола + система флексий. Значение образца ‘недостаточность, неполнота действия’: *недо-выполни(ть)*, *недо-плати(ть)*, *недо-грузи(ть)* и т. п.» (Янко-Триницкая) [С. 318–319]. Поэтический и философский тексты тяготеют как к обособлению самостоятельного значения разной степени предельности префиксом *недо* при демонстрации парадигмы: «*Дружба! – Последняя страсть // Недосожженного тела. <...> – Дружба! – Последняя кознь // Недоказанного чрева*» (Цветаева)³², так и попыткой совместить значение отрицания у слов, начинающихся с префикса *до* со значением неполной предельности префикса *недо*: «недостижимое *достигается* именно через посредство его *недостижения*»³³. Последнее синкретическое значение активно развивается философскими текстами и приводит к созданию специальной философской лексики (*недомыслимость*, *недоопределенность*). Термин *недомыслимый*, предложенный С. Булгаковым («Попытка во чтобы то ни стало осилить рационально недомыслимую тайну Божества в мире, сделать ее понятной неизбежно ведет либо к противоречиям, либо же к явному упрощению» [С. 172]) активно функционирует в философских текстах XX–XXI в.: «Дионисий Ареопагит и Спиноза, Максим Исповедник и Шеллинг – все они единым сердцем и едиными устами исповедуют недомыслимую и неизреченную абсолютность божества» (Мотрошилова)³⁴.

Термин *недоопределенность* раскрывается в переводе В. Лапцкого как динамическая градация между утверждением и частично снятым отрицанием (*не-показывание*): «речь “показывает”, но исключительно повинувшись режиму недоопределенности, не показывая “по-настоящему” <...> молчаливую договоренность между *показыванием* и *не-показыванием*, которые вершит речь» (Рансьер)³⁵.

Параллельно поэтический текст, решая сходные задачи, демонстрирует еще большую комбинаторную вариативность форманта *недо*, который может оформляться как *не-до* («*говорим же еще потому что немногая есть – не-доигранная*» (Айги) [С. 119], *не до-* («*не до-увидеть – не только глазами // но и души чистотой*» (Айги)³⁶, *до не-* («*когда: до не-слышимости!.. не-зримости... не-существовости*» (Айги)³⁷ и, наконец, как *не-до-* («*горенья нищенских видений-рвов // пока не-до-оформленных в могилы*» (Айги) [С. 203], чему можно найти прямые аналоги и в философском тексте: «Философ додумывает и при-думывает именно там, где он *не-до-внял* предмету, т. е. где его внимание, или, что то же, его предметное “внутри-имание” – не выдержало и изнемогло» (Ильин)³⁸. С другой стороны, отдельное *не до* в суггестивном поэтическом тексте с семантикой положительного отрицания также наделяется ука-

занной синкретической семантикой динамической градации между утверждением и частично снятым отрицанием: «*Нестройный смех ночной // И не достроен снег <...> Где мачты отражены кранов не подъемных уже <...> неведомо, наверно, им самим*» (Аристов)³⁹.

В то же время философские тексты конца XX в. стремятся к атомизации формантов и обособлению семантики каждого форманта, что приводит к несколько громоздким вариациям темы *недо*: «Утыкаясь в марксизм, до-не-пост-марксистская мысль замирала» (Автономова)⁴⁰.

Философские и поэтические тексты, ставя задачу развития онтологического отрицания и *скользящего отрицания* в противовес логическому, активно переосмысляют формы *есть* и *нет* в том случае, если они помещаются в непосредственно близкий контекст: «*Взгляни сюда – здесь нету ничего! <...> но не смущайся: не шучу тобою – // где нету ничего, там есть любое, // святое ничего там неубывно есть*» (Аронзон)⁴¹. Пара *есть/нет* в поэтическом тексте может связываться с семантикой неопределенности как исчезающее, мерцающее отрицание, например в поэзии Г. Сапгира: «*А между тем он есть // Он тут // И есть и нет // И тьма и свет // И свет и нет // И здесь*»⁴². У Айги же внешне похожие конструкции не ограничиваются неопределенностью, но приходят через апофатическое отрицание «снег-не» к апофатическому утверждению «снег-свет-есть»: «*есть так что есть и нет // и только этим есть // но есть что только есть // а будь что есть их нет <...> снега мой друг снега // душа и снег и свет // о Бог опять снега // и есть что снег что есть*»⁴³. Подобное построение текста отвечает задаче, поставленной Франком: «Поскольку же нам все же необходимо, чтобы познание непостижимого <...> отображалось в плане суждения, – это осуществимо только одним способом: в утверждении несказанного и непостижимого, и все же очевидного – *единства утвердительного и отрицательного суждения*»⁴⁴.

Чрезвычайно интересной представляется также попытка выявить в форме *есть* некоторую отрицательную семантику, что оправдывается, в частности, происхождением отрицательной формы *несть* от отрицательной частицы с экзистенциальным маркером (*несть < не-сть*) (Красухин)⁴⁵: «Две природы: в одной – что есть, то только и есть, и есть только то, что есть. Тогда не есть» (Друскин)⁴⁶.

Поиски отрицательности в *есть* связаны, прежде всего, с теологической проблематикой, что раскрывается как самим текстом Булгакова, так и понятием *НЕ-есть*, которое самой своей формой воплощает присутствие абсолютного *НЕ* в семантике *есть*. Дефисное написание в данном случае демонстрирует неразрывность

положительной и отрицательной семантики: «Про Божество в Его трансцендентном аспекте невозможно даже сказать, что Оно *есть*, ибо, говоря это, мы тем самым превращаем Его в некоторое кто и что или в некто и нечто, между тем как Оно есть НЕ-кто и НЕ-что, а потому и вообще НЕ-есть» [С. 91].

В поэтической формуле А. Введенского «и неподвижный яблочек ест»⁴⁷ *есть* реализует омонимию экзистенциально-бытийного *есть* и глагола *есть* (принимать пищу); форма *есть* благодаря родительному падежу (яблочек), имплицитному опущенное отрицание, включает в себя *нет* и *есть* одновременно. Устойчивая и очевидная пара как для современной поэзии, так и непоэзии «интернет–нет» приводит к восстанавливанию традиционной пары: *ест* как бытийное *есть*. С другой стороны, окказиональное введение «съемобной» семантики в отрицание (*нет*) продолжает традиции Введенского: «но вот приходит // Cannibal Corpse // и всех // ЕСТЬ // “И паразитный трафик Интернета не поможет?” // – Нет» (Шепелёв)⁴⁸.

Поэтический текст развивает собственную и отличную от философского текста модель *скользящего отрицания*, связанную с таким приемом стихосложения, как анжамбеман. Если в немецком языке именно анжамбеман на *nicht* создает иллюзию законченности, которая потом и опровергается, то отрицательный анжамбеман в русском языке менее выразителен, так как *не*, завершающее строчку, всё равно оставляет впечатление незаконченности. Отрицательный анжамбеман в интертекстуальной поэзии конца XX в. может сопровождаться пересегментацией слова: «кнемуне // зарастетне // бесная тро // па» (Мнацаканова)⁴⁹. Создавая семантику присутствия утверждения в отрицании в стихотворениях второй половины XX в., анжамбеман строится большей частью следующим образом: строчка оканчивается непосредственно на *не*, а следующая начинается как будто с положительного утверждения (особенно характерно наличие подчеркнутого обобщения в сильной позиции, выраженного наречиями *весь*, *вся*, *всегда*). В этих конструкциях с большой вероятностью может присутствовать рамочная конструкция: отрицание в начале строчки и отрицательный анжамбеман, в результате чего происходит отбрасывание (скольжение) от *не* и к *не* (в том числе и в противоположном направлении): «Одна балканская страна // Смутно неприкаянно родная // Шла неравномерным шагом и не // вся была видна // из этого окна // длинного как корабль дребезжащего трамвая» (Аристов)⁵⁰.

Специфические задачи отрицания, в частности задачи *положительного отрицания* и «скользящего отрицания», приводят к осо-

знанию недостаточности единого форманта *ne* и к поискам дополнительных формантов, которые могут взять на себя задачу передачи усложненной семантики отрицания, хотя необходимо оговориться, что образования с этими формантами находятся на периферии системы отрицания философских и поэтических текстов. В качестве таких формантов необходимо выделить *me* и *a*.

Формант *me* не выделяется традиционным русским словообразованием, но эксплицируется в философском тексте при анализе *ne* как необходимая градация отрицания, существующая в греческом языке (и, соответственно, в греческой философской терминологии). Так, Булгаков соотносит «*μη*» не с полным отрицанием бытия, что сопрягалось бы с русским *ничто*, а с состоянием его невыявленности, что философ условно соотносит с *ничто*, понимая неточность параллели отрицания *me* и неопределенного местоимения; действительно, Шеллинг поясняет особенность «*μη*» французским словом *néant* – относительное ничто, в отличие от *rien* – чистое ничто. Таким образом, более соответствующей задачам скользящего отрицания в русском языке представляется другая формулировка Булгакова: «Оно также может означать и отсутствие определения, неопределенность как состояние потенциальности, а не как принципиальную неопределимость, соответствуя греческому *μη*, которое в данном случае должно быть передано как *еще не*, или *пока не*, или же *уже не*» [С. 130]. Тексты философа дают достаточно многочисленные примеры использования *еще-не* (реже *уже-не*) в значении греческого префикса «*μη*»: «не имеющая измерения точка <...> полубытия прошедшего и будущего, – уже-не-бытия и еще-не-бытия» [С. 175].

Современный переводной теологический текст устойчиво трактует греческое «*μη*» как потенциальность, как *еще-не*: «СМЫСЛ – это зеркало человека, не столько человека в его так и теперь-бытии, сколько в его еще-не-бытии, в проекции его желаний» (Хюбнер)⁵¹. В поэтическом тексте появляются аналогичные образования, воспринимающие и усложняющие семантику «*μη*»: «и город где Все-будто-не-живущие // лишь гулом сказываются в нем» (Айги)⁵².

В других случаях значение «*μη*» передается парным дефисным образованием с формантом *ne* и без форманта *ne*: «Ничто как бытие-небытие есть *specificum* (видовой признак) тварности, ее – странно сказать – привилегия и онтологическое отличие» (Булгаков) [С. 167]. Современный философский текст начала XXI в. воспринимает обе предложенные трактовки как актуальные для передачи семантики «скользящего (становящегося, потенциального) отрицания»: «Движение, которым предписание мест в искусстве,

еще-не-искусстве и искусстве/неискусстве снова запускает в ход то, чему оно послужило» (Рансьер)⁵³.

Если в проанализированных примерах русскими словообразовательными средствами актуализировалось только значение префикса «мѣ», то некоторые тексты обращаются к формальным возможностям самого форманта *ме*. Так, А.Ф. Лосев в «Философии имени», поэтически этимологизируя греческий *меон* (ничто), переразлагает *меон* как *ме-он*: «*Меон* есть нечто *несамостоятельное*, а только зависящее от того, в отношении чего *он ме-он*»⁵⁴. Очевидно, что *ме-он* в данном случае идентично *не-он*, то есть *иное*, а формант *ме* воспринимается как формант *не*. Языковое чувство Лосева ставит знак равенства между *ме* и *не*, превращая *меон* в *не-он*, не только на основании греческо-русской языковой игры, но как отражение восприятия индоевропейским сознанием форманта *ме* как равноправного отрицания. Действительно, «в общиндоевропейском языке сравнительно четко восстанавливаются два основных типа отрицательных частиц при глаголе: **мѣ* в запретах <...> и **не* во всех остальных случаях <...> Эти две разновидности отрицательных частиц употреблялись для всех случаев выражения глагольного отрицания в форме разных склонений и времен» (Бондаренко)⁵⁵.

В поэтическом тексте трансформацию *ме – не* как «скользящего отрицания» демонстрирует устойчивая рифма *предмет – нет*, встречающаяся у огромного количества авторов, то есть потенциальная отрицательность в *ме-* возникает в таком слове, как *предмет*: «Я теперь считаю так:// *меры нет*. // Вместо *меры* наши мысли // заключённые в *предмет*. // Все предметы оживают // бытиё собой украшают» (Хармс)⁵⁶; «Вот // *Предмет* // Смотришь – // *Нет*» (Сапгир)⁵⁷; «ты чувствовал, как мир играл, переходя в простой *предмет* // но некому его собрать, создать // город везде и где-то // но там тебя *нет*» (Аристов)⁵⁸. Возможно, в семантике с образованием *мета* в русском языке также содержится отрицание, т. е. *мета* трактуется как что-то *не*, например *мета-текст* как «не-собственно-текст». Такая трактовка позволяет объяснить столь распространенное в последнее время *мета* даже в тех случаях, когда речь не идет о действительном метауровне.

В стихотворениях современных поэтов пара *предмет – нет* разворачивается в сюжет, причем слово *предмет* уже имплицитно несет некоторую отрицательность, вернее, как любое *ме – не*, потенциальную отрицательность, потенциальное исчезновение: «на кухне падает предмет // мне кажется // что звук раздастся в моей комнате // он мне очень знаком // я сразу понимаю // что происходит // аккуратно // на цыпочках // я пробираться на кухню // но там уже // никого // нет» (Леденев)⁵⁹.

Если формант *me* представляется дополнительным, потенциальным отрицанием, актуализирующимся только в поэтических и философских текстах, то отрицательный формант (префикс) *a* выделяется как общеупотребительный отрицательный префикс. Однако если конвенциональная система словообразования считает «префикс *a-*, синонимичным префиксам *не-* и *без-*, напр.: *a-логический*, *a-логичный*, *a-моральный*, *a-нормальный*, *a-социальный*, *a-симметричный* и т. д.» (Янко-Триницкая) [С. 314], то философские тексты настаивают на специфике семантики *a* по отношению к *не*. В этой оппозиции задействован и третий член (имплицитруется уже описанная семантика *μη*). Именно *a* точнее всего выражает идею абсолютного *не*, то есть апофатическую идею отрицательного богословия: «это НЕ есть отрицающее всякое высказывание α : $\acute{\alpha}\beta\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\pi\epsilon\lambda\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\mu\omicron\tau\omicron\varsigma$ – не столько отрицание того или иного определения, сколько его отсутствие, выражение невыразимого» (Булгаков) [С. 92]. Булгаков, характеризуя семантику *a*, использует развернутую поэтическую метафору: «'А – это жест, прорыв, движение, но не мысль, не слово. Это – музыка, невыразимая в слове, недомыслимое переживание, выход (*transcensus*) за самого себя» [там же].

В поэтическом тексте фонетическими и графическими средствами раскрывается апофатика *a* как фонемы философско-теологической: у Айги «а-а-а-а!» – как звук, вбирающий в себя полноту отрицания, наполненное отрицание: «*Разгуляемся снова, разгуляемся, // снова заснем и пройдем // не вчера, не сегодня, не завтра, а-а-а-а!*» (Айги) [С. 17]. В одной из поздних записей Айги *a* в усиленном варианте *aa* прямо соотносится с теологической семантикой положительного ничто: «*Бог, в наших краях, – // все более звучанье aa : будто – // aa-поле, и снова продолжение : aa, – // о, стихотворение Бога*»⁶⁰. Таким образом, некоторые тексты в авангардной поэзии актуализируют возможности *a* как отрицания, причем не в префиксальных заимствованиях, а *a* как самостоятельного независимого отрицания.

Таким образом, для философских и поэтических текстов XX – начала XXI в. характерен поиск новой понятийности в отрицании, прежде всего «скользящего отрицания», и, как следствие, суггестивность в отрицании, поиск дополнительных форм отрицания и языковых средств для выражения этих форм.

Примечания

¹ См.: *Wierzbicka A. Problems of expression: their place in the semantic theory // Recherches sur les systems significants. Symposium de Varsovie, 1968. Hague;*

- Paris, 1973; *Wierzbicka A.* Dociekania semantyczne. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1976.
- 2 См.: *Торопова Н.А.* Положительный противочлен отрицания в современном немецком языке (пресуппозиция отрицания) // НДВШ. Филологические науки. 1978. № 2.
 - 3 См.: *Бондаренко В.Н.* Отрицание как логико-грамматическая категория. М., 1983.
 - 4 См.: *Арутюнова Н.Д.* Вступительное слово // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 5 См.: *Падучева Е.В.* Вид, модальность и отрицание: корпусное исследование // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 6 См.: *Шмелев А.Д.* «Незначашее» отрицание // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 7 См.: *Янко-Триницкая Н.А.* Словообразование в современном русском языке. М., 2001. В дальнейшем в тексте ссылки на это издание даются с указанием номера страницы.
 - 8 См.: *Земская Е.А.* Словообразование как деятельность. М., 2005.
 - 9 См.: *Перцова Н.Н.* Философское осмысление понятия 'ничто' у В. Хлебникова // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 10 См.: *Радбиль Т.Б.* «Онтологизация негации» как аномалия языковой концептуализации мира // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 11 См.: *Петрова З.Ю.* Отрицание и способы его выражения в поэзии И. Бродского // Материалы конф. «Ассерция и негация». М., 2008.
 - 12 *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М., 1994. С. 130. В дальнейшем в тексте ссылки на это издание даются с указанием номера страницы.
 - 13 *Шестов Л.* Философия трагедии. М., 2001. С. 332.
 - 14 *Друскин Я.* Лестница Иакова. СПб., 2004. С. 320.
 - 15 *Бадью А.* Делёз. Шум бытия. М., 2004. С. 21.
 - 16 *Веденятин Д.* Значенье свиста // Воздух. 2006. № 2. С. 9.
 - 17 *Франк С.Л.* Сочинения. М., 1990. С. 295.
 - 18 Там же.
 - 19 Там же. С. 299.
 - 20 Там же. С. 357.
 - 21 *Айги Г.* Поля-Двойники. М., 2006. С. 120. В дальнейшем в тексте ссылки на это издание даются с указанием номера страницы.
 - 22 *Друскин Я.* Сборище друзей, оставленных судьбою. М., 2000. Т. 1. С. 622.
 - 23 *Подорога В.А.* Мимесис. М., 2006. Т. 1. С. 593.
 - 24 См.: *Давыдов Д.* Сегодня, нет, вчера: Четвертая книга стихов. М., 2006.
 - 25 *Айги Г.* Отмеченная зима. Paris, 1982. С. 193.
 - 26 *Аристов В.* Месторождение. М., 2008. С. 84.
 - 27 Там же. С. 85.
 - 28 *Введенский А.* Сочинения [Электронный ресурс] // Сайт, посвященный творчеству А. Введенского. [М., 2002]. URL: <http://www.vvedensky.by.ru/poetry.htm> (дата обращения: 25.06.08).

Н.М. Азарова

- 29 *Мамулия Д.* [Стихи] // Воздух. 2006. № 4. С. 96.
- 30 *Липатова В.* // То самое электричество. По следам XIII Московского фестиваля верлибра. М., 2006. С. 99.
- 31 *Кедров К.* Ангелическая поэтика. М., 2002. С. 125.
- 32 *Цветаева М.* Стихотворения. М., 1980. Т. 1. С. 183.
- 33 *Франк С.Л.* Указ. соч. С. 465.
- 34 *Мотрошилова Н.В.* Мыслители России и философия Запада. М., 2006. С. 190.
- 35 *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Пер. Л. Лапицкого. СПб., 2007. С. 244.
- 36 *Айги Г.* Отмеченная зима. С. 174.
- 37 Там же. С. 473.
- 38 *Ильин И.А.* Почему мы верим в Россию: Сочинения. М., 2007. С. 76.
- 39 *Аристов В.* Иная река (пятая книга стихов). М.; СПб., 2002. С. 53.
- 40 *Автономова Н.С.* Заметки о философском языке // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 19.
- 41 *Аронзон Л.* Собрание произведений: В 2 т. СПб., 2006. Т. 1. С. 159.
- 42 *Сапгир Г.* Стихи и поэмы: В 4 т. М., 1999. Т. 1. С. 163.
- 43 *Айги Г.* Отмеченная зима. С. 316.
- 44 *Франк С.Л.* Указ. соч. С. 311.
- 45 *Красухин К.Г.* Негация и неопределенность в логике и лингвистике. Рукопись. 2007.
- 46 *Друскин Я.* Лестница Иакова. С. 512.
- 47 *Введенский А.* Указ. ресурс.
- 48 *Шепелёв А.* [Стихи] // То самое электричество: Альманах. М., 2006. С. 152.
- 49 *Мнацаканова Е.* Шаги и вздохи. Wien, 1982. С. 11.
- 50 *Аристов В.* Месторождение. С. 84.
- 51 *Хюбнер Б.* Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время. Минск, 2006. С. 43.
- 52 *Айги Г.* Указ. соч. С. 182.
- 53 *Рансьер Ж.* Указ. соч. С. 117.
- 54 *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 147–148.
- 55 *Бондаренко В.Н.* Указ. соч. С. 86.
- 56 *Хармс Д.* Сборище друзей, оставленных судьбою. Т. 2. С. 326.
- 57 *Сапгир Г.* Указ. соч. С. 135.
- 58 *Аристов В.* Избранные стихи и поэмы. СПб., 2008. С. 248.
- 59 *Леднев В.* Запах полиграфии. М., 2008. С. 29.
- 60 *Айги Г.* [Рукопись]. 2001.

Е.Г. Падерина

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ИГРЫ В КАРТЫ В «ИГРОКАХ» ГОГОЛЯ¹

Статья посвящена анализу пьесы Н.В. Гоголя «Игроки», функции в нем карточного анекдота и плутовской коллизии.

Ключевые слова: Гоголь, карточная игра, драматургия.

То, что в основе интриги одноактной гоголевской пьесы «Игроки» лежит широко известный карточный анекдот, было очевидно уже первым зрителям и критикам, обманувшимся несмотря на это в своих ожиданиях привычной развязки. Надо сказать, что структура этого карточного анекдота синтетична и объединяет обман в карточной игре (с соучастниками или без) и житейский обман с подставными лицами с вариативным инструментарием, в числе прочего – с картами. И в чистом, и в смешанном виде мы встречаем такие истории в плутовской литературе. Ю.В. Манн, например, указал в качестве литературной параллели а обман с карточной игрой и подставными лицами в «Игроках» на один из эпизодов плутовского романа Франциско де Кеведо «История жизни пройдохи по имени Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» (1626 г.)². Вполне закономерно, что драматургическая традиция связывает гоголевскую пьесу с комедийными вариациями обмана с «переодеваниями» (речевыми и/или костюмными масками)³, а прозаическая, как правило, предоставляет параллельные эпизоды с карточной игрой.

В «Игроках» сама по себе плутовская коллизия «обманутого обманщика», хотя и не исчерпывает существа гоголевской интриги⁴, все же занимает в ее структуре весьма серьезное место. Отметим, кстати, что Утешительный, Швохнев и Кругель если и не бродяжничают в буквальном смысле, как герои плутовских историй,

то все время разъезжают, влекомые то ли собственным авантюризмом, то ли просто отсутствием средств к поместному существованию, разъезжает и Ихарев, вполне в этом плане обеспеченный; не менее показательны и то, что не шулерство Ихарев осмысляет как *необходимую вещь* в своем кульминационном монологе, не мошенничество или обман, а именно *плутовство*. В этом плане карты и шулерская карточная игра, бросающиеся в глаза как необходимые компоненты конфликта, оказываются элементом бытописания: плуты в комедии еще и шулера. Но по сути драматургического конфликта «плуты обманывают друг друга, и торжествует наиболее ловкий из них»⁵. При этом плутовской прием коллективного обмана героя-пройдохи, использованный Гоголем и осуществленный его персонажем (Утешительным), существенно отличается от обычного переодевания (костюмного или психологического) одного или нескольких персонажей для осуществления своей интриги: мистификация Ихарева сговорившимися между собой плутами – это по сути своеобразное театральное представление, спектакль, который в достаточной мере независим от «внешнего» действия (играя при этом основную роль в обеспечении развязки⁶) и в котором участвует и Ихарев. И хотя у Гоголя и это усложнение драматургического приема более чем специфично и скрыто в подтекстовых значениях, само по себе совмещение персонажами плутовства с театральной практикой тоже принадлежит плутовской литературной традиции.

В связи с этим вопрос о том, задействованы ли карты и карточная игра в пьесе о картежниках-шулерах в устройении интриги или это сопутствующая обману детализировка, а карточный и шулерский анекдот в «Игроках» – лишь подробное изложение плутовского, требует специального рассмотрения, чему и посвящена наша статья.

В пьесе три эпизода с карточной игрой. Сама игра в них различна по полноте, составу, функции в эпизоде и значению в интриге. Первая игра в карты – Ихарева с Утешительным и его товарищами в начале пьесы – не завершена, точнее прервана обнаружением мошенничества; вторая – игра Швохнева и Кругеля для соблазнения М. Глова – «самая маленькая игра» где-то «в стороне» сцены растворяется, лишь начавшись, в общем разговоре с участием только что игравших картежников; наконец, третья – игра четырех шулеров с А. Гловым – закончилась проигрышем последнего и, соответственно, выигрышем четверки сообщников. При этом первый эпизод с картами встроено в *экспозицию* комедии, второй – соответствует элементу *развития действия*, третий – *кульминации*, а *развязка* обходится без карточной игры.

Экспозиция «Игроков» организована как самостоятельная мини-пьеса, своеобразный пролог о шулерах. В гостинице поселяется Ихарев с готовыми краплеными колодами; узнав, что среди постояльцев есть три заядлых картежника, он заочно оценивает их силы и, решив, что «в них нет ничего особенного», готовится к нечистой игре (подкупает слугу и снабжает его краплеными картами); в свою очередь картежники тоже выясняют силы вновь прибывшего игрока, подозревают, что он шулер, но решаются-таки играть. Это и есть мини-экспозиция. Далее все четверо начинают «пировать», и выясняется соотношение сил противников: трезвому и хладнокровному Ихареву, шулеру, уже имеющему (что известно зрителю) фору, то есть сговорившемуся со слугой, противостоит не очень слаженная компания игроков (спорят между собой) во главе с «горячащимся» и теряющим дар здравомысленной речи («Это, это... это») Утешительным, для которого разговоры чуть ли не важнее карт; причем Ихарев признаниям Утешительного не верит и, сообщив об этом доверяющему ему зрителю, направляет действие в нужное русло – предлагает «банчик». Это и есть мини-завязка.

Карточная игра, то есть собственно действие этой субинтриги, развивается следующим образом: Ихарев мечет банк и ведет игру, все четверо активно перебрасываются репликами, соответствующими ходу игры. Вдруг Утешительный «вскакивает с места» и «про себя» констатирует, что «тут что-то не так», «карты не те». Но это только замедление действия, «игра продолжается». Наконец, Швохнев вскакивает, «торопливо подходит к Утешительному» и сообщает, что Ихарев «шулер первой степени». Ситуация накаляется: карточные игроки (или те, кто выдает себя за таковых) должны по литературно-бытовой логике «призвать» закон и могут не только оборвать игру, но и потребовать сатисфакции⁷. Поэтому, когда Швохнев и Утешительный подходят к Ихареву и «ударяют его с обеих сторон по плечу» со словами «незачем попусту тратить снаряды», герой в шоке – его обман раскрыт. Напряжение снимается поступательно: откровенное признание Утешительного, что они тоже шулера и сговорились против него, а теперь как профессионалы отдадут дань его способностям, все еще может быть обращено против Ихарева как свидетельство его противозаконных действий и как инструмент воздействия (отдать в руки правосудия или просто шантажировать), а вот предложение дружеского союза – кооперации сил и способностей – окончательно развязывает узел, вероятность скандала минует.

Подобно маленькой пьесе-прологу (с неразветвленным действием, простым составом персонажей и незатейливым конфлик-

том), эта первая разыгранная карточная субинтрига снабжает зрителя ключом к восприятию дальнейшего: Ихарев победил в неравном бою с компанией сообщников⁸, своим профессионализмом побудив их не только сложить оружие, но и предложить ему союз, то есть его обман обошелся без неприятных последствий и даже был высоко оценен, одобрен и поощрен; за Ихаревым остается последнее слово – его шулерство еще не доказано, и он может оскорбиться и прекратить знакомство, признаться, но отказаться от сотрудничества или просто согласиться. Словом, Ихарев – герой-победитель, и ему решать, как действие – в случае его продолжения – будет развиваться дальше.

Выбор Ихарева нам известен, он соглашается быть товарищем и партнером. С этого момента начинается новая субинтрига, которая по определению должна содержать карточную игру; можно сказать, что карточная игра опять становится искомым обстоятельством, ожидание ее и организующие ее усилия будут двигать действие, а сама она продемонстрирует, на что способен новый союз. Но завязке этой новой интриги предшествует не только учрежденное товарищество четырех шулеров, но и новая экспозиция персонажей – на этот раз она подробна: у всех появляется прошлое, характерные особенности профессионального опыта, отношение к карточной игре, инструментарий и т. п. Раздвигаются временные и пространственные рамки действия.

Заметим, что эта экспозиция по одной логике отменяет прежнюю и является новой, а по другой – развивает предшествующую, в зависимости от того, за какой именно интригой следит зритель-читатель; причем, если продолжает, то представляет уже третью характеристику персонажей, а одновременно – как целое – и повторяет структуру своей первой части (последовательность односложной и более подробной обрисовки участников). Более того, действие пьесы уже развивается по нескольким относительно параллельным направлениям. В частности, напомним, что Утешительный перед тем, как откровенно признаться Ихареву «во всем» и заключить с ним дружеский союз, недвусмысленно называет Швохневу цель своих действий – 80 тыс. Ихарева, но опять же если это все еще тот – горячий – Утешительный, то вполне возможно, что затем «зарапортовался», по выражению Швохнева, то есть потерял логику действий, а может быть, увлекся уверенностью Ихарева и предпочел кооперацию. Кроме этого отметим, что вкрадчиво раздваивается и драматургическая модальность действий Ихарева. Например, то, что он прервал уводящие от цели (игры) откровения Утешительного, в пределах первой интриги соответствует его роли активно формирующего основное событие

персонажа, наделенного волей и целеустремленностью, но при свертывании первой интриги в часть общей экспозиции тот же шаг оказывается проявлением нетерпения, обнаруживающего истинную цель, трещиной в монолитном образе хладнокровного, профессионального игрока, играющего (в соответствии с известными в гоголевскую эпоху руководствами карточной игры и карточного обмана) с противником и в психологическую игру. Итак, все то же согласие Ихарева на товарищество и партнерство с тремя шулерами является абсолютным завершением первой карточной субинтриги, экспозицией второй и завязкой развернутого в целом действие плутовского анекдота «Игроков».

Подобно тому как в первой субинтриге общий разговор увел в сторону от цели, так и во второй обсуждение способов обмана завело действие в тупик полного единодушия: перешли на «ты» и закрепили дружество шампанским. Отметим при этом, что структурно-функциональное подобие подчеркнуто тематически тем, что в первом случае в рамках светской беседы речь шла о дружбе и откровенности, во втором же случае это уже тот самый откровенный дружеский разговор. Интересно и параллельное расхождение: в первом случае слишком увлечен общением и темой беседы Утешительный, а Ихарев вынужден его прервать; во втором случае в дружеское общение и тему (достоинства своих профессиональных уловок) погружен Ихарев, так что на этот раз об игре напоминает Швохнев («собрались для подвигов»); кроме этого в условиях непрерывности экспозиционной части Утешительный был *как бы* увлечен, а Ихарев – совершенно, поэтому в первом случае Ихарев не поверил в откровенность Утешительного, во втором у Ихарева, уже увлекшегося и потерявшего дистанцию, не промелькнуло и тени сомнения. Таким образом, мы и здесь имеем дело с *одновременным* разрывом, развитием и подобием. Кроме того, отсутствие противника при полном боевом оснащении возвращает нас к самому началу пьесы, где Ихарев был один и готов к бою, – теперь к нему присоединились еще трое единомышленников и, как считает Ихарев, теперь (или опять) «крепости недостает только, на которую идти, вот беда».

Дальнейшее действие «Игроков» столь же многослойно. В пределах общей карточной интриги (не вмещающей весь объем драматических компонентов пьесы в целом) следующее далее появление старшего Глова можно считать завязкой будущего конфликта «Ихарев с сообщниками – младший Глов»; в таком случае весь пройденный Ихаревым круг, приведший к дружескому союзу, и сам союз, актуализировавший готовность превратить карточную игру в игру наверняка, являются только экспозицией этой завязки⁹.

Старик Михаил Александрович Глов – потенциальный противник и потенциальная жертва Ихарева, потому что этот крепкий орешек («не играет вовсе») уже оказался не по силам Утешительному («Я месяц за ним ухаживал; и в дружбу, и в доверенность вошел, а все ничего не сделал»). Соответственно, Ихарев и ведет дело, то есть отправляет Утешительного за Гловым и продумывает стратегию: шампанским подпойть или идущей в сторонке карточной игрой соблазнить; поскольку Глов «в рот не берет», Кругель и Швохнев садятся в сторонке играть в «маленькую игру». Однако в рамках второй карточной субинтриги, начавшейся с согласия Ихарева на дружеский союз, первая сцена с М. Гловым входит в ее экспозицию, в которой, напомним, и дается новое, только на первый взгляд уточняющее уже известное, соотношение сил участников и Утешительный с компанией описывают серию беспроектных афер с использованием психологических приемов (в том числе дружеские отношения с потенциальной жертвой), а завязкой в этой субинтриге является уже вторая сцена с М. Гловым, в которой последний оставляет *вместо себя* другого, неопытного, но имеющего доступ к деньгам. Наконец, в рамках общей карточной интриги «Игроков» первая сцена с Гловым – перипетия на пути к достижению цели, организации карточной игры, которую можно было бы превратить в нечистую и таким образом в прибыльную (заметим, кстати, что сформулированная Ихаревым цель – «крепости недостает только, на которую идти» – является продолжением подсказки Швохнева – «одного недостает только...»). По этой логике далее ожидается либо следующее преодоление более сложного препятствия, либо окончательная победа.

Итак, мы подошли ко второму карточному эпизоду пьесы. Карточная игра в нем разыгрывается Швохневым и Кругелем по указанию Ихарева для соблазнения М. Глова. В карточной интриге значение этого «грошового банчика», в котором не участвуют главные соперники – Ихарев и Утешительный – и от участия в котором отказывается-таки старик Глов, велико. Весь эпизод – испытание на практике только что разрекламированных обеими сторонами шулерских приемов организации своей игры (а на драматургическом уровне, соответственно, проверка состоятельности героя в плане активной функции в формировании событий). Так вот, «грошовый банчик» – последняя стрела из мгновенно опустевшего колчана Ихарева, все шулерские приемы организации игры он исчерпал в первом же трудном случае с неподатливым бывшим игроком (использование крапленых колод не дало ожидаемых результатов уже в первом эпизоде); а Утешительный действовал своим методом, подыгрывая Глову, «в доверие вошел». Отметим при этом, что в этой

сцене Ихарева поддерживает Швохнев, а Кругель молчит, то есть игра ведется «пара на пару» – как с целью уговорить М. Глова играть в карты, чем заняты Швохнев и Ихарев, так и с целью предостеречь Ихарева, дать шанс отказаться от игры, чем заняты Утешительный и М. Глов.

После этой сцены Ихарев окончательно и добровольно уступает права ведущего игрока Утешительному («Теперь я понял, зачем он подбирался к отцу и потакал ему. И как все это ловко! как тонко!»), а Утешительный перестает изображать услужливого компаньона. Однако, несмотря на очевидное перераспределение сил, Ихарев вместе со зрителем несетя к поставленной цели¹⁰ – карточной игре, в которой можно будет реализовать совместные возможности. И уже вся история с М. Гловым (соблазн игры, отказ, передача сыну полномочий в Опекунском совете, а заботу о сыне Утешительному) – очередная перипетия на пути к основному событию.

Наконец в третьем в комедии эпизоде с картами разворачивается та карточная игра, которой так долго ждал Ихарев. Но, как мы знаем, мечет банк и ведет игру Утешительный, а Ихарев участвует как статист, сама же игра представлена в речевом потоке как диалог Утешительного и А. Глова. Этот эпизод также имеет относительную структурную самостоятельность. В экспозиции, естественно, отцовское «наследство» (то есть деньги в Опекунском совете), но если в использованном Гоголем литературном сюжете об отце и сыне именно отцовские деньги – *цель* шулеров, то в карточной интриге «Игроков» вообще (как состязании Ихарева и Утешительного) и в рассматриваемой ее третьей части деньги старика, условно переданные в распоряжение А. Глова, являются необходимым условием карточной игры (без потенциального денежного куша шулеры в игру не сядут). В завязке Утешительный уговаривает А. Глова играть, то есть рисковать, причем не просто чужими, отцовскими, деньгами, но и «в долг», то есть деньгами, которых А. Глов еще в руки не взял. Кульминация третьей карточной субинтриги – не сама игра или проигрыш А. Глова, а его попытка уговорить новых друзей дать ему возможность так же в долг и отыграться, для чего, соответственно, он подписывает долговой вексель и передает в их руки доверенность на получение денег в Опекунском совете. Развязка – отказ шулеров, получивших права на деньги старшего Глова, поверить младшему в долг и решение последнего застрелиться, с которым он и покидает сцену, а зритель – эту небольшую субинтригу.

Однако в составе общей карточной интриги, развивающейся в три этапа, карточная игра с А. Гловым – кульминационный

момент, напряжение в котором разрешается общим выигрышем четырех шулеров, закрепленным денежными документами. Причем формально – шулера действительно объединили общие усилия и навыки, поскольку пользуются приемами Утешительного и колодами Ихарева, но заметим, что, хотя в этой карточной игре использованы крапленые колоды Ихарева, в механизме развертывания игры ни крап, ни знание его Ихаревым не задействованы, и как карточная игра эта сцена построена на удвоенной стилизации, причем все партнеры стилизуют игру в карты добровольно и сознательно.

Соотношение всех трех эпизодов в карточной интриге таково: в первой игре Ихарев мечет банк, ведет нечистую игру и пойман с поличным, затем он получает возможность реализовать свои приемы организации игры (соблазнить карточным досугом) и терпит поражение; в это же время Утешительный демонстрирует свои приемы (доверительность, дружбу) и успешно, а следом мечет банк и тоже успешно (обратим внимание на то, что формально в кульминационной карточной игре проигрывают банк все, кроме Утешительного, вопрос окончательного выигрыша таким образом приравнивается к дружескому союзу). То есть развернутая на основе карточной игры история о кооперации шулеров остается историей борьбы двух профессиональных игроков. Характерно при этом, что карточная интрига как таковая на этом завершается (компания шулеров держит в руках выигрыш – доверенность на получение денег и долговой вексель), а плутовская история и спектакль Утешительного – нет; впереди водевиль о бесшабашном гуляке, будущем гусаре, и сатира на нравы чиновников-взяточников, наконец развязка плутовской интриги Утешительного, в которой компания Утешительного уезжает с деньгами Ихарева, и обсуждение в «театральных сенях» оставшимися с носом Ихаревым и А. Гловым разыгранного спектакля, а затем – в итоге – эпилог «Игроков», то есть развязка истории Ихарева (в его собственном монологе).

Таким образом, специфическая роль карточной (шулерской) интриги как части целой интриги гоголевской пьесы (и по протяженности, и в структуре) заключается в мистифицировании зрителя в плане ее важности в развитии действия: выдвигаясь на авансцену как основной событийный ряд, карточная игра отвлекает внимание зрителя (и Ихарева в том числе – как зрителя) от формирующей действительную развязку действий персонажей, то есть от других уровней интриги. При этом и сама игра в карты каждый раз мистифицирует – как шулерская, как бутафорская и, наконец, как псевдокарточная и псевдошулерская. Отметим в связи с этим, что не только Утешительный с компанией не ведут в рамках дей-

ствия нечистую карточную игру, то есть в буквальном смысле не шулера, а в логическом – не совсем шулера, поскольку сохраняется рисковость предпринятой авантюры, но и Ихарев не вполне шулер. Уже начальные характеристики центрального героя дают двойственную картину. С одной стороны, ничего извне не подталкивает Ихарева к нечистому обогащению (как, скажем, голод А. Глова), его положение не бедственное, и он как будто шулер по призванию; но с другой стороны, он бросается в бой со случайным противником не из-за денег (ими он даже не заинтересовался, в отличие от противников, сразу оценивших его 80 тысяч), а потому, что его изобретение, карточный перпетуум мобиле, еще не испытан в деле; Ихарев азартен, что вообще не свойственно шулерству – делу расчета, его влечет не страсть к деньгам, а стремление к состязанию.

При том что карточная интрига концентрирует на себе основное внимание зрителя и читателя и таким образом заслоняет другие уровни игры, она не совпадает и по основному, движущему ее, механизму с развернутым плутовским анекдотом и театральной историей. В карточной интриге движущим механизмом является вожделенная карточная игра, которую можно превратить в нечистую, в плутовской истории – дружеский союз, своему пониманию которого следуют все персонажи, совершая свои поступки, а в театральной – основным событием является спектакль, и действие подчиняется его подготовке, разыгрыванию и итоговому воздействию на зрителей. Соответствующим образом формируется и несовпадение структуры действия на этих уровнях, то есть компонентов интриги по времени и значению.

Но это несовпадение, что очень важно, частичное, иначе бы одноактная пьеса рассыпалась как единое действие. Не совпадают в каждом случае завязка и развязка, но не кульминация. В кульминационном на всех уровнях интриги шестнадцатом явлении А. Глов появляется на сцене в роли ожидаемого Ихаревым-шулером карточного «неприятеля», в качестве плута-сообщника и одновременно в роли Ихарева-персонажа, которому демонстрируют его глупость в зеркале театрального представления; Ихарев участвует в этом явлении в целом и в самой карточной игре тоже как субъект всех трех событий, поскольку, подобно А. Глову, верит, что обманывают не его, а другого, участвует в долгожданной карточной баталии, при этом в качестве зрителя наблюдает за происходящим, специально для него разыгрываемым, и еще подыгрывает в качестве актера-статиста. Ну а Утешительный – организатор и движения каждого событийного ряда к своей кульминационной точке, и совмещения в ней всех трех (не совпадающих до и после)

структур. И карточная игра занимает в 16-м явлении центральное место, не будучи в буквальном смысле таковой, но объединяя многочисленные «игры», в которые играют персонажи: игра в карты, в которую никто не верит, но все изображают; игра мечеными картами – наверняка – с А. Гловым, в которую верит Ихарев; плутовская игра с Ихаревым А. Глова за 3 тыс., в которую он верит; актерская игра последнего в роли неразумного юнца и отображение в ней коллизии Ихарева; большая психологическая игра Утешительного с компанией, о которой не знают ни Ихарев, ни Глов; интермедия о пагубе карточной страсти в разыгранном общими усилиями спектакле¹¹ и, наконец, игра случая, перед которым все равны и который в рамках спектакля Утешительного выступает в своей промыслительной функции.

В связи с этим необходимо прояснить и драматургическую функцию названия гоголевской пьесы. Отметим для начала, что в прагматику драматургического заглавия входит анонсирование содержания на театральной афише. В этом плане оказывается важным то удивительное на первый взгляд для Гоголя обстоятельство, что название его пьесы – прецедентное для карточной темы в контексте первой половины XIX в., когда на русской сцене все еще с успехом шел «Игрок» Реньяра и его анонимные переделки с такими же названиями, были популярны беллетристическое руководство по карточным проделкам «Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытие хитрости карточной игры. Российское сочинение» и роман Дюканжа и Дино «Тридцать лет из жизни игрока» (и его сценический вариант), А.А. Шаховской опубликовал пролог и большую сцену из первого действия своей незавершенной комедии «Игроки»; этой традиции, устанавливающей неразрывную связь слова «игрок» в названии литературного произведения с карточной темой, соответствовали и более мелкие литературно-театральные тексты. С другой стороны, распространенными были варианты обобщающего всех персонажей названия типа «Чудак» Княжнина, «Пустодомов» Шаховского и т. п. Так вот название «Игроки», единственное среди гоголевских совершенно традиционное, с одной стороны, абсолютно точно передает содержательную структуру комедии в игровом аспекте, включая карточный и даже шулерский (как и у Шаховского) типы игры только в качестве вариантов; а с другой стороны, традиционное название концентрирует специфическое смысловое целое комедии – «сложный, разветвленный образ “игры-жизни”», по точному определению Ю.В. Манна, – в соответствии с одной из эмблематических формул в реплике старика Глова (то есть отказавшегося играть в карты персонажа спектакля Утешительного): «Все на свете начинается

грошовым делом. А смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой». Разумеется, под «большой игрой» (при сохранении значения карточного термина, обозначающего игру с крупными ставками) понимается жизнь. При этом оба традиционных компонента названия – карточная тема и сатирическое освещение типов – направляют зрителя (читателя) по пути миража, прохождение которого является важным компонентом обнаружения в традиционном литературно-драматическом поле как вечных смыслов (притча о блудном сыне), так и исторически актуальной нравственно-психологической проблематики, и в этих *сюжетных* пластах карточная игра несет уже иную семантическую нагрузку¹².

Примечания

- ¹ Статья является частью монографии, подготовленной при поддержке РГНФ (проект № 06-06-00223а).
- ² «В этом эпизоде (глава XX) Паблос вместе с другими мошенниками разрабатывают план, как обмануть бывалых игроков. Паблоса выдают за богатого и неискушенного в карточной игре монаха; опытным игрокам не терпится испытать на нем свое искусство, но смиренный “монах” неожиданно “угостил их такими штуками, что в течение трех часов обобрал их больше чем на тысячу триста реалов”. Однако “игра” на этом не кончилась: вскоре дон Паблос обнаружил, что весь выигрыш (и заодно и другие деньги) утащили два его компаньона по хитроумной проделке над картежниками» (*Манн Ю.В. О понятии игры как художественном образе // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 228*).
- ³ В.В. Гиппиус в связи с этим «древним приемом» указывает на Мольера, Марииво, Бомарше, Шеридана, Крылова, Шаховского и «многочисленных водевилистов» (*Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 107*), и список этот, разумеется, не полон.
- ⁴ См.: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд. М., 1988. С. 258–261*.
- ⁵ *Гиппиус В.В. Н.В. Гоголь. 1809–1852 // Классики русской драмы. Л.; М., 1940. С. 154–155*. Ср. также о многоуровневом мошенничестве в пьесе: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 260*.
- ⁶ Независимую друг от друга констатацию этого см.: *Стахович А.А. Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 81; Куприянова Е.Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. № 1. С. 29; Штейн А.Л. Веселое искусство комедии. М., 1990. С. 262; Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: «Игроки» // ARBOR MUNDI. Мировое древо. Вып. 4. М., 1996. С. 157; Падерина Е.Г. Пиковая дама и Аделаида Ивановна (Пушкинский мотив в «Игроках» Гоголя) // Актуальные проблемы творчества А.С. Пушкина: Жанры, сюжеты, мотивы. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. С. 116; Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в. М., 2002. С. 142. Ю.В. Манн, не поднимая вопроса о театральном спектакле в интриге «Игроков», Утешительного*

характеризует именно как режиссера, ведущего действие по разработанному сценарию (*Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. С. 260).

- 7 Напомним, что таковой именно была и рефлекторная реакция самого Ихарева на открывшийся в развязке обман.
- 8 На самом деле уже в первом действии Ихарев выяснил у трактирного слуги, что трое картежников *между собой не играют*, а вместе выигрывают у одиночных игроков, то есть шулерство с их стороны более чем вероятно.
- 9 Отметим попутно, что именно в таком прочтении наиболее прозрачна параллель между именной колодой Аделаидой Ивановной и компанией Утешительного (пока в составе тройки) по функциональному признаку: и отборная колода, и отборная компания шулеров воспринимаются Ихаревым, лидирующим, по собственному ощущению и в восприятии зрителя, как его помощники, инструмент в *его* игре.
- 10 По выражению Ю.В. Манна, «сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку» (*Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. С. 176).
- 11 Не имея возможности представить обоснование в данной статье, укажем, что сценарий спектакля Утешительного с участием Ихарева и А. Глова сделан по мотивам «Комидии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.
- 12 См., в частности, об одном из связанных с картами мотивов пьесы: *Падерина Е.Г.* Истоки и структура мотива *дело=карты* в «Игроках» Н.В. Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). СПб.; Самара, 2005. С. 123–140.

В.В. Лазутин

ОТ ПАМЯТИ К ИСТОРИИ: К ВОПРОСУ
О ФОРМИРОВАНИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
О «ЛЮДЯХ СОРОКОВЫХ ГОДОВ»

Основная цель статьи – рассмотреть формирование представлений о «людях сороковых годов» XIX в. Материалом служат литературные и критические произведения середины 1850-х годов. Особое внимание в статье обращается на явления индивидуальной и коллективной памяти.

Ключевые слова: Тургенев, Панаев, Анненков, память, поколение.

Словосочетание «люди сороковых годов» входит в употребление и становится своеобразным языковым и культурным клише после выхода в свет одноименного романа А.Ф. Писемского. Но само представление об особом типе личности, характерном для людей, чья деятельность пришлась на эпоху «славного десятилетия», как впоследствии назовет сороковые годы П.В. Анненков, начало складываться раньше, а именно в 1855 г. В данной работе исследуется зарождение и первоначальное осмысление представления о типичных чертах людей, принадлежавших к поколению, вышедшему из философских кружков 1830-х гг. и заявившему о себе в 1840-е годы.

В феврале 1855 г. умирает Николай I, и смерть его положила конец «мрачному семилетию», длившемуся с 1848 г. Ощущение перемен в обществе возникает практически сразу¹, несмотря на то что видимых изменений пока нет, а бутурлинский «комитет 2 апреля» будет существовать еще до декабря. Но «умственные плотины» начали постепенно приоткрываться. Это видно уже по мартовскому номеру «Современника» за тот год, открывшемуся стихотворением Аполлона Майкова «18 февраля 1855 года», написанным на смерть государя императора и помещенным в траурной рамке. И в этом же номере как символический жест –

© Лазутин В.В., 2010

стихотворение Некрасова «Памяти приятеля», созданное двумя годами ранее и вошедшее в собрания сочинений под заглавием «Памяти Белинского».

Чем же стали эти несколько последних лет царствования Николая I для русского общества? Вот что уже позднее, на рубеже веков, пишет о «мрачном семилетии» А.М. Скабичевский: «Не более семи лет продолжалась реакция пятидесятых годов, а тем не менее, общество успело в этот короткий период времени совершенно одичать. Как-то не верилось, что это было то самое общество, которое так недавно еще увлекалось критическими статьями Белинского, лекциями Грановского и философскими трактатами Искандера. Сороковые годы казались чем-то таким уже отдаленным, что приходилось в памяти людей, так недавно еще переживавших эти годы, воскрешать их путем исторических статей, как отдаленнейшую эпоху нашей истории»². Такое отношение было свойственно и современникам: в первой же статье из цикла «Очерки гоголевского периода русской литературы» Н.Г. Чернышевский пишет: «В древности, о которой сохраняются ныне лишь темные, неправдоподобные, но дивные в своей невероятности воспоминания, как о времени мифическом, как об “Астрее”, по выражению Гоголя, – в этой глубокой древности был обычай начинать критические статьи размышлениями о том, как быстро развивается русская литература. <...> Эта глубокая, едва памятная нынешнему поколению древность была не слишком давно, как можно предполагать из того, что в преданиях ее встречаются имена Пушкина и Гоголя. Но – хотя мы отделены от нее очень немногими годами, – она решительно устарела для нас»³. Скабичевский, продолжая свою мысль о «мрачном семилетии», пишет, что в этом цикле «Чернышевский делает массу выписок из Белинского, словно имея дело не с знаменитым критиком, умершим всего семь лет назад, а с малоизвестным писателем, жившим за сто лет до того времени»⁴. Совсем недавнее прошлое оказывается в 1855 г. едва ли не на такой же культурно-исторической дистанции, как и эпоха Ломоносова и Тредьяковского.

Эпоха Александра II открыла возможности для начала нового этапа как общественного, так и литературного развития. Но движение вперед требовало поисков точки опоры в непосредственном прошлом. Между тем прошлое это казалось значительно отдаленным, а непосредственная преемственность опыта была прервана тем периодом, когда движение мысли в России остановилось. За этот период, тем не менее, многое изменилось, произошла смена целого поколения литераторов и общественных деятелей. В первую очередь это касается членов философских кружков 1830-х гг.,

которые уже в 1840-е гг. были центром интеллектуальной жизни. В 1855 г. на литературном и историческом поле не осталось практически ни одной центральной фигуры 1840-х гг. Белинский умер в 1848 г., Герцен уже восемь лет в эмиграции, Грановского не стало в октябре 1855 г. Новый этап оказывается связанным с людьми, которые, подобно Чернышевскому, принадлежат к более молодому поколению, активно заявившему о себе в середине 1850-х, либо с теми, кто в годы «замечательного десятилетия» не расценивался современниками как ведущие фигуры интеллектуальной жизни, теми, чей литературный дебют пришелся на конец сороковых – начало пятидесятых годов. Эту вторую группу людей можно назвать «младшей ветвью» поколения сороковых годов: будучи свидетелями, а порою и участниками интеллектуальной жизни этого периода, они в силу своего возраста не принадлежали к философским кружкам 1830-х гг., а в сороковые оставались в тени своих старших (пусть всего на несколько лет) современников. К этой «младшей ветви» можно отнести в первую очередь Анненкова, Тургенева и Некрасова.

Люди середины 1850-х оказываются, по сути, в «герменевтической ситуации»: для того чтобы осознать себя такими, какими они стали после окончания «мрачного семилетия», увидеть перспективы дальнейшего литературного и общественного развития, они обращаются к своему непосредственному прошлому, отделенному от них немногими годами, которые, тем не менее, стали внушительной культурно-исторической дистанцией, исключившей возможность непосредственной преемственности. Но эта дистанция оказывается также фактором, способствующим как процессу самоидентификации через осознание и восстановление своих связей с прошедшей эпохой, так и рефлексивно-критическому отношению к предшествующему опыту. Восстановление связей, осознание себя частью единого процесса, его продолжением и развитием, берущим свой исток в предшествующей литературной истории, становится одной из основных задач в истории мысли – общественной и литературной – в 1855–1856 гг. «Кажется теперь именно наступило время самое благоприятное в нашей литературе связать настоящее с прошедшим посредством разъяснения характера этого прошедшего и определения отношений его с современностью»⁵, – пишет в майском номере «Современника» за 1856 г. М. Логвинов. Об этом же Анненков в ноябре того же года пишет Тургеневу: «Нам кажется, что уже теперь можно соединить участие и энтузиазм к прошлым деятелям с критикой и дельным обсуждением. <...> Удивительная штука – отдаление!»⁶ В четвертой статье о собрании сочинений Пушкина, выпущенном Анненковым,

Чернышевский, приводя большое количество выписок из статей Белинского, замечает: «Читатели, вероятно, уже успели утомиться нашими ретроспективными рассуждениями и выписками. Но – мы живем в ретроспективное время»⁷.

Именно задачей, о которой было сказано выше, и обусловлено появление как цикла статей Чернышевского «Очерки гоголевского периода русской литературы», так и статьи А.В. Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», привязывавших начало нового литературного этапа к имени Пушкина и Гоголя, соответственно. К этому же ряду явлений относится и обращение к эпохе и людям 1840-х гг.

В этом процессе основная роль отводится явлениям памяти, причем в форме интенциональной работы памяти (в отличие от спонтанного воспоминания), в той форме, которую П. Рикер вслед за Бергсоном назвал «усилием по воспоминанию», противопоставляя «воспоминание» как нечто спонтанно проявляющееся из копилки памяти и «вспоминание» как намеренное добывание, разыскание в памяти. Причем в работе памяти сочетаются два аспекта – когнитивный («потребность в истине определяет память как когнитивную величину»⁸) и прагматический («вспоминать – значит не только принимать, получать образ прошлого, но и искать его, “делать” что-то»⁹). В середине 1850-х гг. важнейшее значение принимает опыт и память именно «младшей ветви» «людей сороковых годов». Хотя мы и не можем непосредственно наблюдать работу памяти как психического феномена, нам вполне доступна стадия фиксации результатов этой работы в текстуальном виде.

Одним из первых проявлений фиксации индивидуальной памяти в литературном тексте становится рассказ И.С. Тургенева «Яков Пасынков». Рассказ был написан в период с 13 по 25 февраля 1855 г., то есть его создание совпало со смертью Николая I. Уже современниками было замечено, что герой рассказа во многом схож с определенным типом людей недавнего прошлого. Так, весьма интересен отзыв о тургеневском рассказе И.И. Панаева, опубликованный в майском номере «Современника». Начинается статья необычно. Панаев, прежде чем перейти собственно к «Якову Пасынкову», рассказывает историю якобы собственного знакомого, некоего Александра Петровича, личностью, характером и многими чертами биографии очень схожего с героем тургеневского рассказа: «У меня был один приятель... <...> существо не совсем обыкновенное <...> недурен собой, худощав, бледен, вечно задумчив и вечно рассеян. Его блуждавший и неопределенный взгляд, его кудри до плеч, его небрежные манеры, его голос кроткий, тихий и вкрадчивый <...> Он напоминал то Ленского, то принца Гамлета... <...>

В двадцать пять лет он писал стихи, пробовал переводить Шиллера, Гете, Байрона и Гейне, иногда прочитывал свои стихотворные опыты приятелям, но никогда не печатал их <...> он еще был отчасти музыкант и страстно любил музыку <...> сходил с ума от Шуберта. Он долго жил за границей, изучая германскую философию, <...> и приготавливал себя к ученой карьере. <...> “Такой звучащей, такой поэтической, музыкальной души мы не встречали, – говорили они [его приятели. – *В. Л.*] хором, – как глубоко сочувствует он природе, как понимает ее... И тонкое эстетическое чувство и светлый анализирующий ум – все соединено в этом человеке!.. Сколько искренности, правды и сердечной теплоты в его речах!.. В его присутствии делалось как будто лучше, чувствуешь себя как-то чище...”¹⁰. Панаев описывает тип личности, очень схожий с типом Пасынкова. Философичность, ясность ума, стремление к идеалам красоты и истины, даже любовь к Шуберту, как и несчастливая любовная история, пропущенная через рефлексию персонажа, – все это можно увидеть и в тургеневском герое.

Какова же цель подобного построения критической статьи? Нам представляется, что введением в отзыв истории, привязываемой к собственному опыту, Панаев стремится утвердить ту мысль, что Яков Пасынков не единственный представитель подобного личностного и поведенческого склада. Таким образом, в статье Панаева можно увидеть первый этап типизации, складывания представления о «человеке сороковых годов» как о личностном, поведенческом и характерологическом типе, и типизация эта связана с известной мерой обобщения. Отметим также, что в рассказе Тургенева Яков Пасынков представлен как индивидуальность, вне контекста *своего* времени или *своего* поколения. Но в то же время и герой Тургенева, и герой Панаева противопоставлены поколению *нынешнему*: «Пасынков был романтик, один из последних романтиков, с которыми мне случалось встретиться. Романтики теперь, как уж известно, почти вывелись; по крайней мере, между нынешними молодыми людьми их нет. Тем хуже для нынешних молодых людей!»¹¹ А вот что пишет Панаев, завершая свой рассказ об Александре Петровиче: «Когда мы с доктором бросили горсть земли в его могилу, доктор обратился ко мне и сказал со слезами на глазах:

– Знаете ли, *кого*¹² мы сегодня похоронили?

– Как кого? – спросил я рассеянно.

– *Последнего романтика!* – отвечал он, – ведь теперь настало царство людей положительных»¹³. Нынешнее поколение в тексте Панаева определено как «положительное». Эпитет этот можно трактовать как своего рода маркер, косвенную отсылку к антони-

мичному ему «отрицательному» и, следовательно, к философским контекстам 1840-х гг., включающим в себя и увлечение философией Гегеля, берущее начало в кружке Станкевича, и «отрицательное направление» Белинского и авторов «натуральной школы»¹⁴. Тот же факт, что Панаев в качестве исходного пункта для репрезентации своего опыта берет репрезентацию тургеневского опыта, выраженную в «Якове Пасынкове», свидетельствует о переходе зарождающихся представлений о «людях сороковых годов» из области памяти индивидуальной в память коллективную. Согласно М. Хальбваксу, коллективная память, в отличие от памяти индивидуальной, имеющей психическую природу, явление социальное и несводимое к сумме памятей отдельных индивидуумов, составляющих тот или иной коллектив. Но вместе с тем это явления, коррелирующие друг с другом: «Коллективные воспоминания накладываются на воспоминания индивидуальные, обеспечивая нам гораздо более удобный и надежный контроль над последними; но для этого необходимо, чтобы уже существовали личные воспоминания. Иначе наша память действовала бы впустую»¹⁵. Одной из функций коллективной памяти является конституирование целостности сообществ, которым она атрибутируется, что отмечает и Рикер: «Таким образом, от роли свидетельствования других в вызывании воспоминаний мы постепенно переходим к роли воспоминаний, которые имеем как члены группы; они требуют от нас изменения точки зрения, на что мы вполне способны. Так мы получаем доступ к событиям, реконструируемым для нас другими, отличными от нас. В данном случае другие определяются своим местом в некой целостности»¹⁶. Хальбвакс, рассуждая о свойствах коллективной памяти, также замечает, что «всякий человек одновременно или по очереди погружается в несколько разных групп. К тому же каждая группа дробится и сужается во времени и в пространстве. Внутри каждого сообщества развиваются оригинальные коллективные памяти, хранящие в течение некоторого времени воспоминания о событиях, имеющих значение только для них, но тем более касающихся их членов, чем их меньше»¹⁷. В качестве примера подобного небольшого сообщества можно привести и круг «Современника» в 1855 г. И в это время в нем происходит актуализация коллективной памяти, базирующаяся на индивидуальных воспоминаниях «младшей ветви» поколения 1840-х гг., а в дальнейшем репрезентируемая в текстах уже нового поколения, не принадлежавшего к кругу Белинского и не заставшего литературную жизнь 1840-х гг. К этому поколению относится и Чернышевский, в статьях которого мотив необходимости обращения к предшествующей эпохе проявляется очень часто.

Вернемся к рассказу Тургенева и отзыву на него Панаева. В этих текстах уже можно увидеть основные черты типа «человека сороковых годов», которые впоследствии будут определяющими. В первую очередь это увлеченность философией и искусством, душевное благородство, несчастливая любовная история, причем пропущенная через рефлексию персонажа. Но очерк Панаева добавляет к типу, заданному Тургеневым, и новые акценты. Во-первых, если в рассказе «Яков Пасынков» герой представлен читателю с точки зрения рассказчика, объединяющей все повествование, то у Панаева уже сосуществуют несколько точек зрения на Александра Петровича, оценка личности героя оказывается не столь однозначной. «В сущности, господа, ведь это пустой человек, надо же наконец сознаться, так себе, мечтатель! – говорили они [его прежние приятели. – *В. Л.*] между собой, – Слава Богу мы начали от него отрезвляться”... И еще что-то вроде этого. Некогда сами мечтатели, приятели уже начинали в эту эпоху посмеиваться над всякою мечтою и проповедовать практичность»¹⁸. Сходные мысли, хотя и в смягченном варианте мы видим и в словах доктора, лечившего героя в его последние дни: «Это чудная, дельная натура! Право, обидно, что эта жизнь, так полная внутренним содержанием, пошла бесплодно! Вся она ограничивалась только одними мечтами, стремлениями, порываниями»¹⁹. Мы видим, что в оценку личности вносится оппозиция «мечта – деятельность», и ставится вопрос о том, что же, собственно, совершили, сделали эти люди, не была ли вся их жизнь пустой. Появляется критическая оценка личностного и поведенческого типа, хотя рассказчик этой оценки и не принимает, противопоставляя своего героя нынешнему поколению.

И этот вопрос о практичности/непрактичности, способности/неспособности к действию возникает снова в романе Тургенева «Рудин»²⁰. В романе множественность точек зрения, а следовательно, и рефлексивность авторской позиции еще более возрастает. Оценка личности Рудина дается с точек зрения Пигасова, Лежнева, Натальи, проявляется в диалогах Рудина с другими персонажами. И как раз в этих диалогах возникает мотив противопоставления слова, идеи и практической деятельности:

«– Это все слова! – пробормотал Пигасов.

– Может быть. Но позвольте вам заметить, что, говоря: “Это все слова!” – мы часто сами желаем отделаться от необходимости сказать что-нибудь поделнее одних слов»²¹.

Проблема соотношения слова, идеи с практической деятельностью стоит и перед самим Рудиным, особенно явно это видно в диалогах с Натальей. Противопоставление идеи и деятельности

в «Рудине» было отмечено и Чернышевским: в мартовском номере «Современника» за 1856 г. он пишет о людях типа Рудина, «стоявших еще недавно в главе умственного и жизненного движения <...>. Они, вообще говоря, оказываются несостоятельны при практическом приложении своих идей к делу <...> жили более всего головою; перевес головы был иногда так велик, что нарушал гармонию в их деятельности <...>»²².

Итак, основной проблемой в рефлексии современников над типом «людей сороковых годов» становится противоречие между идеей и практической деятельностью. Разрешается это противоречие в эпилоге романа, в последнем диалоге Рудина и Лежнева:

«– Слова, все слова! дел не было! – прервал Рудин.

– Дел не было! Какие же дела...

– Какие дела? Слепую бабу и все ее семейство своими трудами прокормить, как, помнишь, Пряженцев... Вот тебе и дело.

– Да; но доброе слово – тоже дело»²³.

В реплике Лежнева, как и Рудин, принадлежавшего к поколению 1840-х гг., оппозиция снимается, слово, идея начинают пониматься как реальная деятельность.

Более того, как практическая деятельность начинают пониматься не только слова и идеи, но и сами личность и характер «людей сороковых годов». «О Грановском можно сказать, что он уже тем был полезен, что жил, и это не будет преувеличено, а как вдумаешься в эти слова, так ведь это величайшая похвала, какую можно сказать человеку!»²⁴ – это строки из письма, которое Некрасов написал В.П. Боткину, узнав о смерти Т.Н. Грановского, человека, с фигурой которого впоследствии едва ли не в первую очередь будет связано представление о «людях сороковых годов».

Окончательно оппозиция снимается несколько позже, и это связано с написанием Анненковым биографии Станкевича. Уже в первой фразе «Вступления» к биографии ставится вопрос о том, что же оставил Станкевич после себя: «Читатель, встретив имя Станкевича во главе биографической статьи, может спросить: чем заслужило оно право на внимание общества и на снисходительное любопытство его? <...>. Гораздо важнее литературной деятельности Станкевича были его сердце и его *мысль*»²⁵. И разрешается этот вопрос утверждением о том, что «на высокой степени нравственного развития личность и характер человека равняются положительному труду, и последствиями своими ему несколько не уступают»²⁶. Речь здесь идет о характере, типе поведения, складе личности, которые одни уже делают человека достойным того, чтобы сохраниться в памяти, а потом и в истории. Выход в свет анненковской биографии Станкевича стал завершением процесса

перехода от индивидуальной памяти свидетелей 40-х гг. к зафиксированной истории. Таким образом, процесс движения от памяти к истории происходил следующим образом: от индивидуальной памяти участников событий 1840-х годов к коллективной памяти сообщества (круг «Современника» середины 1850-х), которая оказывается зафиксированной в художественном и критическом нарративах. На этой стадии происходит критическое осмысление, постановка и снятие противоречий. Итоговой стадией становится фиксация результатов осмысления уже в нарративе историческом, каким и становится биографический труд П.В. Анненкова.

Примечания

- 1 Предчувствие же грядущих перемен возникло еще двумя годами ранее. См.: *Егоров Б.Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 62–75.
- 2 *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы (1848–1906). СПб., 1906. С. 52.
- 3 *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 5.
- 4 *Скабичевский А.М.* Указ. соч. С. 52.
- 5 *М. Л. [Логвинов М.]* Библиографические записки // Современник. 1856. № 5. Отд. V. С. 2.
- 6 *Анненков П.В.* Письма И.С. Тургеневу: В 2 т. СПб., 2005. Т. 1. С. 49.
- 7 *Чернышевский Н.Г.* Сочинения Пушкина с приложением материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и его рисунков и проч. Издание П.В. Анненкова. СПб., 1855 // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1947. Т. 2. С. 515.
- 8 *Рикер П.* Память, история, забвение. М., 2004. С. 86.
- 9 Там же. С. 87.
- 10 [*Панаев И.И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 5. Отд. V. С. 113.
- 11 Там же. С. 60.
- 12 Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит авторам цитируемых произведений.
- 13 *Панаев И.И.* Указ. соч. С. 120.
- 14 О категориях «положительное» и «отрицательное» в русской критике середины XIX в. см.: *Трофимова Т.А.* «Положительное начало» в русской литературе XIX века («Русский вестник» М. Н. Каткова): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
- 15 *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 12–13.
- 16 *Рикер П.* Указ. соч. С. 170.

В.В. Лазутин

- 17 *Хальбвакс М.* Указ соч. С. 22.
- 18 *Панаев И.И.* Указ. соч. С. 116.
- 19 Там же. С. 117.
- 20 Эта оппозиция возникает в тексте романа на разных уровнях, в том числе на интертекстуальном. См.: *Кроо К.* Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». СПб., 2008.
- 21 *Тургенев И.С.* Рудин // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 5. С. 224.
- 22 *Чернышевский Н.Г.* Заметки о журналах <за> февраль 1856 года // Современник. 1856. № 3. Отд. V. С. 94.
- 23 *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 319.
- 24 *Некрасов Н.А.* Письмо В.П. Боткину от 8 октября 1855 г. // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 14. Кн 1. СПб., 1998. С. 231.
- 25 Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография, написанная П.В. Анненковым. М., 1857. С. 2–4.
- 26 Там же. С. 6.

А.А. Кушниренко

АРХЕТИП УМИРАНИЯ В РОМАНЕ
М.Е. САЛТЫКОВА (Н. ЩЕДРИНА)
«ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

В статье рассматривается развитие юнговской теории архетипа в исследованиях Н. Фрая, прослеживается специфика реализации архетипа умирания в романе М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Господа Головлевы». Архетип умирания выделяется в качестве основного архетипа произведения, влияющего на весь комплекс мотивов романа.

Ключевые слова: М.Е. Салтыков (Н. Щедрин), «Господа Головлевы», архетип, архетипическая форма, умирание.

Архетип является одним из фундаментальных понятий современного литературоведческого анализа художественного текста. Этот термин пришел в литературоведение из аналитической психологии К.Г. Юнга.

Понятие «архетип коллективного бессознательного» К.Г. Юнг определял неоднократно, что было связано, вероятно, с недопониманием и неверной интерпретацией его в научной среде. Чаще всего Юнг связывал этот термин с такими дефинициями, как:

1) образ: «...формы и образы, коллективные по своей природе, встречающиеся практически по всей земле как составные элементы мифов и являющиеся в то же самое время автохтонными индивидуальными продуктами бессознательного происхождения», которые «передаются не только посредством традиции или миграции, но также с помощью наследственности»¹;

2) тенденция: «Архетип является тенденцией к образованию представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы <...> инстинктивным вектором, направленным трендом, точно таким же, как импульс у птиц вить гнезда»²;

© Кушниренко А.А., 2010

3) структурная форма: «априорные структурные формы», предваряющие сознание и проявляющиеся на инстинктивном уровне, которые «не должны пониматься как вещь в себе, но лишь как форма вещи, каковая может быть воспринята»³;

4) орган психики: «Архетипы представляют собой нечто вроде органов дорациональной психики. Это постоянно наследуемые, всегда одинаковые формы и идеи, еще лишенные специфического содержания. Специфическое содержание появляется лишь в индивидуальной жизни, где личный опыт попадает именно в эти формы»⁴.

Под влиянием учения Юнга стали появляться литературоведческие исследования, ориентированные на поиск архетипических элементов, доказывающих существование «вечных неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов»⁵. Следует отметить, что большинство последователей К.Г. Юнга продолжают употреблять термин «архетип» в тех значениях, которые использовал швейцарский исследователь.

Особенно активно понятием «архетип» пользуются ученые, представляющие ритуально-мифологическую школу литературоведения, одним из ведущих представителей которой был канадский литературовед Н. Фрай. В работе «Архетипы литературы» (1951) он обрисовывает в общих чертах теорию искусства вообще и литературы в частности; эта теория впоследствии была развита в его знаменитой «Анатомии критики». Хотя исследования Н. Фрая были подготовлены работами К.Г. Юнга, подход канадского ученого к анализу литературного текста значительно отличается в том отношении, что К.Г. Юнг преимущественно ориентировался на автора, а Н. Фрай на текст. Писатели не отражают действительность, а скорее делают явными в своих произведениях те простые предлитературные мифы, которые являются центральными по отношению к культурному наследию человечества. Цель науки о литературе, по Н. Фраю, и состоит в том, чтобы различить «архетипическую форму» (иногда он использует просто понятие «архетип»), которую писатель только обновляет. Ни одно произведение, ни один литературный образ не может абсолютно соответствовать архетипу. Н. Фрай определил архетип как символ, образ, который является элементом литературного опыта в целом. В процессе сравнения, сопоставления сюжетов произведений, образов можно выделить тот изначальный элемент, который называется архетипом. Лучший способ обнаружить такую форму отдельного текста состоит в индуктивном продолжении анализа словесной структуры для выделения в тексте системы психоло-

гических отношений между персонажами и сюжетом, в который они включены. Особенности писательской манеры и архетипы литературных произведений можно рассмотреть, по мнению канадского ученого, как отголоски мифов и ритуалов, существующих с незапамятных времен. Н. Фрай рассматривает мифы как в некоторой степени «формализацию» ритуалов, поэтому мифы – это нарративы, созданные вокруг центрального протагониста, чьи действия зависят или соответствуют природным циклам. В результате глубокого анализа мифологии и литературы, закономерностей их развития и взаимодействия исследователь выделяет четыре группы архетипических форм в зависимости от типа текста:

1) «...рассвет, весна и фаза рождения. Мифы о рождении героя, возрождения и воскресения, создания и (так как 4 фазы являются циклом) поражения полномочий темноты, зимы и смерти. Подчиненные характеры – отец и мать. Архетип романа и наиболее восхваляющей и красноречивой поэзии;

2) зенит, лето, свадьба или фаза триумфа. Мифы апофеоза, священного брака и вступления в рай. Подчиненные характеры – компаньон и невеста. Архетип комедии, пасторали, идиллии;

3) закат, осень и предсмертная фаза. Мифы о падении, умирающем боге, о насильственной смерти и жертвовании и изоляции героя. Подчиненные характеры – изменник и сирена. Архетип трагедии и элегии;

4) темнота, зима и фаза ликвидации. Мифы триумфа этих сил; мифы о наводнении и возврате хаоса, о поражении героя... подчиненные характеры – великан-людоед и ведьма. Архетип сатиры»⁶.

Таким образом, теория архетипа в исследованиях Н. Фрая сближается с учением о литературных жанрах. Исследователь пытается создать четкую корреляцию между жанром текста и тем основным архетипическим комплексом, который реализуется в произведении. Однако следует заметить, что такое соответствие строго не может соблюдаться, поскольку не может существовать четкого разграничения типологии сюжетов в зависимости от жанра произведения. Поэтому нам кажется возможным использовать данные теории Н. Фрая для анализа мотивов романа без строгого соотношения между жанровой природой текста и архетипическим комплексом, реализованном в нем.

Архетипические формы оказывают влияние на функционирование всех элементов художественного целого. В любом литературном произведении можно выделить такую ведущую форму, которая подчиняет себе ключевые образы и мотивы. Рассмотрим реализацию архетипической формы умирания в романе М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Господа Головлевы» (1875–1880).

Это роман о смерти, разрушении и утрате нравственных ценностей. В центре внимания автора находится история семьи Головлевых. В произведении четко выделяются два центральных персонажа (Арина Петровна и Порфирий Владимирович), взаимодействие и смена которых позволяет художественно представить судьбу трех поколений дворянской семьи.

Мотив смерти в романе играет ключевую роль. Сюжет произведения в основном определяется событиями, связанными с ним. Семейная драма господ Головлевых разворачивается в религиозно-философском контексте. Поэтому очень часто писатель отсылает читателя к библейским историям, притчам, высказываниям. Евангельская притча о блудном сыне используется в тексте дважды – в начале романа при описании возвращения старшего сына Арины Петровны Головлевой Степана Владимировича и затем в повествовании о приезде Петеньки Головлева к Порфирию Владимировичу за помощью. Использование мотива «возвращения блудного сына» в контексте романа позволяет показать степень изменения отношений в семье. Главой семейства Головлевых является в начале романа Арина Петровна. Фактически в этом персонаже, с точки зрения концепции Н. Фрая, совмещаются два архетипических образа – это ведьма и людоед. Такие характеристики Арине Петровне дают члены ее семьи. Например, «...муж называл жену “ведьмой” и “чертом”»⁷; Павел в сцене семейного суда открыто говорит матери: «Известно, виноват... на куски рвать... в ступе истолочь... вперед известно... мне что ж!» [С. 64]. Такие параллели в некоторой степени соответствуют юнговскому представлению об Ужасной Матери. Если в евангельской притче отец встречает заблудшего сына с радостью, то в подобной ситуации Степана Головлева встречает «злая старуха», «ведьма». Мотив возвращения блудного («постылого») сына в своем первоначальном значении не может реализоваться в полной мере. Прощения в мире, где живут Головлевы, нет, простить не могут даже вроде бы самых близких – в этом основа трагедии уничтожения семьи. Исчезают связи между людьми, исчезает цель жизни. Арина Петровна Головлева приходит к осознанию того, что, стремясь обеспечить материальное благополучие своей семьи, эту семью она фактически создала и не смогла. В основу романа «Господа Головлевы» положен сюжет умирания, концепция отсутствия любви определяет стиль романа. Все персонажи трагически одиноки. Арина Петровна не испытывает материнских чувств к своим детям: «В ее глазах дети были одною из тех фаталистических жизненных обстановок, против совокупности которых она не считала себя вправе протестовать, но которые тем не менее не затронули ни одной струны ее внутреннего существа, всецело отдавшегося

бесчисленным подробностям жизнестроительства» [С. 30]. Для нее задача матери заключается только в материальной поддержке, причем раз «выкинув кусок», она считает себя свободной от обязательств перед детьми. Материальное становится тем единственным, что может связать между собой родственников. Духовному в мире Головлевых места нет. Даже предметы религиозно-обрядового обихода (киоты, иконы, лампы) в итоге теряют свою духовную значимость, становясь лишь объектами материального раздела между родственниками.

Арину Петровну все боятся. Она держит в страхе даже самого Порфирия, который на самом деле не боится ничего, кроме утраты имущества. Лишившись власти после передачи управления именован сыновьям, Арина Петровна осознает, что у нее остается единственное средство воздействия на Иудушку – угроза материнского проклятия. И когда все-таки эта потенциальная угроза реализуется и не получает должного воздействия на Порфирия, Арина Петровна теряет окончательно власть над сыном и свою силу. Без силы и власти «ведьма» больше существовать не может, и она умирает.

Наибольший интерес у исследователей романа «Господа Головлевы» вызвал Порфирий Владимирович Головлев. Мы обратили внимание, что в этом персонаже реализован архетипический образ сирены, который воплощает несовпадение видимости и сути в Иудушке. Сирена – это мифическое существо, представленное в виде полудевы-полуптицы, хищная красавица с головой и телом прекрасной женщины и с когтистыми птичьими лапами, обладающая божественным голосом, диким и злобным нравом. В греческой мифологии они обитают на скалах, усеянных костями и высохшей кожей их жертв, которых сирены заманивают пением, сводящим все живые существа с ума. В романе «Господа Головлевы» настойчиво подчеркивается такая способность Порфирия Владимировича, как умение убить человека голосом. Его голос становится самым страшным оружием, которого боятся все окружающие: «Он [Павел] ненавидел Иудушку и в то же время боялся его. Он знал, что глаза Иудушки источают чарующий яд, что голос его, словно змей, заползает в душу и парализует волю человека» [С. 96].

Пространственным центром мироздания для героев романа Щедрина является усадьба Головлево. В произведении мир вне поместья построен по карнавальным законам. Аннинька и Любинька, внучки Арины Петровны, пытаются вырваться из Головлева, оказываются в мире театральном, мнимом, неистинном, в котором традиционно значимые понятия теряют свою важность: «Аннинька оторпела. Прежде всего ее поразило, что и воплинский батюшка, и Любинька в одинаковом смысле употребляют слово “сокровище”».

Только батюшка видит в сокровище “основу”, а Любинька смотрит на него, как на пустое дело» [С. 293].

Традиционно с мотивом родительского дома связываются представления о новой жизни, о возрождении. Однако дом Головлевых не обеспечивает приют и защиту героям произведения, он оказывается обителью смерти, персонажи приходят туда умирать. Старший сын Арины Петровны Степан воспринимает усадьбу как место, которое оказывает действие «медузиной головы. Там чудился ему гроб. Гроб! гроб! гроб! – повторял он бессознательно про себя» [С. 52]. Или: «Отовсюду, из всех углов этого постылого дома, казалось, выползают “умервтия”. Куда ни пойдешь, в какую сторону ни повернешься, везде шевелятся серые призраки» [С. 313]. Головлево оказывается средоточием хаоса и разрушения. Поэтому умирание становится основной семантической доминантой в архетипическом значении мотива дома. Фактически здесь мы можем говорить о явлении инверсии архетипического значения пространственного мотива, так как его традиционное значение заменяется на противоположное. Дом становится Антидомом в системе романа Щедрина. В таком пространстве реализуются архетипические семы смерти, нереальности, злой силы: «Головлево – это сама смерть, злобная пустоутробная. Это смерть, вечно подстерегающая новую жертву <...> Все смерти, все отравы, все язвы – все идет отсюда» [С. 305]. Пространство Головлева теряет реальные границы и постепенно распространяет свои характеристики на весь мир. И уже для Порфирия «весь мир <...> есть гроб, могущий служить лишь поводом для бесконечного пустословия» [С. 156].

В изображении мертвенности, бесплодности существования героев романа широко используются архетипические мотивы мрака, холода и ночи. Холод и мрак усиливают ощущение одиночества героев. В то же время эти мотивы являются одним из способов реализации архетипической формы умирания. Даже солнце в мире Головлева больше не может никого согреть. Степан чувствует не солнечное тепло, а озноб: «Солнце стояло уже высоко и беспощадно палило бесконечные головлевские поля. Но он бледнел все больше и больше и чувствовал, что его начинает знобить» [С. 52].

Интересно реализуются в романе временные мотивы. Н. Фрай связывает архетипы с природными циклами смены сезона или смены времени суток. Все основные события в романе происходят осенью или зимой, что полностью соответствует реализации архетипической формы умирания. Осень в «Господах Головлевых» предстает временем горя и слез. Это значение передается через соотношение пейзажа с психологическим состоянием человека, метафорическую связь дождя и слез: «Трудно сказать, какое впе-

чатление производила на Степана Владимыча картина трудовой деревенской осени, и даже сознавал ли он в ней страду, продолжающуюся среди месива грязи, под непрерывным ливнем дождя; но достоверно, что серое, вечно слезящееся небо осени давило его. Казалось, что оно висит непосредственно над его головой и грозит утопить его в разверзнувшихся хлябях земли. У него не было другого дела, как смотреть в окно и следить за грузными массами облаков. С утра, чуть брезжил свет, уж весь горизонт был сплошь обложен ими; облака стояли словно застывшие, очарованные; проходил час, другой, третий, а они все стояли на одном месте, и даже незаметно было ни малейшей перемены ни в колере, ни в очертаниях их» [С. 72–73]. Ни один из персонажей романа, попадая в Головлево, не ощущает движения времени, будущее для них перестает существовать, а дни вяло тянутся за днями, не принося ничего нового. Однако все чаще вместо временных идентификаторов «с утра до вечера», «целый день» к концу романа используется выражение «каждый вечер»: «Каждый вечер он заставлял Анниньку повторять рассказ о Любинькиной смерти, и каждый вечер в уме его больше и больше созревала идея о саморазрушении» [С. 314–315]. Таким образом, сутки для героев романа концентрируются в небольшой промежуток времени, который поддерживает реализацию архетипа умирания.

Итак, в художественном произведении можно выделить ведущую архетипическую форму. В романе М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Господа Головлевы» является доминантным архетип умирания. Он не только влияет на систему персонажей, развитие сюжетных ситуаций, функционирование пространственных и временных мотивов произведения, но даже может приводить к инверсии традиционных архетипических значений (как в случае с архетипическим значением мотива дома).

Примечания

- 1 Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 165.
- 2 Там же. С. 65.
- 3 Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 341.
- 4 Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий. М., 1994. С. 78.
- 5 Эсаллек А.Я. Архетип // Введение в литературоведение. М., 2000. С. 34.
- 6 Frye N. The Archetypes of literature // Literature in the modern world. Critical essays and documents / Ed. by Walder D. Oxford, 1990. P. 142–143.
- 7 Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. М., 1970. С. 29. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.



М.М. Одесская

КУДА ВЕДЕТ НИТЬ АРИАДНЫ?

Цель данной статьи – показать на примере рассказа «Ариадна», как Чехов разрушает этико-эстетический код женственности, сложившийся в искусстве и философии XIX в. Идеал, воплощавший целостное единство красоты духовной и физической, подорван в эпоху fin de siècle идеями позитивизма, натурализма, философией Шопенгауэра и Ницше. Трагедию взаимоотношений полов Чехов рассказал с опереточной легкостью. Имя главной героини рассказа, вынесенное в заглавие, выявляет мифологический подтекст рассказа и вводит в мир метафизических идей и образов.

Ключевые слова: Чехов, Ариадна, миф, антиидеализм.

В комментариях к рассказу «Ариадна» в академическом издании Чехова Э.А. Полоцкая очень тщательно рассмотрела контекст бытования произведения. Она касается разных вопросов: биографических совпадений, составляющих основу сюжета рассказа, реальных прототипов образа главной героини, а также актуальных в конце XIX в. в России и Западной Европе дискуссий об отношении полов и эмансипации женщин. В статье указываются произведения, которые были хорошо известны современникам Чехова, активно обсуждались на страницах журналов и могли вдохновить его на написание рассказа. Напомню, что Э.А. Полоцкая называет в числе произведений, где открыто высказывается точка зрения на феминизм, «Афоризмы и максимы» Шопенгауэра, «Крейцерову сонату» Толстого, «Браки» Стриндберга, «Парадоксы» и «Вырождение» Макса Нордау (сюда бы следовало также добавить и его пьесу «Право любить»), романы и пьесы Л. Захера-Мазоха, статью Меньшикова «Думы о счастье» и книгу Скальковского «О женщинах».

© Одесская М.М., 2010

Несомненно, Чехов, когда создавал образ главной героини, основывался на реальных жизненных впечатлениях и наблюдениях. И неслучайно имя литературного персонажа совпадает, как на то указывается в примечаниях, с именем Ариадны Григорьевны Черец, с которой сам писатель был знаком по Таганрогу и, судя по воспоминаниям мемуаристов¹, очарован ее красотой.

Пожалуй, этих фактов вполне достаточно для комментариев и первого уровня знакомства с чеховским текстом, но недостаточно для интерпретации рассказа в целом. Ведь трудно согласиться с тем, что Чехов, как это описал в своих мемуарах, например, Николай Ежов, просто использовал случаи из собственной жизни, не утруждая себя сочинительством, дабы расчитаться с неугодившими «друзьями». Факты и впечатления личной жизни для Чехова важны в той же мере, как и для любого другого писателя.

Однако выбранное писателем имя героини, вынесенное в заглавие рассказа, представляется актуальным и значимым потому, что, вызывая определенные ассоциации, оно переносит нас из мира конкретно-бытового в мир метафизических идей и образов, а также расширяет круг взаимодействия чеховского текста с другими текстами, соприродными ему.

Миф об Ариадне неоднозначен. Он состоит из двух частей, имеет несколько версий и различные толкования. Напомним, что в первой части Тезей, прибывший на остров Крит, чтобы освободить своих сограждан, которых царь Минос отдает на съедение Минотавру, попадает в лабиринт и там сражается с чудовищем, человекобыком. Тезей убивает Минотавра, а Ариадна, влюбившаяся в юношу, дает ему нить, которая выводит героя из лабиринта. Обещавший жениться на Ариадне, Тезей не сдерживает данное им слово: по пути в Афины он останавливает корабль на Наксосе и там оставляет Ариадну. Во второй части мифа рассказывается о том, как Дионис увидел спящую Ариадну, покинутую Тезеем, влюбился в нее и женился.

Образный ряд и событийная наполненность этого мифа настолько богаты, что на протяжении веков в искусстве, психологии и философии отобразались разные его аспекты. Есть живописные произведения, запечатлевшие покинутую Ариадну, но есть также и полотна известных художников, на которых изображена встреча Ариадны с Дионисом. Любовь Ариадны и Диониса воспета Овидием. Сюжет «Ариадна на Наксосе» вдохновил композиторов на создание опер. Известна опера Рихарда Штрауса на либретто Гофмансталя. Образ Ариадны воплощен и в балетном искусстве такими знаменитыми хореографами, как Марта Грэм и Джон Ноймайер. В современной интерпретации Марты Грэм проявилась

феминистская позиция: она исключила роль Тезея: в ее балете сама Ариадна вступает в бой с Минотавром. Тезею-герою посвящены пьесы Еврипида и Сенеки, а Плутарх прославил его как государственного мужа. Бой Тезея с Минотавром запечатлен в живописи как пример победы и триумфа мужчины-героя, как утверждение мужественности. Этот эпизод мифа интерпретируется Юнгом и его последователями как процесс инициации и взросления мужчины, освобождения от власти матери и победы патриархата над матриархатом².

Матриархат считается воплощением всего хаотического, иррационального. Как богиня плодородия и сестра Минотавра Ариадна несет в себе черты хтонического существа. Ее образ амбивалентен. Это анима, соединяющая в себе красоту, любовь с диким природным, стихийным началом. Нить Ариадны – символ круга, вечного возвращения, по Ницше. Выводя Тезея из лабиринта, она возвращает его к отправной точке, к началу пути. Таким образом, круг замыкается, нить сплетается в паутину. Покинутая Тезеем, воплощающим силу, целеустремленность, прямой путь к познанию, к истине, Ариадна недолго скорбит о потере и счастливо соединяется с Дионисом. Как комментирует Жиль Делез интерпретацию мифа, которую, по его мнению, подразумевает Ницше, убив быка, Тезей убивает саму жизнь, и с ним Ариадна воплощает мстящее начало. Тезей всю жизнь тащит груз, не освобождает, а наоборот, надевает ярмо. Напротив, Дионис – это сама жизнь, ее утверждение, и Ариадна, становится ухом Диониса, ушной раковиной, напоминающей лабиринт. Вместе они утверждают жизнь как лабиринт, в котором нет прямого пути, который представляет собой не архитектурное сооружение, но музыку³.

В мифе об Ариадне можно увидеть несколько ключевых архетипических ситуаций. Путь Тезея к Минотавру и бой с ним – традиционно утверждение тех мужских качеств, которые в патриархальной культуре являются выражением целеустремленности, силы и смелости победителя. Ариадна в отношениях с Тезеем – анима, душа, воплощение самоотверженной любви. В то время как Тезей, напротив, символизирует предательство.

Однако обратимся к рассказу Чехова. Сюжетное сходство рассказа и мифа не так очевидно. Правда, перипетии судьбы чеховской Ариадны, как и мифологической, связаны с двумя мужчинами, противоположными по своей сути. Один из них – идеалист, другой – прагматик, циник, эпикурец. Второй мужчина привлекает героиню рассказа тем, что является, по ее мнению, воплощением мужских качеств: «Он нахален, берет женщину приступом, и это привлекательно» (9, 125). В представлении Ариадны сло-

жился стереотип мужчины, соединяющий в себе суррогатную смесь воина-победителя со страстным героем-любовником: «Мужчина должен увлекаться, безумствовать, делать ошибки, страдать! Женщина простит вам и дерзость и наглость, но она никогда не простит этой вашей рассудительности. ... Чтобы иметь успех у женщин, надо быть решительным и смелым» (9, 115), – поучает спустившаяся на землю богиня. У самого же «настоящего мужчины» есть всеобъемлющая формула, характеризующая отношения полов: «Женщина есть женщина, мужчина есть мужчина» (9, 114). «Решительный и смелый мужчина» из рассказа Чехова лишен и внешней красоты, которой обладают мифологические герои: он «тощенький, плешивый», с лицом «как у доброго буржуа». Как это нередко бывает у Чехова, земные аналоги олимпийских богов или библейских пророков и царей несут печать вырождения. Фамилия мужчины-победителя в этом смысле говорящая – Лубков. Высокая героика мифа заменяется плоской лубочной картинкой. Таким образом, происходит десакрализация и дегероизация мифологических образов. Подобно тому как Ницше, по словам Делеза, все больше отделял себя от «старого обманщика, чародея Вагнера» и историю Ариадниного треугольника считал более близкой легкости Оффенбаха и Штрауса, чем Вагнера, Чехов отделял себя от моралиста Толстого, от авторитета которого окончательно освободился ко времени создания «Ариадны». В этом, как известно, он признался в письме Суворину. Иронизируя над толстовскими моральными догмами, Чехов писал: «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса» (II, 5, 284).

Если в «Крейцеровой сонате» Толстого конфликт, в котором женщина, завлекшая мужчину в лабиринт сомнений, ревности, разрешается высокой трагедией, то у Чехова финал почти опереточный. Следует сказать, что у Толстого мужчина, который увлекает женщину в мир бессознательного, не случайно музыкант: он связан с дионисийским, стихийным, иррациональным началом, однако лишен мужественности. Ревнивый взгляд героя-повествователя сразу отмечает деталь внешнего женоподобия соперника, который, по его словам, был «сложения слабого, хотя и не уродливого, с особенно развитым задом как у женщины». Толстой вершит нравственный суд над прелюбодействующими персонажами, убив рукой Позднышева жену-соблазнительницу и зло окарикатурив симпатизирующего ей козлоногого музыканта.

По сравнению с толстовским, в финале чеховского рассказа герой-повествователь мечтает не о том, как наказать искусительницу Ариадну, заведшую его в лабиринт порока, безделья, пошлости,

и не о том, как отомстить своему сопернику, а о том, как высвободиться из паутины, в которую попал, сбыв с рук держательницу нити. Он с радостью замечает, что на горизонте появилась новая жертва – князь Мактуев – жених, которого напророчили спириты. Однако конец рассказа не дает ответа, как долго еще будет блуждать в «любовном» лабиринте, ведомый нитью Ариадны. Пока что его путешествие описало очередной круг. Прозревшая жертва по-прежнему кормит женщину-паука – искусную кружевницу: «Как-то перед вечером, когда я гулял по набережной, мне встретился Шамохин; в руках у него были большие свертки с закусками и фруктами» (9, 132), – констатирует рассказчик.

Но не только в любовных сетях запутался герой рассказа Шамохин. Он также попал и в лабиринт собственных представлений, иллюзий и догм. У него, как и у многих других мужчин его круга, было идеалистическое видение женщин и любви. В самом начале рассказа, реальное время которого, однако, равно окончанию пути по одному из кругов в лабиринте сознания, он с горечью констатирует: «Мы слишком идеально смотрим на женщин и предъявляем требования, несоизмеримые с тем, что может дать действительность, мы получаем далеко не то, что хотим, и в результате неудовлетворенность, разбитые надежды, душевная боль ... мы не удовлетворены, потому что мы *идеалисты*. Мы хотим, чтобы существа, которые рожают нас и наших детей, были выше нас, выше всего на свете. Когда мы молоды, то поэтизируем и боготворим тех, в кого влюбляемся; любовь и счастье у нас – синонимы» (9, 107–108) [курсив мой. – М. О.]. Герой идентифицирует девушку, с которой познакомился, с мифологической Ариадной. Он прямо признается в этом рассказчику: «Когда я познакомился и мне впервые пришлось говорить с ней, то меня прежде всего поразило ее редкое и красивое имя – Ариадна. Оно так шло к ней!» (9, 110). А дальше он уже попадает в лабиринт идеальной мечты, он влюбляется в образ, навеянный именем, в античную статую. Даже после того, когда наступило прозрение, он говорит: «Все еще хочется думать, что у природы, когда она творила эту девушку, был какой-то широкий, изумительный замысел. ... По прекрасному лицу и прекрасным формам я судил о душевной организации, и каждое слово Ариадны, каждая улыбка восхищали меня, подкупали и заставляли предполагать в ней возвышенную душу» (5, 110–111). Такой тип идеалистического отношения к женщине связан с эстетической культурной традицией XIX в. Не случайно для героя, воспитанного в этой традиции, красота и добродетель тождественны и сосуществуют в гармоническом единстве. Женская чистота, красота, жертвенность были так высоко вознесены идеалистами, что ставили

иконизированный образ над реальной действительностью. Кант оправдывал самоубийство как альтернативу аморальному наслаждению сексом. Хотя он и считал самоубийство отвратительным, но, по его мнению, лучше, если женщина покончит жизнь самоубийством, чем поддастся соблазнителю («Метафизика морали»). Это идеалистическое отношение к женщине выражено и Толстым в «Анне Карениной». В «Крейцеровой сонате» герой выступает крайне радикально против плотской любви, похоти, грязной сексуальности, обличая все, даже, в отличие от Канта, и институт брака и призывая к воздержанию.

Идеализация женщины проявляется в замене реальной женщины античной статуей и любовью к ней как воплощению гармонии, красоты и холода. Этот сюжет распространен в европейской литературе. Например, во «Флорентийских ночах» Генриха Гейне рассказывается о молодом человеке, который любил женщин, созданных великими художниками. Первое чувство к античной статуе он испытал еще в отрочестве. Вот как он об этом вспоминает:

«В зеленой траве... лежала прекрасная богиня, но не каменная неподвижность смерти, а тихий сон, казалось, держал в плену прелестное тело... Я задержал дыхание, когда наклонился над ней, чтобы разглядеть ее прекрасные черты. Таинственный трепет отталкивал меня от нее, а отроческое вождление вновь влекло к ней, сердце у меня колотилось, словно я замыслил смертоубийство, но в конце концов я поцеловал прекрасную богиню с такой страстью, с таким благоговением, с такой безнадежностью, как больше никогда не целовал в этой жизни. Но никогда не мог я забыть то страшное и сладостное чувство, которое затопило мое сердце, когда упоительный холод мраморных уст прикоснулся к моим губам»⁴.

Герой рассказа Максимилиан влюбляется в больную девушку Марию, потому что ее почти бесплотная фигура напоминает статую. Страсть Максимилиана к совершенству античных статуй принимает болезненные черты, он не может любить живых женщин, которые доставляют ему страдания:

«А как же мучили меня живые женщины, с которыми я неизбежно тогда сталкивался и сближался... Милые дамы умудрились отравить мне всякую радость любви, и я на какой-то срок стал женоненавистником, проклинаяющим все их племя»⁵.

Этот же мотив любви к античной статуе повторяется и у героя Захера-Мазоха в «Венере в мехах»:

«...на этой лужайке стоит каменная статуя Венеры – копия с оригинала, находящегося, кажется, во Флоренции.

Эта Венера – самая красивая женщина, которую я когда-либо видел в своей жизни. ...я люблю ее так страстно, так болезненно искренне, так безумно, как можно любить только женщину, неизменно отвечающую на любовь вечно одинаковой, вечно спокойной каменной улыбкой. Да, я буквально молюсь на нее.

...Часто я посещаю мою холодную, жестокую возлюбленную и по ночам – тогда я становлюсь перед ней на колени, прижимаюсь лицом к холодным камням, на которых покоятся ее ноги, и безумно молюсь ей»⁶.

Идеальный образ античной статуи герой идентифицирует с реальной женщиной, любя в ней каменную Венеру, он творит свою Галатею:

«...передо мной на каменной скамье сидит Венера – прекрасная каменная богиня – нет! Настоящая богиня любви с теплой кровью и бьющимся пульсом. Да, она ожила для меня, как та известная статуя, которая начала дышать для своего творца»⁷.

Подобный сексуальный фетиш создает и Шамохин, связавший имя греческой богини с реальной девушкой – воплощением совершенства. Все в ней вызывает его восхищение и радость бытия: «Голос Ариадны, ее шаги, шляпка и даже отпечатки ее ножек на песчаном берегу, где она удила пескарей, вызывали во мне радость, страстную жажду жизни» (9, 110). Он боготворит ее и поклоняется ей, как мраморной богине. Ей «все прощалось и все позволялось, как богине или жене Цезаря», – говорит герой. Красота Ариадны соединяется с холодом, и это слово «холод» неоднократно повторяется Шамохиным в ее характеристиках: «Ариадна была холодна и ко мне, и к природе, и к музыке» (9, 112).

Однако чем больше Шамохин узнает реальную женщину Ариадну, тем больше увеличивается и углубляется разрыв с мифологическим образом. Он находит в ней много недостатков. В первую очередь, ее хрупкий грациозный образ теряет свою эфемерность и, наоборот, обретает грубую плоть. В минуты отчаяния от разрыва с Ариадной Шамохин говорит, что «воображал Ариадну беременной», и она была ему противна (9, 123). Сблизившись с Ариадной, герой с ужасом обнаруживает ее непомерное чревоугодие, которое, по его рассказам, может сравниться разве что с прожорливостью Гаргантюа: «Спала она каждый день до двух, до трех часов; кофе пила и завтракала в постели. За обедом она съедала суп, лангуста, рыбу, мясо, спаржу, дичь, и потом, когда ложилась, я подавал ей в постель чего-нибудь, например, ростбифа, и она съедала его

с печальным, озабоченным выражением, а проснувшись ночью, кушала яблоки и апельсины» (9, 126).

К тому же вдруг открывается, что Ариадна кровожадна: «Ей ничего не стоило даже в веселую минуту оскорбить прислугу, убить насекомое; она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» (9, 128). Ариадна сходна с мазоховскими женщинами, садистски наслаждающимися своей властью над мужчиной: «То, что я был в ее власти и перед ее чарами обращался в совершенное ничтожество, доставляло ей то самое наслаждение, какое победители испытывали когда-то на турнирах. Моего унижения было недостаточно, и она еще по ночам, развалившись, как тигрица, не укрытая, – ей всегда бывало жарко, – читала письма, которые присылал ей Лубков; ...Она ненавидела его, но его страстные рабские письма волновали ее» (9, 127). В Ариадне проявился тип женщины эпохи fin de siècle, получивший отражение в литературе и искусстве. Это Саломея Оскара Уайльда, Гедда Габлер Ибсена, женские типы Гамсуна и Стриндберга, несомненно, Захер-Мазоха, а еще раньше Тургенева и inferнальные героини Достоевского. В живописи очень остро и выразительно доминирование женщины запечатлел Бердсли. Полны юмора его изображения маленького мужчины, которого погоняет плеткой огромных размеров женщина. Конечно, стоит вспомнить и созданную Ницше фотографическую композицию, на которой Лу Андреас-Саломе погоняет плеткой двух мужчин, запряженных как лошади, один из которых Ницше. Следует сказать, что чеховская доминирующая женщина и ее отношения с мужчинами не драматизируются, а написаны с легкостью Бердсли и даже гротеском Лотрека. Ожившая статуя у Чехова сродни Венере Ильской, которая удушает в железных объятиях мужчин.

Итак, мраморная фигурка греческой богини материализовалась, и плоть победила дух. Прежние идеалы героя в этом реальном контексте оказались химерами. Прежде Шамохин доказывал циничному Лубкову, что цивилизованный человек выше физической плотской любви. «В самом деле, – рассуждает он, – отвращение к животному инстинкту, воспитывалось веками в сотнях поколений, оно унаследовано мною с кровью и составляет часть моего существа, и если я теперь поэтизирую любовь, то не так же ли это естественно в наше время, как то, что мои ушные раковины неподвижны и что я не покрыт шерстью. Мне кажется, что так мыслит большинство людей, так как в настоящее время отсутствие в любви нравственного и поэтического элемента третируется уже, как явление атавизма; говорят, что оно есть симптом вырождения, многих помешательств» (9, 117). С этими идеалистическими пред-

ставлениями о любви, которая для него прежде всего связана с моралью, Шамохин отправляется в лабиринт. У Чехова Ариадна одновременно и проводница, сплетающая нить в паутину, и чудовище, с которым, однако, Тезей-Шамохин не сражается, а все больше и больше запутывается, переходя от одного заблуждения к другому. Увидев в ожившей мраморной фигурке оскал бестии, он становится женоненавистником и проповедует теперь другую мораль, близкую герою «Крейцеровой сонаты» и почти дословно повторяя идеи Стриндберга, изложенные им в «Браках».

Таким образом, рассмотрев рассказ Чехова «Ариадна», мы можем убедиться в том, что Чехов занимал антиидеалистическую позицию в «женском вопросе», остро стоявшем в конце XIX в. Однако антиидеализм не синоним материализма. Идеализм мы рассматриваем как эстетическую категорию, господство триединства «правда, добро, красота», которым держалось идеологическое здание XIX в. Это триединство начало разрушаться к концу XIX в., когда стали подвергаться сомнению представления о том, что красота есть добро и правда и красота составляют единое целое.

Примечания

- 1 См. примечания к рассказу «Ариадна»: *Чехов А.Л.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Т. 9. С. 472. Далее везде цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.
- 2 Карл Густав Юнг сформулировал это так: «Тезей же олицетворял молодой патриархальный дух Афин, и ему предстояло противостоять ужасам критского лабиринта с его чудовищным обитателем – Минотавром, символизирующим, вероятно, болезненный упадок матриархального Крита. (В любой культуре лабиринт означает сбивающий с толку и лишенный ориентиров мир матриархального сознания, и пройти его могут лишь подготовленные к особому посвящению – в таинственный мир коллективного подсознательного.) Преодолев опасность, Тезей спас Ариадну – скорбящую деву. Это спасение символизирует освобождение “анимы” от поглощения образом матери. Только когда этот процесс завершен, мужчина впервые обретает способность по-настоящему воспринимать женщин». См.: *Юнг К.Г.* Человек и его символы. М., 1998. С. 125.
- 3 *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.
- 4 *Гейне Г.* Флорентийские ночи. Собрание сочинений. М., 1982. Т. 4. С. 456–457.
- 5 Там же. С. 460.
- 6 *Захер-Мазох фон Л.* Венера в мехах. СПб., 2004. С. 42.
- 7 Там же. С. 46.

Н.А. Тиботкина

МОТИВНАЯ СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВЕННО-
ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КНИГИ СТИХОВ
САШИ ЧЕРНОГО «САТИРЫ»
(мотивы замкнутости, повторяемости и безысходности)

В статье рассматриваются особенности пространственно-временной организации книги стихов Саши Черного «Сатиры» сквозь призму системы мотивов. В начале статьи поднимается проблема дефиниции понятия «мотив» в теории литературы и приводятся разные точки зрения исследователей на данную литературоведческую категорию. Далее на конкретном материале показывается функционирование мотива в тексте, выделяются главные смыслообразующие мотивы («замкнутости», «повторяемости» и «безысходности»), прослеживается развитие этих мотивов в разных стихотворениях. В итоге утверждается, что на мотивном уровне пространственно-временной организации проявляется одна из основных установок раннего творчества поэта-сатириконца.

Ключевые слова: Саша Черный, книга стихов, мотив, хронотоп, время, пространство.

Понятие мотива как «феномена поэтики повествования»¹ трактуется современными исследователями крайне неоднозначно. Диапазон определений мотива очень широк: от элементарного, когда единственным признаком мотива признается его повторяемость, до более сложного, выдвигающего целый ряд необходимых компонентов. Различия в определениях мотива в литературоведении во многом вызваны тем, что исследователи смотрят и анализируют мотив с разных точек зрения – темы, события, фабулы, сюжета. Существует множество разных подходов к объяснению категории мотива в литературоведении (семантические и дихотомические представления о мотиве А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, тематическая концепция мотива Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского, структурно-семантическая модель мотива

© Тиботкина Н.А., 2010

Е.М. Мелетинского, интертекстуальный подход Б.М. Гаспарова, прагматический подход В.И. Тюпы и др.)².

В данной статье мы опираемся на комплексное представление мотива, предложенное И.В. Силантьевым: «Мотив – это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях...»³.

Мотивная структура поэзии Саши Черного сложна и многообразна, так как включает в себя и сатирические, и лирические мотивы, которые, переплетаясь, образуют сложную семантическую систему, посредством коей читатель может выделить основные концептообразующие доминанты в авторской характеристике внешнего мира и формировании внутреннего мира самого поэта. На протяжении творческого пути Саши Черного структура мотивов неоднократно изменялась: одни составляющие исчезали или меняли окраску, а другие появлялись и становились ведущими. В поле нашего зрения в данной работе оказались пространственно-временные мотивы, образующие лирический хронотоп раннего творчества Саши Черного.

По словам Е.Н. Брызгаловой, одной из постоянных категорий поэзии художника является «двойственность мира», которая «проявляется по-разному: мечта и реальность <...> как возвышенное и низкое, как сатирическое и лирическое <...> . Но это всегда двуединство, две стороны одного целого, две, пусть даже и противоположные, характеристики одного многоликого мира»⁴.

Такое «двуединство» сатирического и лирического особенно ярко представлено в книге стихов «Сатиры». Синтез двух начал пронизывает каждое стихотворение поэта, что выражается как на смысловом, так на мотивном уровнях.

Книга стихов «Сатиры» была первой в творческом наследии поэта. Она выдержала пять изданий и включала в себя стихотворения, которые в большинстве своем публиковались в журнале «Сатирикон».

Книга состоит из нескольких циклов («Всем нищим духом», «Быт», «Авгиевы конюшни», «Невольная дань», «Провинция», «Лирические сатиры»), каждый из которых подчинен реализации и воплощению одной главной идеи – через изображение российской действительности начала века передать духовную атмосферу пошлости, глупости, бессмысленности, пустоты, обреченности и безысходности жизни русского человека на рубеже веков. Саша Черный на страницах своих произведений сатирически показывает мир «нищих духом», в котором читатель видит современное

Мотивная структура пространственно-временной организации книги стихов...

ему общество. Эта основная мысль выражается и на мотивном уровне пространственно-временной организации книги стихов «Сатиры».

В одном из первых стихотворений «Ламентации» лирический герой противопоставляет идеальный мир искусства действительности как что-то удаленное, оторванное от жизни и не отвечающее ее запросам:

В книгах гений Соловьевых,
Гейне, Гете и Золя,
А вокруг от Ивановых
Содрогается земля.

На полотнах Магдалины,
Сонм Мадонн, Венер и Фрин,
А вокруг кривые спины
Мутноглазых Акулин.

В звуках музыки – страданье,
Боль любви и шепот грез,
А вокруг одно мычанье,
Стоны, храп и посвист лоз⁵.

Искусство представляется лирическому герою «душистым медом», «небывалым», ненужной бессмыслицей, далекой от картин реальности. Затрагивая все области прекрасного: литературу, живопись, музыку, – он приходит к выводу, что они не актуальны в современной действительности и противоречат жизненным принципам и убеждениям общества.

По мнению героя, люди в реальности живут в замкнутом времени и пространстве, полностью лишенном свободы действий и силы воли. Вся «бездна русской пустоты», пошлости и пороков сосредоточена в ограниченном локусе: «... углы, да стены и над ними потолок», – выраженном в предельно емком слове «вокруг», вмещающем все мироздание лирического героя. Категория замкнутого времени раскрывается в строфе: «Где события *нашей* жизни, / Кроме насморка и блох? / Мы давно живем, как слизи, / В нищете случайных крох» [Т. 1. С. 34]. Несовершенный вид глаголов «живем», «спим», «хнычем», «ищем» является маркером, указывающим на бесконечность, продолженность времени, восходящего к уровню вечности, где навсегда потерян и забыт человек, принесенный в жертву Времени. Циклический хронотоп замыкается в композиционной раме:

Хорошо при свете лампы
Книжки милые читать,
Перелистывать эстампы
И по клавишам брэнчать. [Т. 1. С. 33, 35].

Таким образом, ведущими в стихотворении становятся мотивы замкнутости, ограниченности и безнадежности человеческой жизни.

Подобное выстраивание хронотопа встречается в зарисовке «Культурная работа». Самое первое предложение начальной строчки «Утро», с которого начинается описание, – назывное. Оно указывает нам на время действия в стихотворении, а далее следует фраза («Мутные стекла, как бельма»), очерчивающая пространство, в котором находится лирический герой, – это уже знакомая читателю комната, в которой ежедневно протекают рабочие будни типичного русского «интеллигента» («шагал от дверей до окошка», «барабанил марш по стеклу», «следил, как хозяйская кошка ловила свой хвост на полу», «рассматривал тупо комод», «подглядывал в щелку», «думал, курил», «злился»). Само словосочетание «мутные стекла» как бы передает извращенный и искаженный взгляд российского обывателя на жизнь и происходящее вокруг, вводится мотив некой духовной слепоты, с которой человек идет по жизни.

На протяжении стихотворения пространство комнаты незаметно переходит в пространство улицы: герой посещает выставку, заходит к приятелю в гости. Но, несмотря на смену обстановки, род занятий не приобретает конкретный характер, общественную значимость или вообще какой-либо смысл («возмущался», «ругал бездарность и ложь», «со скуки напился», «говорил о холере, добре»). Стихотворение построено в форме повествования от первого лица, что позволяет снять конкретизацию и придать типичность лирическому герою, представляющему собой обобщенный образ «культурного» человека, который ведет пустую, бессмысленную жизнь и не желает изменить сложившуюся ситуацию.

Стихотворение имеет кольцевую композицию: первая и последняя строфы начинаются стихом «Утро. Мутные стекла, как бельма...». Это подчеркивает не только цикличность, повторяемость времени и замкнутость и ограниченность пространства, но и замкнутость жизни, где царит однообразие и бессмысленность, где все повторяется «опять» и «снова». А обилие глаголов несовершенного вида настоящего времени замедляет течение времени, оно превращается в единое, протяженное, статичное, бесконечно длящееся настоящее.

Мотивная структура пространственно-временной организации книги стихов...

Близок «культурному работнику» лирический герой из стихотворения «Всероссийское горе» [Т. 1. С. 58], который ведет сходный образ жизни и придерживается тех же принципов. В произведении подробно, с конкретным указанием времени описывается один из дней этого «интеллигента», он от первого лица делится с читателем своим горем («в двенадцать влетает знакомый», «в два пополудни <...> пришел первокурсник-щенок», «в четыре <...> встречаю поэта в передней», «прилезла рябая девица» и т. д.). С самого утра («Итак – начинается утро») лирический герой слушает излияния своих посетителей. В стихотворении день не заканчивается, последняя фраза «Я <...> плакал за вьюшкой грязной / Над жизнью своей безобразной», с одной стороны, оставляет финал открытым, но с другой – предопределяет все дальнейшее существование человека, заключенного в ограниченное пространство своей комнаты, собственной квартиры, в котором господствует цикличное время – серый быт и скучные, бессмысленные занятия, повторяющиеся изо дня в день.

Точную характеристику жизни российского обывателя дает лирический герой стихотворения «Желтый дом»:

Каждый день по ложке керосина
Пьем отраву тусклых мелочей...
Под разврат бессмысленных речей
Человек тупеет, как скотина... [Т. 1. С. 43].

Словосочетание «каждый день» возвращает читателя в замкнутый временной цикл и ограниченное пространство «желтого дома», где отсутствуют всякие изменения и здравый смысл, «люди ноют, разлагаются, дичают, а постылых дней не счесть». Встречая Новый год, который воспринимается «старым» [Т. 1. С. 50] и «неизменнейшим» [Т. 1. С. 51], лирический герой стихотворения «1909» восклицает:

Двенадцать месяцев опять
Мы будем спать и хныкать
И пальцем в небо тыкать [Т. 1. С. 50].

Жизнь становится неким законсервированным абсолютом, стираются грани между прошлым, настоящим и будущим, время расширяется и воспринимается бесконечной вечностью, но неизменяющейся и статичной. Такое бессмысленное постоянство жизни ведет человека к безразличию и безысходности: «Так и тянет из окошка брякнуть вниз о мостовую одичалой головой...»

Аналогично времени происходит расширение пространства. Из пределов комнаты лирический герой перемещается в локус города. Как правило, говоря о городской атмосфере, Саша Черный в своих стихотворениях изображает или подразумевает Петербург.

Петербург представляется читателю замкнутым, безжизненным пространством, где «середина мая и деревья голы...», где царят безразличие, безрадостность, скука как внутреннее состояние человека и «духовная смерть». Важно отметить, что этот город у Саши Черного всегда мрачный, темный, дождливый, грязный, холодный, бездушный, но предельно реальный и правдоподобный, достоверный, без каких-либо фантастических и символических мотивов.

Такое видение северной столицы Сашей Черным близко взглядам Ф.М. Достоевского и Н.А. Некрасова, отмечающим жестокость и безжалостность Петербурга по отношению к отдельным человеческим судьбам, но поэт-сатирик XX в. доводит этот образ до высшей точки безобразности и отвращения.

Стихотворение «Санкт-Петербург» [Т. 1. С. 184] представляет собой полную и исчерпывающую картину описания внутренней, скрытой сущности «града Петра». Это скучный, страшный, грязный, отравленный, мертвый город, где «белые хлопья и конский навоз», белое и черное, светлое и темное начала, добро и зло, жизнь и смерть смешиваются в «грязную желтую массу». «Протухшая, кислая, скучная, острая вонь» переполняет его, а вселенское одиночество и безысходность жизни ничтожного человека выражена в одной единственной ужасающей фразе: «Караул!» Крик человека теряется в мертвой черной тишине, а финальное восклицание «Пей до дна!» воспринимается как зауспокойная скорбь по всему человечеству.

Звуки (брань, крики, «Караул!») и запахи (вонь, пары), чувства (отравление, разложение, «дрянь») и ощущения («Все черней и черней уходит стена...»), цветовая гамма («В конце переулка желтый огонь...» / «Желтый пар, пропитанный шерстью и щами...»), настроение лирического героя («одиночество скучных шагов», «мертвый день») – все способствует созданию атмосферы ужаса и страха, мотивы «обреченности» и «безысходности» достигают своего апогея.

Несмотря на то что Петербург в поэтическом творчестве Саши Черного – это замкнутое ограниченное пространство, оно расширяется, преодолевает свои рамки и выходит за них. Фактически, границы размываются и перемещаются за окраины Петербурга. Лирический герой Саши Черного оказывается в деревне, в лесу, в других странах. «Ни новые впечатления, ни природа не спасают

героя Саши Черного от утомления, озлобленности и тоски. Ему везде все представляется мрачным и безысходным. Куда бы он ни бежал из постылого Петербурга – на юг или на север – все остается по-прежнему, потому что – от себя никуда не уйдешь»⁶, – писал один из критиков еще в 1910 году. Жизненная позиция лирического героя в стихотворении «На петербургской даче» [Т. 1. С. 68] «Дрожу, как мокрая овца... / И нет конца, и нет конца!» звучит лейтмотивом в последующих произведениях поэта.

Как бы пространство ни расширилось, где бы ни был герой-«интеллигент» Саши Черного, везде его окружает замкнутость и безысходность жизни. Интересно, что поэт изображает в своих стихотворениях не только мир живых людей, но и мир потусторонний, жизнь после смерти. Но в ад и рай для лирического персонажа двери закрыты:

Душа вернулась на погост –
И здесь вопрос не очень прост:
Могилы нет ... Песок изрыт,
И кол осиновый торчит... [Т. 1. С. 88].

Человеку нет места в том мире, но и в мире этом он себя не нашел. В стихотворении же «Весна мертвецов» [Т. 1. С. 170] мы видим обратную ситуацию: люди из того мира («мертвецы», «скелеты») попадают в мир людей. Само название представляет собой оксюморон. С одной стороны, слово «весна» ассоциируется с возрождением, с жизнью, с надеждой и любовью, а с другой стороны, в стихотворении появляются «оттаявшие кости» и «скорбный ропот», которые проецируются на реальную человеческую жизнь. Таким совмещением несовместимого в очередной раз показывается извращенность и искаженность видения и восприятия человеком законов действительной жизни.

Одним из самых трагичных стихотворений в книге Саши Черного «Сатиры» является стихотворение «Опять...» [Т. 1. С. 41]. Здесь мы видим нагнетание мрачных мотивов (мотив вечной повторяемости, ненужности человека в мире, «одинаковости сереньких масок», смерти, безнадежности, скуки, безысходности, страха и т. д.), которое достигает своей высшей точки, воплощаясь в мотиве сумасшествия. «Дом сумасшедших» представляет собой некую модель мира и вселенной, в которой навеки затерян человек. Огромный космос противопоставлен ничтожности человеческой жизни, и люди, находящиеся в этом «безобразном мраке», обречены на одиночество и страдания, это люди без будущего. Наречие «опять» становится жизненным лейтмотивом «безликого» человека.

В одном из последних стихотворений данной книги «Театр» лирический герой печально констатирует утрату человеком не только прошлого и будущего, но и отсутствие настоящего, он четко очерчивает границы жизни своих современников:

Дома стены, только стены,
Дома жутко и темно,
Там, не зная перемены,
Повторяешь: «все равно...» [Т. 1. С. 178].

Таким образом, можно сделать основные выводы по организации пространства и времени в мотивной структуре творчества поэта. Хронотоп в книге стихов Саши Черного «Сатиры» выстроен по принципу расширения времени и пространства. Циклическое время одного дня, постоянное, повторяющееся и неизменное, восходит к вечности, где стираются границы между прошлым, настоящим и будущим, где отсутствует ощущение времени в своей основе. Пространство постепенно расширяется от пределов комнаты до мировых масштабов: комната – дом, квартира – город – деревня, лес, море – другие страны – мир. Особой категорией становится потустороннее пространство, которое, с одной стороны, отделено от реальной жизни и противостоит ей, а с другой стороны, тесно переплетается с ней. Лирический герой проводит параллели между жизнью на земле, адом и раем и в своей молитве к Создателю просит его «исчезнуть в черной мгле»:

В раю мне будет очень скучно,
А ад я видел на земле [Т. 1. С. 121].

Ведущими мотивами во всех стихотворениях данной книги становятся мотив замкнутости и ограниченности, который реализуется не только в цикличности и повторяемости времени (мотив повторяемости) и ограниченности пространства, но и в замкнутости самой человеческой жизни, внешней и внутренней, духовной, что приводит к бессмысленности и безысходности существования (мотивы бессмысленности и безысходности) человека на земле. Ключевыми словами, через которые реализуется система пространственно-временных мотивов становятся: «опять», вечное «утро», «без начала и конца». Данные выводы подтверждают воплощение в творчестве Саши Черного на всех смысловых уровнях его изначальной идеи – передать средствами лирики духовную атмосферу пошлости, бессмысленности, пустоты и безысходности жизни русского общества на рубеже веков.

Примечания

- ¹ *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 9.
- ² См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Едиториал УРСС, 2004; *Пропт В.Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2006; *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2001; *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983; *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994; *Тамарченко Н.Д., Топо В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004.
- ³ *Силантьев И.В.* Указ. соч. С. 96.
- ⁴ *Брызгалова Е.Н.* Русская сатира и юмористика начала XX века: Учебное пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. С. 134.
- ⁵ *Черный Саша.* Улыбки и гримасы. Избранное: В 2 т. М.: Локид, 2000. Т. 1. С. 34. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием номера тома и страницы.
- ⁶ *Колтоновская А.Е.* Новая сатира // Сибирская жизнь. 1910. С. 196.

Ф.Х. Исрапова

«СМЕЩЕНИЕ» ФЕВРАЛЯ
В СТИХИ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА
«ФЕВРАЛЬ. ДОСТАТЬ ЧЕРНИЛ И ПЛАКАТЬ!»

На примере стихотворения Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!» рассматривается процесс превращения природы в искусство. Поэтологическая рефлексия данного лирического текста анализируется в единстве методов лингвистики, имманентной и теоретической поэтики и «творческой эстетики» самого автора.

Ключевые слова: Пастернак, лирика, синкретизм, субъект, объект, авторефлексия.

Стихотворением Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!» (далее – «Февраль») открывается цикл «Начальная пора», составленный Пастернаком для книги «Поверх барьеров. Стихи разных лет» (М.; Л.: ГИЗ, 1929).

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною чёрною горит.

Достать пролётку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колёс
Перенестись туда, где ливень
Ещё шумней чернил и слёз.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

© Исрапова Ф.Х., 2010

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд¹.

В первой публикации «Февраля» в альманахе «Лирика» (М., 1913) текст двух последних строф, начиная с десятой строки, выглядел по-другому: «На ветках, – тысячи грачей, / Где грусть за грустию обрушит / Февраль в бессонницу очей. / Крики весны водой чернеют, / И город – криками изрыт, / Доколе песнь не засинеет / Там, над чернилами – навзрыд» [Т. 1. С. 638].

Как можно видеть, в обоих случаях финал свидетельствует о поэтологической рефлексии² текста; ее окончательный вариант («слагаются стихи») будет рассмотрен ниже, здесь же укажем на возможный контекст не только ее первоначального варианта, но и самого принципа подобного решения финала. Речь идет о конце стихотворения В. Брюсова «Февраль» (1907) (из сборника стихов «Все напевы», цикл «Вечеровые песни»): «Миг между светом и тенью! / День меж зимой и весной! / *Весь подчиняюсь движенью / Песни, плывущей со мной*»³. Различие между двумя «песнями» состоит в том, что в стихотворении Брюсова «песня» «движется» вместе с автором, Пастернак же отрывает «песнь» от ее автора. Он удаляет в окончательном варианте следы Я, присутствовавшего в первой его публикации. Седьмая–восьмая строки «Февраля» в «Лирике» звучали так: «Меня б везли туда, где ливень / Слил чернила с горем слез» [Т. 1. С. 638]. «Песня» у Брюсова – это независимая от природы сила; «песнь» у Пастернака, которая своим возникновением избавит город от черной весенней воды и «криков», становится метафорой перемен в природе и иллюстрацией важнейшей идеи его «творческой эстетики», сформулированной позже в «Охранной грамоте»: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [Т. 4. С. 188]. Ранний вариант финала у Пастернака означает: изменения в природе происходят в результате поэтической деятельности, то есть лужи в городе не высохнут и небо не засинеет, пока песня не прольется слезами. Окончательный вариант вместе с исчезновением Я и отказом от подобной причинно-следственной связи приводит к формулировке закона творчества («чем случайней, тем вернее») и замене сформировавшейся (пусть и «навзрыд» плачущей) «песни» на все еще «слагающиеся» «стихи». Обратимся теперь к окончательному варианту текста.

Лингвистический путь его анализа был предложен А.Н. Черняковым, поставившим вопрос о роли инфинитивного письма

в ситуации автометатекста. Выясняя семантику номинатива в первой строке по отношению к следующей за ним инфинитивной конструкции – «<...> важно, что номинативный зачин буквально сразу же “отрицается” инфинитивностью: *Достать чернил и плакать!* / *Писать о феврале навзрыд* <...>», – ученый обращает внимание на то, что «такое сближение–отрицание» обнажает одновременно с противопоставленностью номинатива и инфинитива их «взаимобратимость»⁴.

В истории русской лирики стык номинативного обозначения зимнего времени года с инфинитивным обозначением деятельности человека обнаруживает себя в пушкинском стихотворении 1829 г. «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...». Обращение к этому тексту оправдано тем, что в число занятий «зимой в деревне» входит и создание стихов. Данный в глаголах настоящего времени *рассказ поэта об усилиях творчества* получает значение здесь и сейчас осуществляющегося *действия поэта*, так что микросюжет поэтического творчества онтологизируется, представая реальностью самой поэзии (поэтому рассказываемое событие превращается в событие рассказывания):

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

Феномен становящейся в настоящем времени поэзии сближает фрагмент пушкинского стихотворения с финалом пастернаковского «Февраля»: «*Стих вяло тянется*» – «*Слагаются стихи навзрыд*». Смысловое и субъектное расхождение в общей ситуации поэтического творчества (у Пушкина поэт отступает от своего замысла сочинить стихи, у Пастернака стихи сочиняются без участия «Я»-субъекта) определяется сходством и одновременным различием зачинов обоих стихотворений. Сходство конструкций в первой строке – стык номинатива с инфинитивом – нарушается тем, что Пушкин использует инфинитив для вопроса, а Пастернак своим инфинитивом как будто отвечает на вопрос «что делать?». В результате «достать чернил и плакать» становится действием, которое «одинаково присваивается адресантом как желаемое и предписывается адресату как требуемое к исполнению». Лингвистический анализ позволяет увидеть, что «абсолютно анало-

гично обстоит ситуация с остальными инфинитивными предложениями стихотворения (*Писать о феврале навзрыд, Достать пролетку, ...перенестись туда, где ливень...*): они также могут уравниваться в поле интерпретации как с грамматическим конъюнктивом (*писать бы, достать бы* и т. д.), так и с императивом (*пиши, достаешь* и т. д.). Допуская подобного рода модальные и субъектно-объектные переключения, текст суммирует свою семантику приблизительно следующим образом: 'о том, как хотелось бы писать, как пишется и как должно писать'. Стихотворение балансирует между этими смыслами, объединяя в одном лексико-грамматическом пространстве поэтическую рефлексию о мире, авторефлексию о творчестве и предписание "другому"⁵.

Все сказанное А.Н. Черняковым дополняется той характеристикой инфинитивов «Февраля», которую дал Е. Фариню: смысл «эквивалентизирующей» синтаксической структуры «достать чернил и плакаты» «является конструкцией оценки-экспликации случившегося», когда инфинитивное выражение оказывается определением февраля⁶.

Эффект субъектно-объектной эквивалентности объясняется и общим «семантическим ореолом» инфинитивного письма: «оно трактуется о некоей виртуальной реальности, о мыслимом инобытии субъекта, колеблющегося между лирическим "я" и "Другим"... Мерцающее стирание граней между реальным и виртуальным, (перво)личным и неопределенно-личным, субъектом и окружением, глагольностью и безглагольностью – конструктивный принцип ИП [инфинитивного письма]<...>»⁷.

Теоретическим основанием литературоведческого подхода к «Февралю» может служить то определение «личностного ядра поэтики Пастернака», которое С.Н. Бройтман видит в «субъектном и образном неосинкретизме, "соответствии" и рядоположении на одной плоскости разных начал», с тем уточнением, что речь идет не о «наивном и непосредственном синкретизме древнего искусства», а о «синкретизме художественно сознательном и авторефлексивном»⁸. Предшествовало этому выводу наблюдение ученого об «исходной роли метаморфического, субстанциального типа образности у Пастернака»⁹. Еще одно важнейшее представление о пастернаковской поэтике связано у С.Н. Бройтмана с его работой над стихами из книги поэта «Сестра моя – жизнь». Поиск «внутренней точки зрения на сестру-жизнь», пишет автор, сказывается у Пастернака уже в ранних опытах «в своеобразной обратной перспективе, при которой меняются местами действительный и страдательный, активный и пассивный залого, а движение идет не от действительного и активного "я", а от активно страдательной – "ее"»¹⁰.

В качестве примера автор цитирует раннюю прозу Пастернака, где героиней в страдательной функции оказывается душа. «По этому же пути простиралась в город разнузданная грусть души. Едва держались встречные пряди бульвара и пропускали душу. <...> над какими-то плачевными сигналами, не в силах держаться, душе давало последний пропуск удаляющееся небо. И вот ничто, ничто не задерживало в пути скитальицу, вышедшую для того, чтобы ее остановили. <...> форточка, имея дело с сотней улиц и крыш, исходила душой» [Т. 4. С. 734].

Предположение ученого о том, что его понимание поэтики «Сестры моей – жизни» «будет иметь более широкое значение, чем описание только одной книги»¹¹, получает подтверждение в отношении ранней лирики. В разборе стихотворения «Про эти стихи» С.Н. Бройтман приходит к выводу о том, что здесь действует сформулированный В. Брюсовым закон пастернаковской поэтики: «<...> история и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь – все, на равных правах, входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, как бы на одной плоскости»¹². Исследователь проверяет наблюдение В. Брюсова на тексте «Февраля»: «Под формулу Брюсова подпадают не только макроструктуры пастернаковского целого, но и более легкие для восприятия и потому больше убеждающие читателя микроструктуры его образов, хотя бы хрестоматийные строки: “перенестись туда, где ливень / Еще шумней чернил и слез” <...> На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам (“Про эти стихи”). Ведь здесь действительно все на равных правах входит в поэзию, а главное – *ливень, чернила и слезы*, а в другом случае *стихи, стекло и солнце* – буквально располагаются на одной плоскости»¹³.

Автор еще раз говорит о равенстве различного в двух текстах, разбирая уже собственно «Про эти стихи»: у Пастернака «трехчленные цепочки обычно содержат данные в одной плоскости, но разные начала, именно – природу, человека и искусство, по образцу раннего стихотворения “Февраль. Достать чернил и плакать...”: “Перенестись туда, где *ливень* / Еще шумней *чернил* и *слез*...”»¹⁴.

Наш подход к анализу «Февраля» определяется той идеей Пастернака, которую автор формулирует в седьмой главе второй части «Охранной грамоты»: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своём рождении» [Т. 4. С. 186]. Эта мысль проясняет связь художественного самогенезиса с описанным Ф. Шлегелем генетическим методом: «В сообщении должно содержаться изложение не только результатов, но и способа возникновения, изложение,

следовательно, должно быть генетическим. Истинный метод изложения в соответствии с этим – генетический, или исторический»¹⁵.

Признав самогенезис «методом изложения» в данном стихотворении, мы оказываемся в поле действия имманентной поэтики, «описывающий научный аппарат» которой «реконструирует» собственные механизмы произведения»¹⁶. Мы должны «реконструировать» механизм движения текста от начального «писать (чернилами)» «о феврале» «навзрыд» к финальному «слагаются стихи навзрыд». Сразу отметим: в последней строке происходит превращение «написанного» текста в процесс «слагания стихов», отражающее ту антиномию в языке, которую П.А. Флоренский, вслед за В. Гумбольдтом, сформулировал как «антиномию **вещности** его и **деятельности**, ἐργον и ἐνέργεια»¹⁷.

В духе другой антиномии – «природа и искусство» (в лирике Гете манифестируемой, в частности, в стихотворениях «Вечерняя песнь художника» и «Природа и искусство») – звучит другой тезис «творческой эстетики» Пастернака: «Наставленное на действительность, смещаемое чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с природы. Как же смещается натура? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность» [Т. 4. С. 187–188]. В этом фрагменте из «Охранной грамоты» легко угадывается мысль ранней статьи Пастернака «О предмете и методе психологии» (1911): «<...> замысел истины, объективности и предметности переносится из смещаемой фазы в смещающую»¹⁸. Если «смещаемая действительность» («смещаемая фаза») представлена в разбираемом стихотворении «февралём», «чувство» («смещающая фаза») – «плачем навзрыд», то «записью смещения» будет весь текст от первого до последнего слова, заданный начальным императивом «достать чернил», «писать о феврале». Вопрос о том, «как же смещается натура», оказывается теперь вопросом о причине «состоянья», характерного для «всей переместившейся действительности». «Состоянье», одинаковое для «любых» взаимозаменяемых «подробностей», есть состояние «ливня», к которому примыкает проливание слез и чернил и обилие влаги внизу (слякоть, чернила на бумаге). «Ливневая», водная сущность февраля у Пастернака проясняется в стихотворении «Душа» (1915 г., из книги «Поверх барьеров»): «Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, / Когда февралем залило равелин» [Т. 1. С. 73].

Ответ на вопрос о том, «как же смещается натура», в первой строфе стихотворения отыскивается не только в задании «писать

о феврале», но и в том, что «февраль» должен стать «написанным» за определенное время, а именно «пока грохочущая слякоть / весною черною горит». «Писать о феврале», «сместить» его в творчество означает «переместить действительность» февраля в весну. Время этого «писания»–«перемещения» должно длиться ровно столько, сколько длится «сгорание» «слякоти» под колесами городских экипажей. К образу «горящей слякоти» в значениях «во время весны», «по-весеннему», «как весна» (в силу действующего у Пастернака закона художественной модальности как современного эквивалента синкретизма его образов¹⁹) у поэта примыкает более поздний образ «горящего февраля». В третьем стихотворении из цикла «Весна» (1914 г., из той же книги «Поверх барьеров») пятая строфа представляет образ почти затопленного города:

Город, как болото, топок,
Струпья снега на счету,
И февраль горит, как хлопок,
Захлебнувшийся в спирту [Т. 1. С. 82].

Обилие воды и черной краски – характерная примета весны у раннего Пастернака: «Была весенняя ночь. <...> черные шляпы и зонты гуляющих тоже сливались, впадая в лужи площадей и киосков; светлое, проливное небо было источником всего этого черного наводнения. И если бы рухнули и эти последние звезды, то город затопило бы черной жизнью. <...> Но иногда их настигали бульвары, опрокидывали и заливали черными липами» [Т. 4. С. 752–753].

Мотив плача/слез и образ весны в «Феврале» Пастернака предстают наследием образа плачущей весны в стихах Блока. Цикл «Фаина» (второй том лирики) завершается стихотворениями 1908 г., из которых предпоследнее оканчивается строчками «И ничего не разрешилось / *Весенним ливнем бурных слез*», а последнее начинается строчками «Своими *горькими слезами* / Над нами *плакала весна*». В первом случае отрицательный номинатив «ничего» уступает роль деятеля синкретическому образу весны-женщины, совмещающему в себе способ и субъекта действия «ливня» и «слез». Во втором случае «плачущая горькими слезами весна» также получает значение синкретического субъекта женщины-весны.

Как показывает С.Н. Бройтман, традиция воплощения женственности в жизни природы и лирического героя прослеживается у Пастернака в его книге «Сестра моя – жизнь»²⁰, в данном же стихотворении на первый план выступает поэтологический смысл весеннего дождя. Ю.Н. Тынянов писал в 1924 г.: у Пастернака «слово смешалось с ливнем (ливень – любимый образ и ландшафт

Пастернака) <...>²¹. Е. Фарино описал образ ливня у Пастернака и в качестве результата, то есть «состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность», и в качестве причины поэзии: «“Ливень” (а шире – вообще ‘текущее’ состояние) – переходной момент физических проявлений мира к состоянию ‘поэтического слова’. Эта связь “дождя” и ‘слова’ явственно восходит к мифологическим (в том числе и славянским) представлениям о дожде как о божественном напитке и стихогенном нектаре. Это значит, что “ливень”, “дождь” – высшая форма бытия, она родственна по своему статусу Логосу (ср. у Пастернака: “грохотом вокабул, / Латынью ливня оглушил”) и одновременно первоначально Жизни, всего сущего»²². Приводя отмеченные мотивом дождя тексты Пастернака («Косых картин, летящих ливмя...», «Весна», «Поэзия» и др.), Е. Фарино подчеркивает: «особый статус» субъекта «быть ливнем» в них означает для него являться одновременно и причиной поэзии, и ее результатом как «ритмическим и срифмованным текстом»²³.

В рамках эстетики раннего Пастернака трехчленная цепочка «февраль, чернила и слезы» (то есть природа, искусство и человеческая жизнь) по их общему признаку «текущего» состояния выражает принцип интеграции, о которой идет речь в его статье 1914 г. «Вассерманова реакция»: «Лирический деятель, называйте его как хотите, – начало интегрирующее прежде всего. Элементы, которые подвергаются такой интеграции или, лучше, от неё только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею несущественны» [Т. 4. С. 352].

В сборнике «Лирика» лирический субъект «Февраля» находился в положении пассивного объекта интеграции: «*Меня б везли туда, где ливень / Сличил чернила с горем слёз...*». Каков смысл скрытого Я в окончательном варианте текста? Начальное «февраль» звучит одинаково как в именительном, так и в винительном падежах и может быть и субъектом, и прямым объектом действия. Стык этого «февраля» с инфинитивным высказыванием расширяет сферу его значений. Так, можно предположить, что в первой строке просматривается конструкция *accusativus cum infinitivo*, которой «требуют именно повествовательные предложения, потому что винительное с неопределенным и есть повествование. Оно включает в себя двух лиц, одно говорящее, другое “говоримое”, одно активное, другое пассивное. Это, второе лицо, пассивное, находящееся в функции объекта, не самостоятельно, но зависит от состояния глагольного субъекта»²⁴. Свойственная синтаксису немецкого языка, данная конструкция создает субъектно-объектную иерархию в поэтическом тексте. У Эйхендорфа в строчке

«Ich hörte im Wandern sie singen...»²⁵ – «Я слышу, как в пути они поют» – лирический повествователь помещает между собой и миром двух поющих юношей, переводя их тем самым из состояния объекта в субъекта изображения. Если мы допустим, что пастернаковское Я «видит» февраль достающим чернила и пишущим, то февраль-объект, о котором надо писать и плакать, станет февралем-субъектом, то есть пишущим и плачущим о самом себе.

При этом и Я не утратит своего творческого статуса. Е. Фарино считает, что «из всех форм восприятия мира пастернаковским “Я” наиболее значима и наиболее кульминационная форма “я видел” или “я увидел”, которая соотносится с самой глубокой сущностью мира, с одной стороны, а с другой – сообщает ‘увиденному’ статус реальности»²⁶. Ю.М. Лотман пишет о том, что «истинный мир» у молодого Пастернака «наделен чертами зримости и осязаемости». <...> это мир, *увиденный* и *почувствованный*, в отличие от мира слов, фраз, любых навязанных (в первую очередь, языком) рутинных конструкций», делая вывод: «<...> общая идея у Пастернака – это *увиденная* идея»²⁷.

Мысль о том, что пишущий и плачущий о самом себе февраль представляет собой ту картину, которую *видит* Я, подтверждается образом «очей» в третьей строфе стихотворения: «тысячи грачей / сорвутся в лужи и обрушат / сухую грусть на дно очей».

Допуская ситуацию, при которой скрытое Я видит, как февраль достает чернила, плачет и пишет о самом себе, мы обнаружим общую структуру субъектно-объектного тождества в первой и последней строфах. В самом деле, если «слагаются стихи» означает саморефлексию поэзии, то «февраль, пишущий о феврале», станет выражением саморефлексии природы. Весь текст в целом окажется «записью смещения» Природы в Искусство, «февраля» в «стихи». Тогда во второй строфе не только Я, но и февраль будет «доставать пролетку» и «переноситься туда, где ливень / еще шумней чернил и слез», то есть в пространство и время «ливня» поэзии и слез. Дальнейшая детализация этого хронотопа «туда» происходит в третьей строфе: «Где, как обугленные груши...». Здесь мы находим метафорический рассказ о создании стихотворного текста: «тысячи грачей» получают значение одновременно и писчих перьев (похожих на заостренные клювы грачей), и чернильных капель (в этом смысле оправданно сравнение «грачей» с «обугленными грушами», по форме и по цвету напоминающими свисающие с перьев капли чернил). «Сорвутся в лужи» можно представить себе как то, что «перья окунутся в чернила/слёзы», а «обрушат сухую грусть» – как то, что этими перьями будет исписана бумага, а высохшие на ней чернила станут потом грустными словами.

Действия «сорвутся в лужи» и «обрушат сухую грусть на дно очей» совершаются не последовательно, друг за другом, а одновременно, обозначая субстанциальное единство мира: «очи» оказываются «лужами», а «дном очей» становится земля. «Под ней» в строке «Под ней проталины чернеют» может означать только «под сухой грустью». Объяснением слов о «сухой грусти на дне очей» мы обязаны Е. Фарино: сухая грусть и очи появляются по инерции – из слёз/плакать, из конечного результата «выплакать глаза до дна / до суха» (в ситуации «плача навзрыд»).

Признаком «смещения» природы в стихи становится в стихотворении их визуальное единство: благодаря внутренней форме «чернила – чёрный» «чёрная весна» расшифровывается как «весна, написанная (чёрными) чернилами». Здесь, возможно, лежит разгадка строки «Под ней проталины чернеют»: как чернила *чернеют* на бумаге, так и проталины *чернеют* на снегу. «Чёрное на белом» является общей характеристикой как испанного листа бумаги, так и весенних проталин. «Весна чёрная» есть субстанциально синкретический образ пишущегося стихотворения и земли, освобождающейся из-под снега.

Попробуем подвести итоги. Начальная установка «писать о феврале (навзрыд)» «перемещается» в завершающий перформанс творчества: «слагаются стихи (навзрыд)». В этом тавтологическом выражении проясняется авторефлексивная природа поэзии Пастернака, подтверждая справедливость вывода: оригинальность своего решения задачи искусства Пастернак видел «именно в *превращении образа из объекта в субъект изображения*»²⁸. Поэтика Пастернака наследует здесь ту традицию, которой была отмечена, в частности, лирика Гете: в финале его стихотворения «На озере» («Auf dem See», 1775) «И в озере отражает / себя созревающий плод» («Und im See bespiegelt / sich die reifende Frucht»²⁹) происходит метафорическое совмещение природы («плод» – это фрукты, созревающие по берегам озера) и искусства («плод» – это результат творческих усилий). Причастие «созревающий» («reifende») и глагол «отражается» («bespiegelt sich») выполняют функцию перевода готового результата («плода») в продолжающееся действие, продукта – в процесс.

Тот же эффект протекания («проплывания») художественного итога в незавершенном настоящем мы видим в финале «Февраля» Брюсова:

Свежей и светлой прохладой
Веет в лицо мне февраль.
Новых желаний – не надо,
Прошлого счастья – не жаль.

Нежно-жемчужные дали
Чуть орумянил закат.
Как в саркофаге, печали
В сладком бесстрастии спят.

Нет, не укор, не предвестье
Эти святые часы!
Тихо пришли в равновесье
Зыбкого сердца весы.

Миг между светом и тенью!
День меж зимой и весной!
Весь подчиняюсь движенью
Песни, плывущей со мной³⁰.

Стихотворение Брюсова строится на правильном чередовании двух основных тем – природы и сердечных волнений. В финале этот принцип перемежающегося изображения миров природной и человеческой жизни реализуется в том, что и новый, третий, элемент композиционного-тематического решения текста предстает как двоичная структура: мир творчества распадается на песню и сопутствующего ей автора.

Троичная целостность описания «февраля» у Брюсова – в единстве природы, сердечных переживаний человека и поэзии – и становится основой той модели, которую Пастернак дает в своем «Феврале», делая ее в дальнейшем принципом своей поэтики (вспомним мысль С.Н. Бройтмана о трехчленных цепочках «природа, человек и искусство» у Пастернака). Структурное единство двух текстов приводит к единству оформления поэтологической рефлексии в их финалах: как у Брюсова состоявшаяся «песня» все еще «плывет», так и у Пастернака уже написанные «стихи» все еще не вышли из состояния творчества – они продолжают «слагаться» и в момент собственного завершения.

Примечания

- ¹ Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1991. Т. 1. С. 47. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- ² Wilpert G.v. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 693; Hinck W. Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Opladen, 1985. S. 11–12.
- ³ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. 1973. Т. 1. С. 451.
- ⁴ Черняков А.Н. «Как делать стихи?» Инфинитивное письмо в автомататексте // Вестник молодых ученых. 2006. № 1. Серия «Филол. науки». 2006. № 1. С. 9.

- 5 Там же. С. 9–10.
- 6 *Klausz I., Nyakas T.* Притча о пленнице-душе. Анализ стихотворения «Определение души» // *STUDIA RUSSICA XIX*. Будапешт, 2001. С. 199.
- 7 *Жолковский А.К.* Об инфинитивном письме Шершеневича // *Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты*. М., 2005. С. 444–445.
- 8 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007. С. 26.
- 9 *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 275.
- 10 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». С. 67–68.
- 11 Там же. С. 5.
- 12 *Брюсов В.Я.* Указ. соч. Т. 6. С. 518.
- 13 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». С. 13.
- 14 Там же. С. 182.
- 15 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 439.
- 16 *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 66, 62.
- 17 *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 154.
- 18 *Пастернак Б.Л.* О предмете и методе психологии // *Вопросы философии*. 1988. № 8. С. 104.
- 19 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». С. 81.
- 20 Там же. С. 25–26, 52–54, 60–63.
- 21 *Тынянов Ю.Н.* Промежуток // *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 183.
- 22 *Faryno J.* Поэтика Пастернака. («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 187.
- 23 Там же. С. 186.
- 24 *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 213–214.
- 25 *Eichendorff.* Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1980. S. 98.
- 26 *Faryno J.* Указ. соч. С. 184.
- 27 *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // *Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии*. СПб., 1996. С. 707, 709.
- 28 *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. С. 279.
- 29 *Goethe.* Werke in zwölf Bänden. Erster Band. Gedichte I. Berlin und Weimar, 1974. S. 71.
- 30 *Брюсов В.Я.* Указ. соч. Т. 1. С. 450–451.



С.В. Ляляев

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА И СМЫСЛ ЗАГЛАВИЯ «ПОВЕСТИ» Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Предметом статьи является прозаическое произведение Б. Пастернака 1929 г., названное писателем «Повесть». Рассматривается жанровая природа текста; показывается, что ему присущи конструктивные особенности, характеризующие повесть как литературный жанр: наличие ситуации испытания, циклический тип сюжета, обладающий внутренней симметрией. Констатируется, что заглавие «Повести» носит не просто характер жанрового обозначения. Соотнесенное с внутритекстовыми семантическими отношениями, оно уточняет смысл художественного целого и помогает понять пастернаковскую трактовку революции.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, повесть, эпические формы, художественное целое, жанровые формы.

Творчество Б.Л. Пастернака, по общему признанию исследователей, является едва ли не самой изучаемой художественной системой в русской литературе XX в. Однако если уточнить состав исследуемого материала, то станет очевидно, что львиная доля исследований приходится на пастернаковскую лирику и на роман «Доктор Живаго». Проза именно этого автора, принадлежащая к малым и средним эпическим формам, изучена значительно меньше. Причина, видимо, связана со сложностью прозы Пастернака, даже в сравнении с произведениями современных ему писателей, в том числе таких авторов, как А. Белый или А. Ремизов. Как повествовательная манера, так и жанровые формы у Пастернака подвергаются переосмыслению.

Среди пастернаковской прозы особое место занимает текст под названием «Повесть», написанный в 1929 г. Особенность этого текста связана с тем, что он вплотную примыкает к роману в стихах

© Ляляев С.В., 2010

«Спекторский», составляя с ним неразрывное единство¹. Первоначально «Повесть» должна была получить наименование «Революция»². Исследовательница прозы Б. Пастернака Л.Л. Горелик, давшая глубокие системные анализы произведений писателя 1910–1920-х гг., заметила по поводу «Повести»: «Слово “Повесть” в заглавии употреблено в значении, близком древнерусским повестям – как указание на повествование, на то, что это рассказ о событиях»³.

Представляется, что использование в заглавии жанрового обозначения имеет гораздо более глубокий смысл, нежели высказанный в данном предположении. Повествование о событиях может принимать различные жанровые формы, и форма повести в этом отношении – лишь одна из возможностей. Но конкретный пастернаковский текст, о котором идет речь, действительно принадлежит к жанру повести, то есть обладает всеми соответствующими структурными характеристиками⁴. И кроме того, выбор именно этой жанровой формы продиктован у Пастернака концептуальным художественным заданием. В настоящей статье мы покажем жанровые характеристики рассматриваемого произведения и постараемся вскрыть художественный смысл его заглавия.

Сюжетная структура «Повести» достаточно сложна⁵. В ней в самом общем виде можно выделить три уровня: 1) рамка, включающая уральские эпизоды: в начале – приезд Сережи в Усолье, в конце – его пробуждение и последовавшая затем встреча с Лемохом; 2) «московский текст»: это, во-первых, вставной фрагмент, повествующий о приезде Наташи в Москву в 1913 г.; во-вторых, повествование о событиях, происходивших с Сережей весной–летом 1914 г. (окончание университета, поступление учителем в дом к Фрестельнам, платонический роман с гувернанткой Анной Арильд Торнскьольд, связь с проституткой Сашкой), составляющее основу текста повести; 3) наконец, это «замысел драмы» о талантливом поэте и музыканте Игреке Третьем, во имя идеи запродавшем себя богачу в собственность, – драмы, в которую (опять-таки в замысле) превратилась повесть, так и не написанная Сережей. Эти три уровня в тексте соотносятся друг с другом концентрически: рамка включает в себе «московский текст», а внутри него, в свою очередь, помещается вставной текст задуманного Сережей произведения⁶. Граница между «усольским» и «московским» текстами внятно не мотивирована: при отвлечении от Усолья к Москве повествователь сообщает, что Сережа старательно вспоминал лето четырнадцатого года, чтобы заснуть, но заснуть так и не мог; конец московского сюжета маркирован пробуждением Сережи, так что сам этот сюжет мог бы быть сном, если бы не замечание,

что Сереже «снилось нечто бесформенное <...> Это – Лемох, но пойдй доищись в этом смысла» [188]⁷. Последнее замечание поддается такой интерпретации, что «Лемох» – своего рода символ, кодовое имя для всего, что происходило с Сережей летом 1914 года; однако прямого указания на то, что «московский текст» – это содержание сна, повесть не дает.

Н.Д. Тамарченко, определивший жанровую специфику русской повести, в качестве конститутивного параметра жанра называет циклический тип сюжета (в противоположность кумулятивному в новелле). «В повести преобладает циклическая сюжетная схема <...> судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и / или статуса) и последующим возвратом к ней – как в пространственно-временном, так и в ценностном планах. Асимметричности новеллы противостоит здесь структурный принцип обратной симметрии»⁸. Явный или латентный этический выбор, совершаемый героем, становится событием, уводящим его от исходной точки.

В развитии сюжета пастернаковской «Повести» внутренняя симметрия несомненно присутствует. «Ось» ее – переломное событие, или «катастрофа», – приходится на границу IV и V глав. Данная катастрофа структурно объединяет «московский сюжет» Сережи и сюжет написанного им текста, усиливая их параллелизм. Рассмотрим, в чем конкретно выражается эта симметрия.

В фабульном смысле провокацией лавиноподобного развития отношений Сережи и Анны выступает отъезд хозяев (начало IV главы). «Госпожа Фрестельн с утра повезла Гарри к знакомым на Клязьму <...> Уехал также куда-то и сам» [165]. Именно в отсутствие хозяев особняка становится возможным свидание влюбленных и их объяснение. Катастрофа же связана с возвращением хозяйки (начало V главы), которая делает выговор Сереже и крайне нелестно отзывается об отсутствующей Анне.

В сюжете набрасываемого Сережей произведения тоже имеется перелом, создающий направление обратного развития ситуации. Это момент «обескураженности» героя и его покупателя теми беспорядками, в которые вылилось их начинание. Герой надеялся на «обновление, никому не ведомое», а получился «поворот к прежнему» [181]. «И тогда он уйдет...» [182] (из плена, в который себя запродавал), – последнее, что пишет Сережа про Игрека. Намечается возвратное движение, создающее симметрию, которое, однако, не успевает реализоваться, потому что происходит катастрофа во внешнем сюжете: появляется разгневанная госпожа Фрестельн и прерывает сережино писание.

Симметрия создается и композиционно: «московский текст» помещается внутрь «усольского», оказываясь, таким образом, обрамленным; а повествование об Игреке обрамляется «московским текстом». По мере развития сюжета происходит, следовательно, выход из определенного хронотопа, а затем возвращение в него. Наконец, циклизация создается при помощи фигуры Лемоха. Сережа, находящийся в состоянии «победоносной рассеянности» [139], которого безотчетно остерегается даже его сестра, видит его из окна в начале повествования, не узнавая, и встречается с ним в конце, когда в присутствии Лемоха его обдаёт «мужской дух факта» [189] – нечто, «Сережу с головы до ног обесценивавшее» [189].

Другой конститутивный параметр, характеризующий жанр повести, – выход героя за пределы своего кругозора. «Граница кругозоров героя и повествователя (рассказчика) – очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем оказывается *вторым* (наряду с актом этического выбора), а иногда и первым, т. е. *важнейшим* (заменяющим или отменяющим этот выбор) *сюжетным событием*»⁹. Герой «Повести» Пастернака, действительно, делает попытку присоединения к чужому кругозору, но не повествователя, а другого героя – своей сестры Наташи. Эта попытка проявляется в намерении Сережи писать вместо повести «драму», каковое слово, как специально оговаривалось, к его лексикону не принадлежит, зато вполне органично для Наташи: «обязательная, по ее понятиям, драма» [145]. Данное намерение остается неосуществленным, что свидетельствует о возвращении героя к собственному кругозору и является показателем характерного для повести сюжетного цикла. «Герой повести если и выходит из тождества себе, то лишь временно»¹⁰.

Отмеченные характеристики – сюжетная симметрия, выход героя за пределы своего кругозора и возвращение¹¹ – имеют причину и источник в специфической сюжетной ситуации, характерной именно для жанра повести. Н.Д. Тамарченко показал, что жанру повести свойствен сюжет, названный М.М. Бахтиным «сюжетом испытания». В связи с этим ученый нашел возможным выделить три типа сюжетной ситуации испытания: испытание социума, испытание героя и испытание идеи¹². На наш взгляд, в «Повести» Б. Пастернака параллельно реализуются два из названных типов.

Первое испытание – это испытание социума. «Социум должен быть одновременно замкнутым (что соответствует его специфичности) и репрезентативным по отношению ко всему национально-историческому миру (России), который он представляет и замещает»¹³. «Социум», о котором идет речь в «Повести», отличается замкнутостью по принципу культурной общности: это круг интел-

лигенции; и испытание его связано со вставным «наташиным» микросюжетом. «Всем им, как на островке, приходилось жаться на своей разнообъемной грамотности среди трехтысячеверстных повально неграмотных снегов» [143]. Пространственное единство этого социума, имеющего центром две российские столицы, размыто: его представители разбросаны в тексте вплоть до Урала. У этого микросюжета открытый финал; но не забудем, что «Повесть» мыслилась как единое целое со «Спекторским». Именно там расставляются точки над *i*. Причем это происходит не только в тексте романа, но и в самой жизни. Как справедливо заметил Л. Флейшман, сопоставляя «Спекторского» с «Евгением Онегиным», «в обоих случаях “окончание”, “завершение” свободного романа совпадает с крутым переломом в жизни автора и определяет структуру текста»¹⁴. Если вести речь непосредственно о тексте, то в финале «Спекторского» прежние «потенциальные революционеры» утратили свое значение. Еще в тринадцатом году Наташа и люди ее круга могли «справедливо недоумевать, откуда бы взяться еще новым охотникам и посвященным в таком обособленном и тонком деле», как революция [144]. Однако уже очень скоро стало очевидно, что охотники есть: люди бухтеевского склада демонстрируют свое превосходство и подводят итог эпохе.

Второе испытание – «испытание идеи» – происходит в сюжетах Сережи и Игрека Третьего. Здесь, заметим, осуществляется параллельная реализация двух версий этой сюжетной ситуации, которые Н.Д. Тамарченко называет «проверка дискуссионного тезиса» и «испытание социального проекта»¹⁵. «Дискуссионный тезис» (из которого, как нетрудно заметить, напрямую вытекает и социальный проект) прямо формулируется талантливым художником Игреком Третьим. Суть его такова: «В той крупной купюре, в которой выпущен человек, ему нет приложения <...> Ему надо разменять себя» [180]. Проверяя этот тезис, Игрек Третий запродаст себя в чужую собственность на аукционе и подбрасывает деньги ничего не подозревающим людям. Купивший Игрека богач, просвещенный меценат, некоторое время содержит его «в золотой клетке», а потом просит, «чтобы тот шел на все четыре стороны, потому что ему никак не придумать, как им воспользоваться подостойнее» [181]. Идея Игрека, кажется, оправдывается. Однако тут же обнаруживается развязка сюжетной линии, связанной с социальным проектом Игрека: дать людям денег и тем самым их освободить. Игреку и его собственнику приносят весть «о происшедших в городе беспорядках, начавшихся с буйств в околотке, куда Игрек подбросил свои миллионы. Обоих эта новость обескуражит, Игрека же в особенности тем, что в буйствах, далеко прогремевших, он усмот-

рит поворот к прежнему, а он надеялся на обновленье» [181]. Проект оборачивается неудачей; соответственно, ставится под сомнение и его идеология, то есть «дискуссионный тезис» о необходимости для человека «разменивать себя».

«Социальный проект» Игрека выступает прямой параллелью и иллюстрацией для «социального проекта» Сережи, заключавшегося в том, чтобы раздобыть богатство и, наделив им всех на свете женщин, их освободить. «Идея богатства стала занимать его впервые в жизни <...> Он отдал бы его Арильд и попросил раздать дальше, и все – женщинам <...> Названные отдавали бы новым, и так далее, и так далее» [158]. «Главное, – говорил себе Сережа, – чтобы не раздевались они, а одевались; главная вещь, чтобы не получали деньги, а выдавали их» [164]. «Это были бы миллионы, и если бы такой вихрь пролетел по женским рукам <...> это обновило бы вселенную» [164]. Нетрудно увидеть в этой фантазии сходство с идеей Игрека – благодетельствовать людей деньгами, и чтобы из этого получилось фантастическое «обновленье, никому не ведомое, то есть полное и бесповоротное» [181–182]. Разница лишь та, что для Сережи корень всех общественных бед – унижение женщины¹⁶; в остальном, как видно, «проекты» совпадают до тождества. Вставной фрагмент об Игреке Третьем, который Л.Л. Горелик прямо называет «притчей о разменявшем свой творческий дар музыканте»¹⁷, призван иллюстрировать, сконденсировав, смысл внутреннего испытания, которому подвергается сережина идея¹⁸.

Проект Сережи (в поисках возможностей исполнения которого он вспоминает и Раскольников) остался фантазией; по сути дела, он сублимирован посредством Игрека Третьего. Идея «разменять человека» оказывается несостоятельной, как и связанные с ней «социальные проекты». И здесь вступает в действие та составляющая замысла «Повести», которая связывает ее с исторической действительностью, определяя первоначальное название текста, предусмотрительно отвергнутое автором: «Революция».

История Игрека Третьего, взятая в кругозоре автора, это и есть не что иное как революция. В начале ее стоит задача благодетельствовать человечество, сформулированная для себя неким гениальным творцом¹⁹. Затем благодетель вызывает свою противоположность: возникают буйства и нестроение. Наконец, чаемое обновление всего света оборачивается «поворотом к прежнему». И за всем этим стоит на первый взгляд жертвенная, а на поверку исполненная безмерной гордыни идея «разменять человека», так как он, именно вот этот гений-творец, – «слишком крупная купюра» для ничтожных земных дел. Конечно, здесь налицо переосмысленное продолжение проблематики Достоевского («широк человек, я бы

сузил»), на наличие которой у Пастернака указывалось неоднократно²⁰; и преодоленное воспоминание Сережи о Раскольникове отнюдь не является случайностью.

Жанровое обозначение «повесть», вынесенное в заглавие, при этом обнаруживает неожиданную смысловую глубину, возникающую за счет полисемии жанровых терминов в контексте индивидуальной оценочности пастернаковского словаря. Дело в том, что слово «драма», понятое нетерминологически, у Пастернака обладает выраженными негативными коннотациями²¹. В этом смысле Сережа – герой автобиографический и противопоставлен в целом снисходительно-отстраненно изображенной Наташе²², с точки зрения которой в его жизни была «обязательная, по ее понятиям, драма» [145]. Она не замечает, что «слово *драма*, разнесенное Наташею по знакомым, было не из братнина словаря» [145]. Лексиконы двух героев различны, что создает оценочное противопоставление²³.

Но словом «драма» в пастернаковском тексте обозначается еще и революция, непременными героями которой себя воображают Наташа и люди ее круга. «В глубине души все они знали, что революция будет еще раз. В силу самообмана, простительного и в наши дни, они представляли себе, что она пойдет как временно однажды снятая и вдруг опять возобновляемая драма с твердыми актерскими штатами, то есть с ними со всеми на старых ролях» [144]. Слово «драма» тут же, в смежном тексте, используется для вышеописанного противопоставления брата и сестры, что ясно эксплицирует его функцию: дискредитировать «драматическое» понимание революции.

И вот в таком-то оценочном контексте первоначально задуманная Сережей повесть превращается в драму. «Повесть, о которой я вам говорил, я переделываю в драму», – пишет он предполагаемому издателю [175]. Так косвенным способом создается дополнительная негативная оценка отмеченного нами выше «революционного» эксперимента Игрека Третьего. При этом недвусмысленную негативную оценку приобретает и Сережин эксперимент с драматическим жанром, жизненный и литературный. Как в прямом, так и в переносном смысле этот эксперимент был обречен на неудачу: драма осталась ненаписанной, а намерение соединиться с Арильд оказалось несбыточным (что ей, в отличие от Сережи, стало очевидно уже через час после объяснения).

Но главное, что все эти аксиологические коллизии приближают нас к пониманию природы заглавия «Повести». Первоначальное название произведения – «Революция»²⁴, то есть, как следует из внутренней семиотики текста, «драма». «Драматическая» трактовка революции соответствует ходячим представле-

ниям о ней, подобным тем, что продолжают исповедоваться людьми Наташиного круга. Но такое видение феномена не соответствует авторскому кругозору. Автор снимает «драматизм» с его преимущественным интересом к общим *положениям* и подчеркнуто подходит к феномену²⁵ с иной жанровой позицией²⁶ – повествования о конкретных *людях*. Революция, остающаяся основным предметом интереса, предстает не в дежурном классовом или прогрессистском освещении, но со стороны своих *частных составляющих*, частных жизней и судеб, так или иначе имевших к ней отношение²⁷. Вот почему она видится не как точка или отрезок истории, но скорее как *предыстория* этого отрезка (а если говорить также о «Спекторском», что непременно следует делать, то и его *последствие*)²⁸. И вот почему основной сюжет своей *повести* писатель завершает летом четырнадцатого года – «тем последним по счету летом, когда жизнь по видимости обращалась к отдельным» [188], то есть сохранялась ценность в ней отдельных судеб, и она еще не превратилась в «железный поток».

Таким образом, мы приходим к выводу о синтетической природе повести как жанра у Б. Пастернака. «Повесть» 1929 г. сохраняет структурные принципы жанра, которые сложились в Серебряном веке: это опора на сюжет испытания; наличие сюжетной симметрии; выход героя за пределы своего кругозора и возвращение; временная дистанция между повествователем и изображаемым миром. Однако «Повесть» также и переосмысляет традицию. Ситуация испытания предстает в ней одновременно в двух своих разновидностях: как испытание социума и испытание идеи. В свою очередь, испытание идеи тоже совершается в двойном варианте: и как проверка тезиса, идеологемы, и как испытание утопического социального проекта.

Жанровая характеристика, вынесенная писателем в заглавие произведения, позволяет уточнить смысл «Повести» как художественного целого. Повесть Пастернака имеет своим основным предметом революцию. Но она деконструирует проникнутые пафосом драматизма конвенциональные представления о революции как о единственной и уникальной в своем роде точке истории. Она показывает революцию как своеобразное пересечение многих судеб, каждая из которых складывается по отдельности и имеет собственное направление. В такой трактовке предмета нет места его исключительности; конкретная историческая ситуация – лишь одна из прочих многих. Именно такая картина мира соответствует жанру повести²⁹.

Переосмысление предмета, освещение его с позиции разных жанров, то есть с разных точек зрения, имеет у Пастернака природу

семиотического эксперимента. Раскрытие подлинной сущности, стоящей за именами, – одна из основных задач эстетической новации в русском модернизме постсимволистского периода. «Эмансипация знака от своего объекта» в 1930-е гг. представлялась Р.О. Якобсону «центральной поиском всего нового искусства»³⁰. Пастернаку в этом поиске принадлежит одно из ведущих мест. Проведенное краткое исследование «Повести», помимо прочего, позволяет заключить, что писатель, стремясь расширить семиотический инструментарий, использовал в его составе также и те возможности, которые предоставляет литературный жанр, в данном конкретном случае – жанр повести.

Примечания

- 1 См., напр.: «Пастернак написал два больших романа, в которых стихи сочетаются с прозой: “Спекторский” плюс “Повесть” и “Доктор Живаго”» (*Баевский В.С.* Пушкин и Пастернак: К постановке проблемы // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. Т. 48. № 3. С. 242).
- 2 «“Революционизирование” тематики “Спекторского” получает прямое отражение в работе зимой 1928–29 г. над прозаической “Повестью” (которую Пастернак предполагал назвать “Революцией”)» (*Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 162. Здесь и далее все курсивные акценты в цитатах принадлежат цитируемым авторам).
- 3 *Горелик Л.Л.* Проза Пастернака 1910–20 гг. в литературном и мифологическом контексте: Автореф. дис... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 21.
- 4 Эти характеристики сформулированы в работе, на которую далее нами будет делаться теоретическая опора: *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века: Проблемы сюжета и жанра. М., 2007.
- 5 Вычленение этой структуры еще осложняется видимой фрагментарностью внешнего сюжета, резкими нарушениями фабульной последовательности и обилием в тексте ментативных компонентов, что в принципе характерно для русской прозы в XX в., на этапе действия стратегии «интерференции художественного и внехудожественного слова». См.: *Кузнецов И.В.* Историческая риторика: Стратегии русской словесности. М., 2007.
- 6 В эту структуру, описанную наиболее общим способом, постоянно включаются побочные эпизоды и тематические ответвления. Такова история матроса Фардыбасова, приехавшего к своей родственнице – телефонистке, ожидаемой на вечеринку у Калязиных. Такова история самой Наташи с ее визитом в Москву и гощением у брата.
- 7 Здесь и далее в тексте статьи цитаты из «Повести» приводятся с указанием номера страницы в квадратных скобках по изданию: *Пастернак Б.Л.* Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982.
- 8 *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 18.

- ⁹ Там же. С. 21.
- ¹⁰ Там же. С. 22.
- ¹¹ Там же. С. 20. Среди этих характеристик налицо еще временная дистанция между планами изображаемого и изображения. «Повесть предпочитает временную дистанцию пространственной (в частности, в варианте воспоминаний героя), а “сообщающее повествование” – “сценическому изображению».
- ¹² См.: Там же. С. 11–13.
- ¹³ Там же. С. 12.
- ¹⁴ *Флейшман Л.* Указ. соч. С. 184.
- ¹⁵ См.: *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 13.
- ¹⁶ Здесь Б. Пастернак наделяет героя чертами собственного мировоззрения. Тема «порушение женственности как источник общественного зла» для писателя является инвариантной как в лирике, так и в эпосе.
- ¹⁷ *Горелик Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. Смоленск, 2000. С. 141.
- ¹⁸ «Органическая симметричность структуры повести <...> устанавливает полную смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делает излишней. Чтобы разрешить это противоречие, повести либо приходится вводить в свой состав параллельный вариант собственного сюжета (иногда архаический – как правило, притчевый; иногда – литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл), либо она дополняет основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом» (*Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 22–23). В данном случае несомненно наличествует именно параллельный вариант сюжета.
- ¹⁹ Усиливающаяся с годами внутренняя полемика Пастернака с ницшеанско-символистской идеей противостояния гения и толпы, этической независимости творца отразилась особенно в его прозаических сочинениях. «Понятие творчества не ограничивается для Пастернака чисто эстетическими рамками. Творчество понимается <...> как пересоздание действительности <...> Непредложно доказанная в повести “Воздушные пути” ошибочность тезиса революционеров о праве нарушить нравственные нормы во имя высоких целей убеждает автора и в ошибочности отчасти принимаемого им раньше тезиса о полной свободе художника» (*Горелик Л.Л.* Указ. соч. С. 92).
- ²⁰ См., напр.: *Смирнов И.П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб., 1995; *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
- ²¹ Термин «драма» «во всех высказываниях Пастернака <...> неизменно носит негативный оттенок “пошлости” и “фальши»» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 32).
- ²² Такие черты, как «самоуверенность», «беспредметная праведность» Наташи повествователем прямо характеризуются как «недостатки ее характера» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 144).
- ²³ В «Спекторском» «противопоставление брата и сестры происходит по признаку идеологическому – “сестра” наделяется “революционными” настроениями

- (в прозаической «Повести» в изображении их усилены карикатурные черты), тогда как «брат» дается в нарочито косных и неопределенных политических характеристиках» (Там же. С. 158).
- 24 Л. Флейшман несколько раз, подчеркнуто в кавычках, называет «Повесть» «безымянной», усиленно намекая на знаковость видимой «пустоты» заглавия (Там же. С. 155, 172).
- 25 Срывание с вещей покровов имен, обнажение таким способом истинной природы феноменов – глубинная задача поэтики Пастернака. «В понимании Пастернака воспринимаемый творческим сознанием мир перестраивается – «вещи рвут с себя личину» утратившей связь с сущностью конкретной реальности <...> Слово изменяет действительность – преображаясь в подобную сущности вещь, оно вступает в прямую связь с сущностью» (*Горелик Л.Л.* Указ. соч. С. 135). Утрата «Революцией» имени собственного выглядит прямым случаем использования такого приема.
- 26 «Проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественных трансформаций исходных внетекстовых событий и ситуаций» Д.М. Магомедова считает «одной из центральных проблем» пастернаковской поэтики (*Магомедова Д.М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // *Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1990. Т. 49. № 5. С. 419).
- 27 В «Спекторском» «непосредственное продолжение рассказа о фактах большого исторического масштаба может обнаружиться в каком-то бытовом эпизоде, в неожиданном знакомстве с каким-то частным миром» (*Синявский А.Д.* Поэзия Бориса Пастернака // *Синявский А.Д.* Литературный процесс в России: Литературно-критические работы разных лет. М., 2003. С. 114).
- 28 Ср.: «Замечательно, что и «Спекторский», и «Высокая болезнь» не только знаменуют обращение Пастернака к теме Октябрьской революции, но и в обоих случаях берут ее одинаково: не «прямо», а в *смежных* исторических звеньях» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 165).
- 29 Ср.: «Приуроченность сюжета повести к определенному историческому моменту <...> достаточно условна. Изображенное в повести и событие – лишь частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия» (*Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 22).
- 30 *Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 337.

С.С. Бойко

«ОН ПИШЕТ, СЛОВНО ДЫШИТ...»
ПЕТР НЕЗНАМОВ – НИКОЛАЙ ГЛАЗКОВ –
БУЛАТ ОКУДЖАВА

В статье путем анализа цитации и реминисценций в контексте литературного быта прослежена поэтическая преемственность лирики Булата Окуджавы. Материалом служат стихотворения Незнамова, Пастернака, Глазкова, Окуджавы, воспоминания о поэтах. Делаются выводы о значении потаенного, неподцензурного пласта русской литературы XX в., связанного с неформальными «литературными салонами» середины XX в.

Ключевые слова: Незнамов, Пастернак, Глазков, Окуджавы, цитация, реминисценции, литературный быт, футуризм, «плеоназм-склонение».

Строка «Он пишет, словно дышит», вынесенная нами в заглавие, принадлежит перу полузабытого ныне поэта-лефовца Петра Незнамова. Она напомнит современному читателю другие слова – рефрен стихотворения Булата Окуджавы «Я пишу исторический роман»:

<...>
каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...¹

Новейшее окуджавознание не оставило эту строфу без внимания, однако опубликованные ныне комментарии нельзя признать удовлетворительными. Справедливо предполагая, что строчка-рефрен основана на какой-либо реминисценции, наблюдатели ищут источник ее в любых произведениях, содержащих слова *пишет так*, например: «Ср. слова Тригорина в “Чайке” Чехова: “Каждый пишет так, как хочет и может”»². Очевидно, что коммен-

татор игнорирует метафоричность, представленную у Окуджавы и Незнамова (творчество уподоблено дыханию), отсутствующую в предложенном прецедентном тексте³.

Историческое расстояние от Незнамова до Окуджавы велико, тонкая нить протянута между ними через литературный процесс середины века. Чтобы прокомментировать эту реминисценцию, надо присмотреться к литературным связям в неподцензурной, непечатной литературе эпохи. И обратиться к личности и творчеству еще одного поэта, Николая Глазкова, которому его старший современник Петр Незнамов посвятил мадригал, цитированный в нашем заглавии.

Не позднее 1936 г. канон социалистического реализма вступает в так называемую «фазу экстремального сужения»⁴, и произведения, не сверенные по часам текущей конъюнктуры, попасть в печать не могут.

В этих условиях дебютирует одаренный молодняк, люди, рожденные в советские годы, не знавшие иного уклада, принимавшие советскую жизнь как данность. По совершенно особой роли среди них выделялся Николай Глазков (1919–1979). В предвоенный период он «настойчиво обивает пороги редакций, стремясь хоть что-нибудь опубликовать <...> Все, к кому он ни обращался, относились к нему с должным вниманием, слушали его стихи и похваливали, но разводили руками в ответ на Колину просьбу напечатать что-либо из прочитанного»⁵.

Но любители поэзии высоко ставили глазковское творчество. «<...>Его имя с конца 30-х годов окружали легенды, а в сороковые–пятидесятые годы достопамятную квартиру на Арбате считали своим долгом посетить многие начинающие поэты. Шли паломники послушать настоящие стихи, окунуться в атмосферу истинной поэзии, поучиться у “гениального Николая Глазкова”»⁶, – вспоминал его друг-сподвижник по поэтическому небывализму Юлиан Долгин.

В стихах Николая Глазкова зарифмован его адрес:

Арбат, 44,
Квартира 22.
Живу в своей квартире
Тем, что пилю дрова⁷.

Довоенный адрес Булата Окуджавы – Арбат, 43, квартира 12⁸ – то есть через улицу наискосок. Как ближайшего соседа по Арбату Окуджава упоминает поэта в своем программном стихотворении «Речитатив», открывающем блок «Семидесятые» в сборнике

«Он пишет, словно дышит...»: Петр Незнамов – Николай Глазков – Булат Окуджава

«Чаепитие на Арбате»:

Тот самый двор, где я сажал березы,
был создан по законам вечной прозы
и образцом дворов арбатских слыл;
там, правда, не выращивались розы,
да и Гомер туда не заходил..
Зато поэт Глазков напротив жил.

Друг друга мы не знали совершенно,
но, познавая белый свет блаженно,
попеременно – снег, дожди и сушь,
разгулы будней, и подъездов глушь,
и мостовых дыханье, неизменно
мы ощущали близость наших душ (261).

Поскольку впоследствии вернуться жить на Арбат Окуджава не смог, оба поэта были соседями только в предвоенный период. В отличие от Глазкова Окуджава трактует соседство не как адрес или тождество реалий, а обобщенно – как «близость душ». В «Речитативе» она раскрыта через пейзаж: «познавая белый свет блаженно, / попеременно – снег, дожди и сушь, / разгулы будней, и подъездов глушь, / и мостовых дыханье <...>» Действительно, у Глазкова позднего, «печатного» периода (после 1957 г.) «В стихи <...> входит природа как мера высшей справедливости и доброты»⁹: произведения его связаны с путешествиями¹⁰ по всей стране, «от Якутского Севера, по дорогам которого поэт поездил немало, о чем можно судить по большому количеству стихотворений, воспевающих красоты Лены, Индигирки и вообще “незнаемых рек”»¹¹.

Окуджава, со своей стороны, был поэтом-пейзажистом (см. его маленькую поэму «Полдень в деревне» и многочисленные стихотворения). Согласно мемуарам, он даже утверждал, что «качество поэтического дара лучше всего проявляется в отношении человека к природе. Так называемые “пейзажные” стихи писать намного труднее, чем сюжетные, но зато они более ярко выражают талант поэта или его бесталанность»¹². Так поздний Глазков и Окуджава совпали в способе осмысления мира через его «вечные» приметы. «Близость наших душ» раскрывается как ориентир новой экзистенциальной парадигмы: «не советская, но и не антисоветская, выше того и другого»¹³, как писал об Окуджаве А. Володин.

Наметив характер поэтических взаимоотношений Глазкова и Окуджава, обратимся сначала, так сказать, к посреднической

Здесь значимо отсутствует важнейший в русской культуре XIX века образ художника, который видит и внемлет, – художника-зеркала, эха, эоловой арфы, настроенной на звуки бытия. А в контексте XX века тем самым отвергается незнамовское (лефовское, «маяковское», соцреалистическое) требование – «слышать время». И, уже отринув образы *поэт-эхо* и *поэт-публицист*, Окуджава ставит акцент на органичности творчества: «Как он дышит, так и пишет». Следующая строка – «не стараясь угодить» – пояснение, подтверждающее уже понятный слушателю ход мысли.

Сравнение поэзии с дыханием также напоминает о том, что она по происхождению и по сути – «искусство устное, искусство звучащее»²⁶. Сергей Аверинцев привлекал внимание именно к этой особенности поэтики Окуджавы, где «мелодический облик задает поступательное интонационное движение, которое, в свою очередь, делает внутренне необходимым, эстетически необходимым объем каждого стихотворения»²⁷. Измененная цитата из Незнамова («он пишет, словно дышит» – «как он дышит, так и пишет») не только выражает, тем самым, собственные взгляды поэта-певца, но и обозначает глубинное, древнее свойство лирики.

При передаче творческой эстафеты от Незнамова к Окуджаве роль литературного салона сыграло, по-видимому, литературное окружение Глазкова. Как видно из стихов и мемуаров, дом его, во-первых, был открыт для друзей, для беседы и совместных чтений еще в бытность школьником, а студентом – и подавно. Во-вторых, «салон» Лили Брик мог послужить для Глазкова как бы примером для подражания. В квартиру на Арбате (здесь поэт прожил до 1974 г.²⁸), мы помним, «шли паломники послушать настоящие стихи, окунуться в атмосферу истинной поэзии» (Ю. Долгин). «Арбат любили все. И запросто забежать к Глазковым было доступно»²⁹. В атмосфере этого быта постоянно происходил обмен идеями, текстами, по сути решался вопрос о том, «как быть писателем»³⁰.

Отсутствие личного знакомства между Окуджавой и Глазковым не препятствовало циркуляции стихов (как принадлежавших Глазкову – см. далее, – так и посвященных ему), которая и привела к цитации. Общие знакомые, общие мемуаристы Глазкова и Окуджавы – это Давид Самойлов и Борис Слуцкий, оба сыгравшие важную роль в литературной судьбе Окуджавы. Это Александр Межиров и Константин Ваншенкин. Наум Коржавин. Николай Панченко. Лазарь Шерешевский. Б. Сарнов и С. Рассадин. А. Вознесенский и Е. Евтушенко... Среди них многие дали восторженные оценки творчества обоих поэтов. Многие стали адресатами их произведений. Каждый мог бы зачитать слушателя любимыми стихами.

Где и когда именно получает Окуджава эстафетную палочку от поэтов-читателей (скорее всего) своего поколения, сегодня сказать трудно. Одно из наиболее ранних его литературных знакомств такого рода – это Александр Межиров (род. в 1923), который, по сообщению Окуджавы, в 1948 г. приезжал в Тбилиси одновременно с П. Антокольским и Н. Тихоновым. В это время Булат (1924 г. р.) учился на филологическом факультете Тбилисского университета и был одним из организаторов неформального литературного кружка (возможно, он назывался или «Соломенная лампа», или «маяковцы»), состоявшего в основном из одноклассников³¹. Участники кружка «набрались храбрости и каким-то чудом пробились»³² к приездим знаменитым писателям; маститый Антокольский и «молодой Межиров» слушали чтение студенческих стихов.

Не будет преувеличением сказать, что Межиров в ту пору находился под обаянием музыки Николая Глазкова: недаром свой дебютный яркий сборник он назвал глазковскими словами³³ – «Дорога далека» (1947)³⁴. Знакомство и сближение состоялось весной 1944 г., «у Глазкова и Межирова было немало точек соприкосновения, и это способствовало зарождению дружбы, на первых порах чрезвычайно тесной»³⁵. Таким образом, талантливый и располагающий дебютант Окуджава (хотя, по его воспоминаниям, слушатели тогда и не одобрили его собственных стихов) в принципе мог уже в 1948 г. услышать от поэта-собрата символ его тогдашней поэтической веры – стихи Глазкова.

Во второй половине 1950-х Окуджава бывал, во-первых, на литературном объединении «Магистраль», возглавляемом поэтом Г. Левиным. Здесь творчество Глазкова хорошо знали³⁶. Далее, в 1959–1962 гг. он работает в «Литературной газете» в отделе поэзии. Л.И. Лазарев вспоминает: «А у нас и в самом деле возник своеобразный клуб, куда приходили по делу и без дела, потрепаться, узнать новости и просто провести время в приятной компании»³⁷. Услышать что-либо относящееся к творчеству Глазкова Окуджава вполне мог и здесь³⁸. Наконец, общение в этой среде продолжалось и после того, как Окуджава, уволившись из редакции, посвятил себя творчеству и самообразованию.

Знакомство Окуджавы с ранним творчеством Николая Глазкова может подтверждаться еще одним примером реминисценции, на сей раз связанной с собственным произведением *небывалиста*. В вышеупомянутой поэме Глазкова «Дорога далека» есть строфа:

*Судьба судьбы командует судьбою*³⁹,
Неповиновенья не терпя.
Ты можешь пропадать, и черт с тобою,
Твоей *судьбе* теперь не до тебя (334).

Как видим, повтор, плеоназм «*судьба судьбы...*» выглядит здесь как словосочетание из форм одного слова, в рамках предложения, где это же слово употреблено еще раз. «Плеоназм-синтагма» передает неотвратимый, фатальный характер обрисованных в поэме внешних обстоятельств – *судьбу* лирического героя военных да и пред- и послевоенных времен. Тавтология такого типа (а также и множество других ее разновидностей) вообще характерна для идиостиля Глазкова, например, в поэме «Дорога далека» читаем: «Огнеупорные губы / *Курят окурки окурка*» (336).

Стихотворение Окуджавы «Заезжий музыкант целуется с трубой...» (1971, 1975⁴⁰) заканчивается следующей строфой:

Тебя не соблазнить ни платьями, ни снедью:
заезжий музыкант играет на трубе!
Что мир весь рядом с ней, с ее горячей медью?..
Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... (311)

На слух повтор слова «*судьба, судьбы...*» у Окуджавы вначале звучит, как у Глазкова. Но синтаксически он оформлен иначе: представляет собою склонение, набор независимых слов, дополнительно распределенных грамматических значений – «плеоназм-парадигма». Как и у Глазкова, *судьба* показана вездесущей. Но, не в пример ему, – милостивой, благоприятной. Причастной к духу музыки, которая олицетворяет добро и гармонию в художественном мире Окуджавы.

Таким образом, как и в случае с незнамовским мадригалом, как и всегда в поэзии Окуджавы, цитация связана с переосмыслением: слово *судьба* выражает те значения (*судьба-фортуна, предназначение* и т. п.), которые были как бы «позабыты», не учтены поэтом-предшественником (у Глазкова здесь *судьба-рок, обреченность, доля...*).

Обращение к творчеству П. Незнамова позволяет выдвинуть еще одну гипотезу происхождения «плеоназма-склонения» в стихотворении «Заезжий музыкант...». Круг чтения Булата Окуджавы (как показывает анализ источников его прозы) далеко выходил за рамки общедоступных изданий. В него могли попасть и книжки Петра Незнамова. Помимо выше разобранный цитаты из мадригала «В спасопесковской тиши я...» (которая, скорее всего, связана с передачей текстов из рук в руки, из уст в уста), основанием для такого предположения служат «Стихи о Кругобайкальской железной дороге» (1922) из сборника Незнамова «Пять столетий»:

«Он пишет, словно дышит...»: Петр Незнамов – Николай Глазков – Булат Окуджава

Смотри, смотри: утесам тесно
От человеческих чудес!
Зато теперь стальные петли
Локомотивам дали петь.

Какая каменная давка:
Гора, горой, горе, горы!..
Тоннели, рельсы и вода
И поезда, и лязг, и рык⁴¹.

Плеоназм «*Гора, горой, горе, горы!*..» в виде склонения (не по порядку) ключевого слова (наряду с перечислениями, со словами *тесно, давка* и проч.) передает захватывающий восторг от яркого пейзажа, преображенного людьми. Однородный по структуре плеоназм в цитированном стихотворении Окуджавы, как и у Незнамова, запечатлел чувства лирического героя – здесь они вызваны музыкой:

Его большой трубы простуженная глотка
отчаянно хрипит. (*Труба, трубы, трубой...*) (310)
<...>
Что мир весь рядом с ней, с ее горячей медью?..
Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... (311)

Итак, мы рассмотрели два гипотетических прецедентных текста («Стихи о Кругобайкальской железной дороге» Незнамова и поэму «Дорога далека» Глазкова) для приема «плеоназма-склонения». Необходимо наконец указать и главный, наиболее вероятный его источник. До настоящего времени, к сожалению, он не отмечался в исследовательской «окуджавоведческой» литературе (что закономерно в силу преобладающего в ней, с позволения сказать, эмоционалистского подхода). В лирике Окуджавы в первую очередь следует говорить о влиянии поэтического творчества Бориса Пастернака, которое, несомненно, было хорошо знакомо дебютанту (что проявилось, в частности, в ряде зафиксированных реминисценций). Огромное значение личности и поэзии Пастернака для себя Окуджава неоднократно подчеркивал⁴². Преемственность в данном случае является естественной, «обычной», не требуя дополнительных доказательств: напечатанные произведения мастера вызывали закономерный интерес младших читателей-поэтов.

В поэме Пастернака «Лейтенант Шмидт» (1926–1927) с помощью повтора-склонения нарисован митинг, на котором навязчиво звучат знаковые слова пропаганды:

<...> И агитаторша-девица
С жаргоном из аптек и больниц.
И каторжность миссии: переорать
(*Борьба, борьбы, борьбе, борьбою,*
Пролетарьят, пролетарьят)
Иронию и соль прибоя,
Родящую мятеж в ушах
*В семидесяти надежах*⁴³.

Ряд приемов: повтор слов, гипербола (70 падежей!) и «плеоназм-склонение» – нацелен на задачи автора, который, «пользуясь материалами того времени <...> подходил к ним без романтики и реалистически <...> Поэтому, когда документы, наряду с высотой и трагизмом матерьяла, обнаруживали *черты ограниченного ли политического фразерства*, или по-иному смешные, автор переносил их в поэму с целью и умыслом в сознании их самообличающей красноречивости»⁴⁴.

Прием повтора-склонения берется Окуджавой у Пастернака с переменной эмоциональной оценки. Агитаторский жаргон о *борьбе пролетарьята* в «Лейтенанте Шмидте» воспринимается негативно, иронично (это *черты ограниченного политического фразерства*). Младший поэт к своей *трубе-судьбе*, напротив, прислушивается, веряет себя ей – восприятие здесь позитивное, непосредственное. Если говорить о глазковском прецеденте, то его *судьба судьбы* (как и *борьба пролетарьята*) тоже написана мрачной краской. А вот в «каменной давке» Незнамова (*гора, горой, горе, горы!*) нагромождение гор нарисовано с восхищением, т. е. этот прецедент, как и у Окуджавы, связан с положительной коннотацией. Поскольку для Окуджавы характерна смена оценок, сопровождающая цитацию, то это говорит в пользу прецедентов Пастернака и Глазкова, однако в связи с комплексом вышеизложенных обстоятельств возможность соотнесения с Незнамовым и в этом случае необходимо принять к сведению.

Отметим, что прием «плеоназма-склонения» встречается у Окуджавы не единожды. Так, стихотворение из сборника «Март великодушный» (1967) «Пробралась в нашу жизнь клевета...» заканчивается своего рода выяснением отношений с этим олицетворенным «персонажем»:

И смеюсь над ее правотой,
хрипотою ее, слепотою,
как пропойца – над чистой водою.
Клевета.
Клеветы.
*Клеветой*⁴⁵.

Неоднократное употребление «плеоназма-склонения» указывает на доверие Окуджавы к выразительности этого приема.

Подведем итоги.

Поэтическое наследие Петра Незнамова не затерялось «в сплошной лихорадке буден», как это нам представлялось. Цитата («Он пишет, словно дышит») из его позднего стихотворения «В спасопесковской тиши я...» обрела новый блеск в творчестве поэтического «внучатого племянника», став рефреном стихотворения-песни Окуджавы «Я пишу исторический роман». По-видимому, и другие незнамовские произведения, покинув с годами силовое поле лефовской доктрины, были по достоинству оценены младшими поэтами. Эта гипотеза косвенно подтверждается стихотворением Окуджавы «Заезжий музыкант целуется с трубой...», где прием плеоназма-склонения существительного («судьба, судьбы, судьбе...», «труба, трубы, трубой...») может восходить к Пастернаку («Борьба, борьбы, борьбе...» в поэме «Лейтенант Шмидт»), к Николаю Глазкову («плеоназм-синтагма»: «Судьба судьбы командует судьбою...» в поэме «Дорога далека»), а возможно, и к Незнамову («Гора, горой, горы, горе» в «Стихах о Кругобайкальской железной дороге»). Поэтика этих мастеров, вышедшая из футуризма, закономерно порождала такой яркий, броский прием.

Заемствование приема у Пастернака является для Окуджавы естественным: это прямое влияние широкоизвестных стихов авторитетного старшего современника⁴⁶. Цепочка поэтической преемственности «футурист Незнамов – «небывалист» Глазков – шестидесятник Окуджава» обнаруживается при изучении цитат и реминисценций, на фоне литературного быта конца 1930 – начала 1960-х годов. Она содержала в промежутке важные «звенья». Это ряд «литературных салонов» и кружков: дом Лили Брик, куда Глазков был вхож довоенным дебютантом; «то ли литературный кружок, то ли дружеский круг»⁴⁷ одногруппников Окуджавы; «литературная» квартира Глазкова, а также литературные «клубы», участником которых были как Окуджава, так и многочисленные знатоки Глазкова. Эти – часто виртуальные – «поэтические салоны» заменили младшим писателям середины века «нормальную» литературную жизнь (с ее манифестами, спором группировок, более или менее полноценной газетно-журнальной полемикой и проч.).

Комментарии этого ряда проливают свет на стихотворение Булата Окуджавы «Речитатив», в котором, с нашей точки зрения, отразилось его восприятие поэзии Глазкова. Рассмотренное на фоне глазковского творчества, оно – в числе других произведений – указывает на смену экзистенциальной парадигмы обоих художников.

- 1 *Окуджаву Б.* Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 296. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- 2 *Сажин В.Н.* [Примечания] // Окуджаву Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 646.
- 3 Обзор афоризмов литературного происхождения, схожих по смыслу с рефреном Окуджавы, например: «Жизнь и поэзия – одно» (Жуковский), «Я как живу, так и пишу, свободно и свободно» (Грибоедов), см.: *Александрова М.* Поэт и роза: К теме творчества в лирике Булата Окуджавы // *Голос надежды: Новое о Булате.* Вып. 4. М., 2007. С. 321.
- 4 *Гюнтер Х.* Жизненные фазы соцреалистического канона // *Соцреалистический канон: Сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко.* СПб., 2000. С. 285.
- 5 *Терновский А.В.* Что запомнилось // *Воспоминания о Николае Глазкове.* М., 1989. С. 88.
- 6 *Долгин Ю.* В сороковые годы // *Воспоминания о Николае Глазкове.* С. 96.
- 7 *Глазков Н.И.* Арбат, 44 / Сост. Р. Глазкова. М., 1986. С. 9.
- 8 *Гизатулин М.Р., Юровский В.Ш.* Хроника жизни и творчества // *Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате.* М., 2003. С. 12.
- 9 *Терновский А.В.* Глазков Н. // *Русские писатели 20 века: Биографический словарь.* М., 2000. С. 192.
- 10 Ср. названия сборников Н. Глазкова: «Дороги и звезды» (1966), «Творческие командировки», «Незнакомые реки» (оба – 1975) и др.
- 11 *Петрунин Ю.* Поэт северной дороги // *Воспоминания о Николае Глазкове.* С. 494.
- 12 *Дагуров В.Г.* Один поэт на свете жил // *Голос надежды: Новое о Булате.* Вып. 3. М., 2006. С. 34.
- 13 *Володин А.М.* «Он был ниспослан нам откуда-то свыше...» // *Петрополь.* 1997. № 7. С. 3.
- 14 *Долгин Ю.* Указ. соч. С. 99–105. Комментаторы указывают дату знакомства: 21 декабря 1940 года (Там же. С. 99).
- 15 Там же. С. 100, 104.
- 16 Ср. ее письмо Эльзе Триоле в Париж от 11 июня 1945 г.: «Все, о ком ты спрашиваешь, живы. Только Петя Незнамов умер в плену» (*Брик Л.* Пристрастные рассказы. Нижний Новгород, 2003. С. 255).
- 17 *Дворниченко Н.* Вчера и сегодня забайкальской литературы. Иркутск, 1982. С. 84.
- 18 См.: *Незнамов П.В.* Маяковский в 20-х годах // *Маяковский в воспоминаниях современников.* М., 1963. С. 355–391.
- 19 *Зенкевич М.А.* Обзор стихов // *Новый мир.* 1930. № 2. С. 233.
- 20 *Асеев Н.Н.* Воспоминания о Маяковском // *Маяковский в воспоминаниях...* С. 415–416.
- 21 *Брюсов В.Я.* Среди стихов // *Печать и революция.* 1923. № 6. С. 69. Здесь, в частности, рецензируется сб. Незнамова «Пять столетий» (1923).

- по-своему, выбор такого названия означал установку на переключку с Глазковым. А это было, как Межиров не мог не понимать, весьма рискованно. Ведь если бы Глазкова посадили, эта переключка высветила бы добавочным светом все те “изъяны” сборника, которые сразу же отметила критика» (*Винокурова И.* Указ. соч. С. 316–317).
- 35 Там же. С. 315, 316.
- 36 См.: *Розенблюм О.М.* Раннее творчество Булата Окуджавы: Опыт реконструкции биографии. Дис. ... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2004. С. 358.
- 37 Продолжим цитату: «Назову хотя бы нескольких наиболее частых посетителей нашего “клуба” – это Наум Коржавин и Борис Балтер, Илья Зверев и Макс Бременер, Лев Кривенко и Борис Слуцкий, Камил Икрамов и Евгений Винокуров, Фазиль Искандер и Владимир Корнилов, Владимир Войнович и Феликс Светов, Василий Аксенов и Виктор Гончаров...» (*Лазарев Л.* Шестой этаж, или Перебирая наши даты: Книга восп. М., 1999. С. 95). Как видим, многие лица связаны здесь с глазковским кругом. Еще один «список» на ту же тему: «Тот же Лазарев, Бенедикт Сарнов, Инна Борисова <...> Коржавин, Балтер, Владимов, Максимов, Винокуров, Слуцкий, Чухонцев... И т. д. и т. п. – не слабая литгазетская компания, которая попросту раз навсегда определила мою судьбу. Могу ли сказать: сделала меня?» (*Рассадин Ст.* Книга прощаний: Воспоминания о друзьях и не только о них. М., 2004. С. 15–16).
- 38 О спонтанном чтении стихов в этом кругу: «Ранней осенью 1960-го, в Тамани, я услышал от Эмки Коржавина стихотворение [Глазкова. – С. Б.], очаровавшее сразу и наповал <...>» (*Рассадин Ст.* Указ. соч. С. 244).
- 39 Здесь и далее курсив в цитатах наш. – С. Б.
- 40 *Бойко С.* Комментарии // Окуджава Б. Стихотворения. М., 2006. С. 399, 440.
- 41 *Незнамов П.* Пять столетий: Стихи. М.; Пг., 1923. С. 29.
- 42 Ср.: «Есть любители Пастернака раннего периода, есть, наоборот, любители его стихов из “Доктора Живаго”. А для меня Пастернак, вся его система поэтическая, его метрика, ход его мыслей, он как личность – все это вместе, вся эта музыка мне очень близка» (*Окуджава Б.* Для меня Пастернак был Богом / Запись беседы И. Ришиной // Булат Окуджава. Специальный выпуск [Лит. газ.]. М., 1997. С. 16).
- 43 *Пастернак Б.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 244.
- 44 Там же. С. 715.
- 45 *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001. С. 303.
- 46 Ср.: «Историко-революционные поэмы “Девятьсот пятый год” и “Лейтенант Шмидт” первым изданием вышли в 1927 г. под общ. загл. “Девятьсот пятый год” (М.; Л.: ГИЗ). Это издание без изменений было повторено в 1930, 1932, 1937 гг.» (*Баевский В.С., Пастернак Е.В.* Примечания // Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. С. 667).
- 47 *Розенблюм О.* Путь в литературу Булата Окуджавы. С. 195.

С.С. Бойко

«Я ПОЗНАКОМИЛСЯ С ТОБОЙ, ВОЙНА...»:
ПЕРСОНАЖИ ФРОНТОВОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
И ШКОЛЯР БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

В статье анализируются система персонажей «фронтовой лирической повести» (термин Н. Лейдермана) и выявляется специфика персонажа в повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр». Материалом служат произведения так называемой «военной прозы» и современные им исследовательские работы и критика. Делаются выводы о своеобразии повести Окуджавы в литературном контексте оттепели и о ее роли в индивидуально-авторском творческом развитии.

Ключевые слова: А. Бек, Ю. Бондарев, В. Некрасов, Б. Окуджава, «лейтенантская проза», персонаж, соцреализм.

Юре Афиногенову, Вале Лурье, Леше Николову

В 1981 г. спектакль юношеского педагогического театра по повести Окуджавы «Будь здоров, школяр» восстанавливался. Лидер студии и режиссер постановки А.А. Берштейн вспоминал: за несколько лет до того «на “Монологи о войне” (так назывался спектакль) мы пригласили самого Булата Шалвовича, который был тронут интонацией этого спектакля, признав в ней авторскую»¹. На репетициях Леша, стоя в углу сцены, сжимал руки: «Я познакомился с тобой, война. У меня на ладонях большие ссадины. В голове моей – шум. Спать хочется. Ты желаешь отучить меня от всего, к чему я привык?» Юра играл школяра довоенного: «А когда я в воротах тебя поцеловал, да так, что ты охнула и сама меня обняла, это что же? Это значит, я, кроме книжек, ничего не умею?»² Валя был за повзрослевшего автора, превосходно читал: «Ах ты, шарик голубой, грустная планета...» и «Путешествие в памяти»³:

© Бойко С.С., 2010

Теперь живу посередине между войной и тишиной,
грехи приписываю Богу, а доблести – лишь Ей одной.
Я не оставил там ни боли, ни пепла, ни следов сапог,
и только глаз мой карий-карий блуждает там, как светлячок.

Думаю, интонацию найти было легко. Нашему поколению – детям тех юных фронтовиков – их дух был близок. И война казалась недалекой – старшие при нас еще отсчитывали от нее текущие годы...

Смена художественных ориентиров в оттепельный период шла разными путями. Одно из направлений было связано с отказом от системы персонажей, присущей социалистическому реализму, с уходом его типажей и появлением героев, противопоставленных соцреалистическим схемам.

Система персонажей соцканона описывается современной наукой так: «Сталинская эпоха знает, в принципе, четыре категории героев. В соответствии с идеологией, на вершине стоит герой социалистического труда <...> Вторая категория – это герой-воин <...> В-третьих, сюда относится героизация политических деятелей <...> Наконец, видное место занимает герой-жертва, образ которого часто моделируется по канону житий святых и мучеников и отличается самоотверженностью и самопожертвованием»⁴.

Требования, предъявляемые официозом к батальным произведениям, и в частности к системе персонажей, в войну были сформулированы на высшем уровне. Согласно воспоминаниям, И.В. Сталин ждал от писателей «нового талантливое, всеохватное романа, в котором бы правдиво и ярко <...> были изображены и герои-солдаты, и гениальные полководцы»⁵. Сам «отец народов» озвучил правило: «мудрый отец» и «героические сыновья и дочери»⁶ в книге должны быть соотнесены как части целого.

Литература оттепели, отходя от этих и подобных схем, проявляет особое внимание и доверие к человеку. Появляется персонаж независимый, непредсказуемый, *бесконвойный*. Личность оказывается в фокусе самого пристального писательского интереса и читательского ожидания.

Дебютная повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр» (август 1960 – февраль 1961) вливается в поток «лейтенантской прозы», вызвавшей возражения официоза, но снискавшей читательскую любовь. Писатели-фронтовики знали о человеке на войне не понаслышке, они «рассказывают о пережитом, которое все еще жжет их»⁷. Поэтому многие персонажи автобиографичны; повествование от первого лица, избранное Г. Баклановым в «Пяди земли» (1959), В. Астафьевым в «Звездопаде» (1960), К. Воробьевым в «Крике» (1961)⁸, Б. Окуджавой в «Школяре», – звучит органично.

«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести...

В литературном контексте центральный герой «лейтенантской прозы» был противопоставлен соцреалистическому «герою-воину», что подало официальной критике повод обвинять авторов в «дегероизации»⁹. Обвинение было заушательским, носило характер идеологической демагогии. Проработчики могли уповать на то, что общество на рубеже 1950–1960-х гг., полное трагической памятью о войне, не избывшее ее беды, гневно отвергло бы действительную попытку дегероизации. Солдат войны был в глазах народа подлинным героем, победителем фашизма, спасителем отечества. Однако это вовсе не означает, что для читателя он был равен ходульному герою-воину, якобы незнакомому с чувством страха или потребностью самосохранения. Аудитория сочувствовала «не только эстетической, но и нравственной программе» лейтенантской военной прозы, «всем им хотелось правды»¹⁰.

Положение повести «Будь здоров, школяр» на этом фоне оказалось двойственным. С одной стороны, произведение совпало с новой и плодотворной тенденцией в литературе. Оно отвечало определению жанра *фронтовой лирической повести*, предложенному уже к середине 1960-х: «Основным признаком этой жанровой разновидности является огромная роль лирико-субъективного начала в структуре и поэтике произведений».

Стержнем структуры фронтовой лирической повести становится образ героя-повествователя. Художественная реальность поступает к читателю только через восприятие и эмоциональную реакцию этого героя <...> Острота воспроизведения подробностей и деталей быта войны, свойственная поэтике этих повестей, также мотивируется восприятием героя (чаще всего юноши-солдата, познающего на войне основные законы жизни)¹¹. Определение это точно обозначало особенности жанра и персонажа. И оно как по мерке подходит к повести «Будь здоров, школяр».

С другой стороны, на новинку Окуджавы ополчились не только официальные проработчики и жрецы соцреализма. Ее не приняла и часть компетентных и добросовестных читателей, например автор вышеприведенной дефиниции Н. Лейдерман, который в учебных пособиях советского времени писал следующее: «Одной из художественных ошибок Б. Окуджавы в повести “Будь здоров, школяр” (1961) было то, что, поставив в центре повествования мальчика в солдатской шинели, глядящего на мир испуганным взглядом, автор полностью доверился этому взгляду (в общем-то вполне объяснимому на первых фазах развития характера) и “подверстал” под него всю систему образов. Все второстепенные герои уныло иллюстрируют одну и ту же идею, с которой носится школяр, – что все они человеки, у всех есть свои человеческие

слабости и что всем жить хочется больше всего на свете¹². Тем самым Б. Окуджава лишил себя возможности исследования диалектики и движения характера¹³ главного героя и, в конечном итоге, пришел к абстрактно-гуманистическому взгляду¹⁴ на войну и личность, не имеющему ничего общего с суровой и героической правдой Отечественной войны»¹⁵.

Из этого следует, что – при тождестве, так сказать, идейного содержания, присущего лирической повести в разных ее проявлениях, а также и при общности иных жанровых черт, объединяющих «Школяра» с произведениями Бакланова, Бондарева, Быкова и многих других, – именно личность центрального персонажа обозначила ту границу, которую не пожелали пересекать некоторые читатели, будь то блюстители соцреализма – или же сторонники деканонизации литературы, отказавшие в своей симпатии именно этому мальчику в солдатской шинели.

Чтобы объяснить этот парадокс, следует обратиться не только к образам главных героев фронтовой лирической повести (которая не случайно получила наименование «лейтенантской прозы»), но и к некоторым из их непосредственных предшественников – героям батальной прозы военных лет, которые импонировали современнику¹⁶. В этой связи прежде всего должно быть упомянуто имя признанного законодателя жанра Виктора Некрасова с его повестью «В окопах Сталинграда» (1946). «Это книга о солдатах и их командире <...> На войне он [Некрасов] был сначала лейтенантом, а потом капитаном, и воинские свои представления, чувство чести передал с дворянско-декабристской простотой и прямо-той»¹⁷. Подобно автору, герой-рассказчик капитан Керженцев – зрелый, мужественный человек, он претворяет свои представления в действие.

Другой пример – повести, составляющие «Волоколамское шоссе» (1943, 1944)¹⁸ Александра Бека. «Диалектика и движение характера» героя-рассказчика, старшего лейтенанта Момыш-Улы, связаны с тем, что он учится руководить, командовать людьми, направлять их в условиях страха смерти, незнакомого еще необстрелянным солдатам Панфиловского полка, и фронтовой неразберихи, которая может вести к несвоевременности, отсутствию или неисполнению приказов. После одного из боев герой размышляет: «Как нужна была в момент этой отчаянной внутренней борьбы, когда чаша весов попеременно склонялась то в одну, то в другую сторону, когда душа солдата раздиралась надвое, – как нужна была в этот момент команда! Спокойный, громкий, повелительный приказ командира – это был бы приказ Родины сыну. Команда вырвала бы воина из когтей малодушия; команда мобилизовала бы <...>

«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести...

все благородные порывы – совесть, честь, патриотизм. Брудный растерялся, упустил момент, когда обязан был дать команду. Из-за этого взвод разбит в бою. Из-за этого честный солдат теперь стыдится посмотреть мне в глаза»¹⁹. Так Александр Бек показывает круговую поруку ответственности, имеющую в то же время прочное нравственное основание.

В самом деле, героя можно характеризовать через его роль в бою и воинскую субординацию. Вспомним полушутку Бориса Слуцкого о том, что его «литературное звание» – «Майор поэзии. Звания, присвоенные другими ведомствами [то есть армией. – С. Б.], должны засчитываться»²⁰. Как говорится, доля шутки напоминает о значении субординации в мышлении этой когорты, а также и в сознании широкого круга современников.

И капитан Виктор Некрасов, и его последователи – авторы собственно фронтовой лирической повести, и многие их центральные персонажи – компетентные участники военных действий. Керженцев у Некрасова («В окопах Сталинграда»), Мотовилов у Бакланова («Пядь земли»), Ермаков у Бондарева («Батальоны просят огня») – все они принимают решения, видя и свою пядь земли, и подходы к ней. Тема командования, управления людьми присутствует в произведениях абсолютно органично, несмотря на то что она отнюдь не была самоцелью для писателей данной генерации (мы бы даже, в противовес официальной критике, назвали тему руководства побочной ветвью в «лейтенантской прозе»). «Эту особенность можно назвать функциональной характеристикой персонажей <...> Мы видим их умело, решительно и целесообразно действующими в боевой обстановке, способными на риск, мужество, самопожертвование или становящимися такими, и это лучший способ завоевать читательское доверие»²¹, – справедливо отмечалось в одной из монографий о Ю. Бондареве.

На фоне этой *функциональной характеристики* во фронтовой лирической повести закономерно складывается тенденция к созданию образа *положительного героя*: в свете своих благородных задач он может предстать даже фигурой совершенно безупречной, каким, например, по мнению исследователей, был герой «Последних залпов» (1959) Ю. Бондарева юный капитан Новиков. Повесть о нем – это «современная сага, сага о войне без страха и упрека, о человеке, совершенно земном, реальном и в то же время несущем в себе черты идеального, опрокидывающем своим существованием и поведением бытующую в литературе теорию об обязательности у каждого некоей “червоточинки”, “слабинки”, “порочинки” <...> Идеальное в Новикове не нарушается даже легкой тенью <...> Он просто не успел пройти через будни производства или брака»²².

Мы затруднимся назвать автора, у которого эта тенденция проявилась бы с такою же полнотой – все-таки *всем им хотелось правды*, однако нельзя не видеть, что образ положительного героя во фронтовой лирической повести возникает закономерно, в силу ее внутренних особенностей.

Идея приказа и исполнения, высшей задачи и подчинения себя ей тесно связана с ценностной системой «лобастых мальчишек революции», по зову сердца ушедших на войну. Она становится естественным элементом при создании не только «идеального героя», но и полнокровных образов, подобных Керженцеву, Ермакову, Мотовилову, героям произведений Василя Быкова. Для фронтовиков это не означало, разумеется, будто бы любой приказ свыше становится для подчиненного путеводной звездой. Их опыт, запечатленный в прозе, часто говорил об обратном.

Отклонение от схемы 'мудрое командование и героическое подчинение' вызвало нарекания официоза. Например, прочитав о ситуациях неадекватного руководства в повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», критика расценила это как «ложные художественные обобщения опыта минувшей войны», которые «кроются в созданных им [Бондаревым] образах действующих лиц: комдива Иверзева, безыменного (так) командарма, начальника политотдела дивизии Алексева, командира полка Гуляева и других <...> Что думать о политработниках и руководимых ими партийных организациях? Неужто все они похожи на Иверзева? По мнению автора – так, если все видели преступление и молчали»²³.

Система персонажей в «Пяди земли» Г. Бакланова заслужила подобные же упреки: «Настоящей опорой героя [Мотовилова] могла стать партийная организация, политработники. Но о них, как мы знаем, лишь мимоходом упомянуто»²⁴. Отсутствие путеводного образа политрука и оглядок героев на текущие идеологические установки трактуются как серьезный просчет автора, приводящий к «односторонности» образа человека на войне: «Это чувство слитности со всем народом, этот интерес к большой политике – одна из основных особенностей характера советских людей.

Но как до обидного мало занимает все это Мотовилова в его товарищах, в людях, обороняющих плацдарм...»²⁵ – сетовал критик.

На фоне этих и подобных требований персонаж Окуджавы действительно выглядит слабо. Школяр – рядовой боец, подносящий мины к орудию. Он не снабжен *функциональной характеристикой*, не принимает решений, являя иную ипостась человека – страдательную. Ему выпадает нелегкая доля – терпеть страх гибели, не имея возможности даже переплавить его в ярость руко-

«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести...

пашной схватки: «Как противна беспомощность собственная. Что я, кролик? Почему я должен ждать, когда меня стукнет? Почему ничего от меня не зависит? <...> Лучше в пехоту, лучше в пехоту... Там хоть пошел в атаку, а-а-а-а!.. И уж кто кого... И никакого страха – вот он, враг. А тут по тебе бьют, а ты крестишься: авось да авось...» (62).

Мечта об атаке появляется ближе к финалу – это *движение характера*, новый навык души. А вначале страх охватывал героя целиком, и мальчик мысленно кричал: «Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умирать. Маленький кусочек свинца в сердце, в голову – и все? И мое горячее тело уже не будет горячим?..» (15) Он не выглядел *воином без страха и упрека*, и ясно, что ничьи команды не в силах на это повлиять.

В отличие и от эпопеи соцреализма, и от многих произведений «лейтенантской прозы» – сама тема командования, так сказать, властной вертикали, в этих эпизодах оказывается на периферии.

Призыв героя в армию был добровольным, никто ему идти воевать не велел, и даже наоборот, его, не достигшего призывного возраста, отговаривали не только родственники, но и офицер в военкомате.

Сцены боя, как правило, рисуются Окуджавой с середины, когда все приказы уже и отданы, и выполняются, а у солдата давно болят руки от переноски бесчисленных мин-«поросят» (61).

Собственно мизансцена приказа подвергается снижению в первой же главке. Когда необученный школяр передает донесение командиру полка, тот зло говорит ему: «Идите на батарею <...> и скажите вашему командиру, чтобы он таких донесений больше не посылал»²⁶ (7). Тем самым осмеивается героем и отвергается автором литературный стереотип множества произведений, в которых передача депеши романтизирована (например, «Баллада о синем пакете» Н. Тихонова) либо служит завязкой действия (например, «Двое в степи» Э. Казакевича).

По Окуджаве, главный командир на фронте – вовсе не человек: «Я познакомился с тобой, война <...> Ты желаешь отучить меня от всего, к чему я привык? Ты хочешь научить меня подчиняться тебе беспрекословно?» (11)

Приказы и решения людей – лишь незначительные эпизоды среди неумолимых велений войны: «Крик командира – беги, исполняй, оглушительно рявкой: “Есть!” <...> *Шуршание мины – зарывайся в землю*, рой ее носом <...> не испытывая при этом страха, не задумываясь. *Котелок с перловым супом – выделяй желудочный сок*, готовься, урчи <...> *Гибнут друзья – рой могилу*, сыпь землю, машинально стреляй в небо, три раза...» (12).

Солдат подчиняет себя законам войны, его долг и мужество в том, что он несет эту ношу: «Я делаю то, что мне положено. Я подтаскиваю ящики с минами из укрытия. Какой я все-таки сильный. И ничего не боюсь» (13).

В немногочисленных ситуациях выбора герои Окуджавы подчиняются внутреннему импульсу, а не приказу. Так, встретив по дороге бойцов, которые хоронят своих погибших товарищей, школяр сам делает выбор, принимает решение – помочь им. И никто, включая лейтенанта Карпова, ему не возражает:

«– Там бой идет, – говорит Карпов, – как же мы можем на батарею опоздать?»

– И так опоздали, – говорит Федосеев <...>

– Напились все как свиньи. А тут бой идет, – громко говорю я. – *Пошли, Федосеев?*

Мы вылезаем из машины. *Карпов тоже*. Молча. Потом – заспанный Сашка. Мы берем лопаты, ломик и идем за солдатом» (59).

Сцена завершается еще одним выбором: разутые люди хоронят павших, не сняв с них новеньких сапог. Следование внутреннему закону, подчинение *никем не отданному* приказу: «Мы укладываем всех. Аккуратно. Они лежат в шинелях. Они лежат в сапогах. У всех новые сапоги. Мы молча орудуем лопатами. *Мы делаем все, что нужно*. Все, что нужно» (61).

Значит, Окуджавой сняты с пьедесталов и лица, отдающие приказы, и «повелительные» ситуации (страх смерти, нужда, голод и холод, тоска по женщине...) – жизнь героев зависит не от этого. Но и сам герой не возводится в ранг хозяина судьбы: не становясь игрушкой обстоятельств, он связан ничтожными мелочами.

Метонимическим обозначением мальчика-солдата в «Школяре» служит не оружие и не предметы военной формы. Ими становятся ложка – ложка, которую он потерял до начала действия (12), – и сапоги, которых он до конца так и не обрел. Вместо ложки мальчик обходится щепочкой (12), а вместо сапог приходится носить ботинки с обмотками (17). Надежды на самоутверждение и удачу герой связывает с перспективой обретения сапог: «Конечно, если бы я был в сапогах, в лихой офицерской шинели... Хоть бы дали чаю. Я бы посидел за этим столом из ящика. Я бы сказал этой красавице о чем-нибудь таком...» (7).

Налицо приемы намеренного снижения образа героя. Но вездесущие «мелочи», создавая реальные и мнимые затруднения, не подчиняют себе человека. Солдаты не снимают сапог с убитых. Школяр – по необъяснимой брезгливости – не берет себе немецкую ложку взамен своей щепочки. И даже, вопреки всему, до последней строки он героически верит: «<...> наши вперед идут» (66).

«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести...

Итак, на рубеже 1950–1960-х жанр фронтовой лирической повести был явлен своими классическими образцами, к числу которых мы отнесем, наряду с указанными Н. Лейдерманом, и повесть Булата Окуджавы. Герои такой повести сосредоточены на личной ответственности, нравственном выборе. Их выбор был противопоставлен бездумной готовности погибнуть и погубить других по приказу.

Патриотизм, присутствие героического пафоса, а также *функциональная характеристика* персонажей (в качестве толковых командиров) оказались чертами внешнего, поверхностного сходства между лирической повестью и эпосеией соцреализма. В повести эти черты в первую очередь суть свойства персонажа, в эпосе – автора. Внешнее сходство способствовало позднему размытию жанра повести. Но на классическом ее этапе сцены управления (и вообще «*функционирование*» лейтенантов) служили лишь одним из средств постановки нравственных проблем.

По нашему убеждению, повесть «Будь здоров, школяр» отличалась от других произведений этого ряда только отсутствием *функциональной характеристики* героя, то есть тем, что роль субординации, приказа и подчинения здесь снижена еще сильнее, чем у других фронтовиков.

Дальнейшее развитие жанра сопровождалось размытием его границ. Уже к концу десятилетия ряд авторов «военной прозы» делают множественные уступки в пользу эпоса, что, в частности, позволит изображать «и героев-солдат, и гениальных полководцев». Так например, «батареиный мир» повестей Бондарева включен в романе «Горячий снег» [1969. – С. Б.] в широкую хроникальную панораму исторической битвы за Сталинград. Точно указанные время и место действия, осмысление героем и автором стратегического и исторического значения сражения на Котельниковском направлении в декабре 1942 года образуют историко-хроникальный пласт содержания»²⁷. В такой форме «фронтовая проза» уже уверенно сопоставляется, например, с «Блокадой» А. Чаковского²⁸.

Думается, размытие формы фронтовой лирической повести означало в ряде случаев отказ от возникшей в ее русле новой, и отнюдь не исчерпанной до конца, уникальной возможности исследовать личность. Напротив, проза Окуджавы (как и Александра Бека, Виктора Некрасова, Василя Быкова...), отказываясь от военной темы или продолжая ее, развивалась далее по направлению *к человеку*.

Черты мальчика-солдата, живущего по логике своего характера и по неумолимым велениям войны, мало знающего даже о пяди

земли, о ходе боя, – эти черты, как известно, автобиографичны. Окуджаву не был офицером, его фронтовой стаж очень мал, что не позволило приобрести опыт, овладеть навыками, которые бы запечатлела *функциональная характеристика* воина в прозе. Поэт успел постичь лишь главное: война – *подлая*.

Однако не дадим житейским обстоятельствам закрыть от нас перспективу дальнейшего развития художественной системы Окуджавы. В образе солдата-школяра складывается важный для зрелой прозы мастера подход к персонажу. Герой рисуется в двух, дополняющих друг друга ракурсах. С одной стороны, это лицо, тесно связанное с определенным типом культуры, или так называемой экзистенциальной парадигмой²⁹. В данном случае это юноша из числа «лобастых мальчиков невиданной революции»³⁰, как извлек свою когорту смертников войны поэт Павел Коган. Они «запрограммированы» на немедленную мобилизацию, на определенное отношение к родине, к войне и миру, к товарищам, к девушке и т. д. С другой стороны, перед нами человек, меняющийся под влиянием душевной смуты. В этих переменах решающую роль играет внутренний уклад личности – и он воздействует сильнее, чем люди, идеи, обстоятельства.

Закономерно, что подобная оптика вызвала у ряда современников недовольство еще в большей степени, чем общие черты фронтовой лирической повести. Последняя, героизируя персонажей (хотя и не по схемам соцреализма) и рисуя при этом трагическую правду войны, отвечала ожиданиям широких читательских кругов, была их любимицей. Сочувственная аудитория Окуджавы оказалась сравнительно меньшей, поскольку здесь требовался не только пересмотр предвзятого представления о войне, необходимый и для восприятия фронтовой лирической повести. Требовался непредвзятый подход к личности персонажа – «маленького человека» (так назовет критик главного героя романа «Бедный Авросимов»³¹). Такой подход станет достоянием широкого читателя в следующую литературную эпоху, после оттепели.

Примечания

- ¹ Берштейн А. Школьный блюз: Автопортрет на фоне профессии. М., 1996. С. 143.
- ² Окуджаву Б. Заезжий музыкант. М., 1993. С. 11, 38. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ³ Окуджаву Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 311, 557.
- ⁴ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 746.

«Я познакомился с тобой, война...»: персонажи фронтовой лирической повести...

- 5 *Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова: Документальная хроника без легенд. М., 1995. С. 234–235. Данное сообщение приведено автором со слов М. Шолохова, который рассказывал ему, как услышал от вождя это пожелание в мае 1942 г., в канун своего дня рождения. Хотя тем самым данные сведения получены читателем из третьих рук, формулировка заслуживает доверия в качестве точного описания конъюнктурных требований, поскольку автор цитированной книги являлся знатоком вопроса.
- 6 См.: *Гюнтер Х.* Указ соч.
- 7 *Лазарев Л.* Незатихающее эхо войны // Военная проза: В 3 т. М., 1999. С. 6.
- 8 Перечень предложен Н. Лейдерманом, ср.: «<...> в лирико-психологической повести, как правило, господствует повествование от первого лица, от лица главного героя – то ли лейтенанта Мотовилова в “Пяди земли” Г. Бакланова, то ли рядового Лозняка в “Третьей ракете” В. Быкова, Сергея Воронова в “Крике” К. Воробьева (то же в “Звездопаде” В. Астафьева, в повестях В. Рослякова, Е. Ярмагаева и др.)» (*Лейдерман Н., Литовецкий М.* Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 1. М., 2001. С. 113). Он был сформулирован уже в кандидатской диссертации Н. Лейдермана (1967).
- 9 В частности, анализ и перепечатку проработочных материалов, касающихся повести «Будь здоров, школяр», см.: Вспомним их поименно: Советская критика начала 60-х о повести «Будь здоров, школяр» // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 2. М., 2005. С. 237–284.
- 10 *Лазарев Л.* Указ. соч. С. 8, 10.
- 11 *Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечественной войне: тенденции развития. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГПИ им. Ленина, 1967. С. 7.
- 12 Затруднимся проиллюстрировать это утверждение текстом повести – в «Школяре» просто нет эпизодов, в которых кто-либо совершал бы поступки, делал бы выбор под влиянием страха смерти (который в то же время присутствует как фоновая эмоция в ряде мест, что цитируемый исследователь выше и признал правомерным).
- 13 Движение характера есть, и его мы рассмотрим ниже.
- 14 Данную формулировку в советском подцензурном тексте можно считать вынужденной, обусловленной требованием печатности.
- 15 *Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечественной войне: Историко-литературный процесс и развитие жанров. 1955–1970. Пособие по спецкурсу. Ч. 1. Свердловск, 1973. С. 99. Ср. ранее во втором варианте его же автореферета: «Гипертрофия субъективно-лирического начала приводит в некоторых повестях (например, “Будь здоров, школяр” Б. Окуджавы) к искажению объективного смысла войны и к утверждению абстрактно-гуманистических концепций» (*Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечественной войне: тенденции развития. С. 10).
- 16 Ср.: «Такие книги прозы, как “Волоколамское шоссе” А. Бека, “Красная ракета” Г. Березко, “Дни и ночи” К. Симонова, уже в те годы показали нам войну,

С.С. Бойко

- какой она была, и нас такими, какими мы жили и боролись в этой войне» (*Быков В. Правда войны // Новый мир. 1975. № 4. С. 245*). По обстоятельствам 1970-х перечень носит вынужденный характер, чем объясняется, в частности, отсутствие в нем имени В. Некрасова.
- 17 *Берзер А. Мамаев курган – Париж // Некрасов В. Маленькая печальная повесть: Проза разных лет. М., 1990. С. 382.*
 - 18 Здесь мы намеренно останавливаемся на первых двух частях тетралогии, ставших литературным событием уже в военное время.
 - 19 *Бек А. Волоколамское шоссе. Роман в повестях. М., 2005. С. 107.*
 - 20 *Лазарев Л. «С надеждой, правдой и добром...» // Борис Слуцкий: Воспоминания современников. СПб., 2005. С. 183.*
 - 21 *Горбунова Е. Юрий Бондарев: Очерк творчества. М., 1989. С. 67.*
 - 22 *Михайлов О. Юрий Бондарев. М., 1976. С. 50.*
 - 23 *Шкерин М. Правда или неправда // Москва. 1958. № 7. С. 202–203.*
 - 24 *Козлов И. Вечно великое // Москва. 1960. № 1. С. 217.*
 - 25 Там же. С. 214.
 - 26 Курсив в цитатах здесь и далее наш. – С. Б.
 - 27 *Лейдерман Н. Современная художественная проза о Великой Отечественной войне... Пособие по спецкурсу. С. 39.*
 - 28 Там же. С. 41.
 - 29 См.: *Белая Г. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Лит. обозрение. 1996. № 5/6. С. 114.*
 - 30 *Коган П. Письмо // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне: Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 161.*
 - 31 *Шторм Г. История принадлежит поэту // Литературная газета. 1969. 8 окт. С. 6.*

А.С. Поливанов

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ В.В. ЕРОФЕЕВА
КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ПОЭМЫ
«МОСКВА–ПЕТУШКИ»

Основная цель данной статьи – проследить, каким образом В.В. Ерофеев использует материалы своих записных книжек при создании поэмы «Москва – Петушки». Материалом для анализа служат записные книжки писателя 1959–1970 гг. В результате делаются выводы о методах использования записных книжек в тексте «Москвы–Петушков».

Ключевые слова: Ерофеев, «Москва–Петушки», записные книжки.

Дневники и записные книжки В.В. Ерофеева¹ за 1960-е гг. были опубликованы еще в 2005 г.² и вызвали ряд отзывов³, в которых содержались упреки как по качеству издания, так и по качеству комментария. Возможно, эти отрицательные рецензии и привели к тому, что опубликованный текст до сих пор не стал предметом серьезного анализа. Необходимость такого анализа подчеркивалась и в критических работах⁴, и в воспоминаниях о В.В. Ерофееве. Например, Владимир Муравьев, один из ближайших друзей В.В. Ерофеева и тот человек, благодаря которому «Москва–Петушки» попала в самиздат, вспоминал, что В.В. Ерофеев многократно возвращался к своим записным книжкам и писал свои художественные произведения по их материалам⁵.

Известно, что В.В. Ерофеев вел записные книжки с 1955 г. (с семнадцати лет) и до самой смерти. Часть из этих записных книжек утеряна (например, 1955–1958 и 1971–1972 гг.), часть была опубликована еще в 1990-х гг.⁶, однако основной свод увидел свет только в начале XXI в. в двух томах – в один собраны записные книжки 1959–1970 гг.⁷, а во второй – 1972–1978 гг.⁸.

Опубликованные записи нельзя отнести к какому-то конкретному жанру. В блокнотах В.В. Ерофеева встречается сухая биогра-

фическая хроника, выписки из прочитанной литературы, внушения самому себе, вызвавшие интерес у В.В. Ерофеева отрывки из разговоров, многочисленные идеи писателя по составлению сборников (например, календаря, где каждой дате соответствовало бы какое-нибудь стихотворение из русских классиков), учебников (например, по истории музыки).

В целом можно сказать, что в записных книжках В.В. Ерофеева так или иначе отражаются все впоследствии реализованные писателем идеи. За многочисленными выписками из произведений В.В. Розанова, например, следует эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика»⁹. В связи с этим было бы логично предположить, что в записных книжках остались следы размышлений писателя над «Москвой–Петушками».

По данным самого В.В. Ерофеева, поэма¹⁰ «Москва–Петушки» была написана в январе–марте 1970 г.¹¹ Под самим произведением поставлена дата «осень 1969 года», однако ее следует воспринимать как одну из авторских мистификаций. Поскольку речь в поэме идет именно об осени, то В.В. Ерофеев решил передвинуть дату создания произведения на несколько месяцев пораньше, создав таким образом ощущение того, что история, описанная в поэме, была зафиксирована сразу же после того, как случилась, и еще раз подчеркнув сближение автора и героя в поэме.

Примечательно, что никто из тех, кто прочитал поэму до ее появления в самиздате, не хочет или не может вспомнить, каким образом она создавалась. Например, один из самых близких друзей В.В. Ерофеева, Игорь Авдиев, помимо записных книжек писателя упоминает лишь тетрадь, которую В.В. Ерофеев прятал от своих приятелей осенью 1969 г.¹² В.С. Муравьев, в свою очередь, также упоминает о похожей тетрадке, однако уже после написания поэмы: «Помню, принес он как-то тетрадку. <...> И вот Веничка пришел и объявил мне, что он написал забавную штуку. <...> Это была “Москва–Петушки”»¹³.

Осложняет работу над историей создания «Москвы–Петушков» и отсутствие каких-либо черновиков поэмы. Во всяком случае, никто из друзей писателя, публикаторов и комментаторов не упоминает о них. Кроме того, после 1970 г. зафиксирована только одна правка текста произведения, сделанная самим В.В. Ерофеевым. Известно, что она произошла после 1973 г., когда В.В. Ерофеев получил копию израильского эмигрантского журнала «Ами», в котором впервые была опубликована поэма. Именно на страницах этого журнала и была сделана правка – она зафиксирована в публикации «Москвы – Петушков» 2005 г. издательством «Захаров»¹⁴. По сравнению с изданием в «Ами» изменения, сделанные

В.В. Ерофеевым, носят в значительной степени стилистический, а не смысловой характер, и не влияют ни на общий замысел, ни на сюжет произведения.

Таким образом, записные книжки В.В. Ерофеева оказываются едва ли не единственным источником, по которому можно судить как об истории создания «Москвы–Петушков», так и об авторском замысле произведения. Способы использования записных книжек в поэме и будут основным материалом для анализа в данной статье.

Небольшие записи, следы которых можно найти в «Москве–Петушках», датируются 1964–1965 гг. Однако если в эти годы такие записи носят единичный характер, то к 1966 г. в записных книжках систематически встречаются отрывки, которые потом появляются в «Москве–Петушках». Первой из таких записей, датированных 1966 г., можно назвать следующую: «Гоголь, наведываясь к Панаевым¹⁵, убедительно просил ставить ему на обедах особый, розовый бокал»¹⁶. Сравним это с диалогом Венички и черноусого из главы «Есино–Фрязево»:

«– Что Николай Гоголь?

– Он всегда, когда бывал у Панаевых, просил ставить ему на стол особый розовый бокал...»¹⁷

Последние записи, следы которых можно найти в «Москве–Петушках», появляются в блокнотах Ерофеева до отрывка, датированного 2 апреля 1970 г. По всей видимости, самой последней можно считать такую: «...добавить: триумф, тщета, идея, каприз, пафос (о смесях)» [ЗК, с. 633]. Именно написанное в скобках («о смесях») позволяет нам говорить о том, что имелся в виду вполне конкретный эпизод из поэмы: в описании придуманных Веничкой коктейлей (смесей) появляется большинство из процитированных выражений: «Смешать водку с одеколоном – в этом есть известный каприз, но нет никакого пафоса. А вот выпить стакан “ханаанского бальзама” – в этом есть и каприз, и идея, и пафос, и сверх того еще метафизический намек» [МП, с. 57].

Таким образом, мы можем говорить, что процесс создания «Москвы–Петушков» занял не один год – в окончательный текст поэмы вошли отрывки из записных книжек по крайней мере пяти лет. При этом речь идет отнюдь не об единичных отрывках: за 1966–1970 гг. записей, которые потом будут использованы при написании «Москвы–Петушков», насчитывается около восьмидесяти.

По годам такие записи распределены более или менее равномерно. Бросается в глаза, что большая часть из них относится еще к 1966 г. Однако в 1969–1970 гг. записи стали более пространными, более длинными, чем в 1966-м.

Сравнение более ранних записей с более поздними не позволяет говорить о том, что за несколько лет до написания «Москвы–Петушков» Ерофеев уже понимает структуру будущего произведения и его сюжет. Наоборот, записные книжки, которые в 1960-е Ерофеев ведет с особой тщательностью и в которые вносит все свои идеи и планы, позволяют говорить о том, что замысел произведения приходит к Ерофееву в самый последний момент, то есть приблизительно к концу 1969 – началу 1970 г. До этого в записных книжках писателя есть только наброски к отдельным эпизодам, которые, по всей видимости, еще не соединены общей мыслью.

Для того, чтобы понять, какую роль в поэме «Москва–Петушки» играют заимствования из записных книжек, необходимо отметить, что не все записи одинаковы по своему характеру и значению. Их можно условно разделить на четыре группы.

Первую часть условно обозначим как нестандартную, маркированную лексику. В публикациях, посвященных поэме, не раз отмечалось¹⁸, что язык «Москвы – Петушков» составлен из нескольких лексических пластов – официального языка радио и телевидения, языка классической русской литературы, библейского языка и других. Смешение языковых пластов приводит к тому, что лексический строй поэмы кажется весьма разнообразным.

Во многом такое разнообразие стало возможным именно благодаря записным книжкам, в которые В.В. Ерофеев на протяжении многих лет выписывал запомнившиеся ему выражения – как из художественных произведений, так и из анекдотов, услышанных на улице или произнесенных в разговоре замечаний. Часть из таких записей вошла впоследствии в поэму и помогла обогатить ее лексический строй.

«Сохрани и помилуй, Царица Небесная», – записывает В.В. Ерофеев в 1966 г. Герой писателя – Веничка – несколько раз за поэму использует именно это выражение – «Царица Небесная», не самое употребляемое и из-за этого, видимо, и выписанное В.В. Ерофеевым словосочетание. Для примера приведем лишь один эпизод из поэмы. «Нет ничего спиртного! Царица небесная», – восклицает герой поэмы в главе «Москва. Ресторан Курского вокзала» [МП, с. 12].

Таких примеров можно было бы привести еще десятки – для внимательного читателя «Москвы–Петушков» не составит труда заметить, что они буквально раскиданы по записным книжкам. Приведем еще несколько примеров. «Целиком и полностью, но не окончательно» [ЗК, с. 428] и «А надо вам заметить, что гомосексуализм изжит в нашей стране хоть и окончательно, но не целиком. Вернее, целиком, но не полностью. А вернее даже так: целиком и полностью, но не окончательно» [МП, с. 97]. И еще один:

«Все где-то что-то ловит: в какой-то мутной водичке какую-то самолюбивую рыбку», – отмечает В.В. Ерофеев в записных книжках по прочтении мнения В.В. Розанова о М.М. Горьком [ЗК, с. 420]. В «Москве–Петушках» выражение «ловить рыбку в мутной воде» появляется в другом контексте: «Довольно в мутной воде рыбку ловить – пора ловить человек», – восклицает герой поэмы, обнаружив пропажу четвертинки с водкой [МП, с. 62]. Дополнительно отметим, что неназванный здесь Горький потом будет упомянут в поэме в монологе Венички: «Что говорил Максим Горький на острове Капри? “Мерило всякой цивилизации – способ отношения к женщине” <...> Эх, Максим Горький, Максим же ты горький, сдуру или спьяну ты сморозил такое на своем Капри? Тебе хорошо – ты там будешь жрать свои агавы, а мне чего жрать?» [МП, с. 76–77].

Часть из записей переходит в поэму дословно. Другие примеры не так очевидны. Например, в 1966 г. В.В. Ерофеев записывает: «Автор Корана клянется очень странными риторическими оборотами: “Четой и нечетой”, плодами смоковниц, копытами кобылиц и пр.» [ЗК, с. 362]. В «Москве–Петушках» же, в главе «Орехово-Зуево – Крутое», появляется выражение «бесплодной, как смоковница» [МП, с. 101], причем в скобках подчеркивается: «прекрасно сказано: бесплодной, как смоковница».

Как мы видим, в данном случае В.В. Ерофеев не цитирует дневниковую запись, а оставляет из нее лишь одно выражение. Дополнительно отметим, что сравнение «бесплодной, как смоковница» появляется в тексте поэмы почти сразу после эпизода с контролером Семенычем, когда Веничка рассказывает ему про «женщину Востока», которая «сбросит с себя паранджу» [МП, с. 97]. Возможно, именно эти ассоциации с восточной культурой и мусульманством послужили Ерофееву напоминанием о Коране и, следовательно, о своей ранней записи, посвященной сравнениям из Корана.

Случайно услышанные отрывки из разговоров, перешедшие из записных книжек в поэму, могут быть как короткими (как в приведенных выше примерах), так и довольно длинными, в несколько предложений. Сравним еще один отрывок из записных книжек и из текста поэмы.

«Сосин: – А палец у декана откусишь? Ради любимой женщины? Откусишь?»

Глухов: – Ну, зачем палец?

Сосин: – А флакон чернил выпьешь без штанов? ради любимой женщины?» [ЗК, с. 472].

В главе «61-й – 65-й километр» встречаем почти дословное:

«Ты смог бы у этого приятеля, про которого рассказывал, – смог бы палец у него откусить? Ради любимой женщины?»

– Ну зачем палец? При чем тут палец? – застонал декабрист.

– Нет, нет, слушай. А ты мог бы: ночью, тихонько войти в парткабинет, снять штаны и выпить целый флакон чернил, а потом поставить флакон на место, одеть штаны и тихонько вернуться домой? Ради любимой женщины? Смог бы?» [МП, с. 80].

Следует отметить, что в текст поэмы переходят не только цитаты – как из литературы, так и из разговоров, но и собственные мысли Ерофеева, которые остались на страницах записных книжек. Эти записи можно условно назвать вторым типом записей, оказавшихся в структуре «Москвы – Петушков». Это уже не просто стилистически маркированные выражения. Так, в 1966 г. он записывает: «С детства приучать ребенка с чистоплотности с привлечением авторитета. Говорить ему, что святой Антоний бьяка, никогда не мыл руки, а Понтий Пилат наоборот» [ЗК, с. 432]. В главе «Воиново–Усад» эта запись получила продолжение: «Я выступил и сказал: “Делегаты! Если у меня когда-нибудь будут дети, я повешу им на стенку портрет прокуратора Иудеи Понтия Пилата, чтобы дети росли чистоплотными. Прокуратор Понтий Пилат стоит и умывает руки – вот какой это будет портрет”» [МП, с. 108].

Точно так Ерофеев впоследствии разворачивает идею про индивидуальные графики на производстве – они упоминаются в блокноте за 1969–1970 гг. А сентенция того же года «Если человеку по утрам скверно, а вечером он бодр и полон надежд, он дурной человек, это верный признак. А если наоборот – признак человека посредственного. А хороших нет, как известно» [ЗК, с. 581] перейдет в измененном виде в два абзаца из главы «Москва – Серп и молот» [МП, с. 18].

В записных книжках есть и другой тип записей, которые потом перейдут в поэму. Они похожи на черновики вставных эпизодов из поэмы. В «Москву–Петушки» они перешли значительно измененными, причем чаще всего многократно дополненными. Так, сравнительно большая история про человека, который затосковал от того, что не может «насладиться» Ольгой Эрдели, в записных книжках оказалась в таком виде: «Представляете, до какой степени напиться: Ольгу Эрдели, говорит, хочу, прославленную артистку» [ЗК, с. 510].

Кроме того, часть загадок, которые выдумывает Сфинкс в поэме, были записаны В.В. Ерофеевым еще за несколько лет до создания «Москвы–Петушков». Так, если верить записным книжкам, в 1969 г. В.В. Ерофеев задумывает специальный сборник задач («написать задачник развивающий, попутно с навыками счета, моральное чувство и чувство исторической перспективы» [ЗК, с. 590]).

Далее в записных книжках В.В. Ерофеев приводит примеры таких задач. Часть из них, например про лорда Чемберлена или

про количество «справления» большой нужды и малой в течение года, в видоизмененном виде входят в текст поэмы. Основное отличие загадок из записных книжек и загадок из «Москвы–Петушков» в том, что последние не имеют ответа, они абсурдны. Например, в загадке про лорда Чемберлена он опрокидывает столик на станции Петушки, а счет ему выставляют в ресторане Курского вокзала. В записных книжках ответ у такой загадки возможен, так как действие происходит в одном ресторане – для правильного решения необходимо только знать, сколько стоит разбитая лордом посуда и ее содержимое.

Еще один тип дневниковых записей, которые меняют свое значение, если смотреть на них не отвлеченно, а в контексте «Москвы–Петушков», – это записи, не соотнесенные с конкретным эпизодом из поэмы, но, тем не менее, связанные с ее замыслом. Они помогают лучше понять особенности всего произведения целиком. Таких записей совсем немного, поэтому многие из них можно рассмотреть отдельно. Вот первая из них:

«Хорошо замечено: К вопросу о несовместимости человеческого и вещного. У Рабле тоже – приемы долгого описания вещей, подобных инвентарств. Но то время Рабле. Когда, расширяя и обогащая чел<овека> и чел. знание, овладение миром – было совсем лишено привкуса трагического абсурда», – пишет В.В. Ерофеев еще в 1967 г. [ЗК, с 551].

Это замечание писателя интересно сразу несколькими деталями. Во-первых, многократно отмечалось¹⁹, что поэма «Москва–Петушки» в значительной степени связана с идеями М.М. Бахтина о карнавале, и – косвенно – с романом «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле, на примере которого М.М. Бахтин и разбирает идею карнавала²⁰.

Во-вторых, в поэме В.В. Ерофеева несложно найти и то, что он в записных книжках называет «инвентарством». Вспомним, например, как подробно описаны коктейли, которые может приготовить Веничка, или как перечисляется все, что герой купил в магазине перед тем, как сесть в электричку.

Однако этим связь записи с поэмой не исчерпывается. Многие исследователи, анализировавшие «Москву–Петушки» через теорию о карнавале, обнаруживали в концовке неполное соответствие идеям М.М. Бахтина, причем, если выражаться словами В.В. Ерофеева, – именно из-за наличия «привкуса трагического абсурда». Именно это ставил в вину автору «Москвы–Петушков» сам М.М. Бахтин – по свидетельству А.Л. Зорина, исследователь увидел в завершении поэмы «энтропию»²¹. Сам А.Л. Зорин пишет, что «стихия народного смеха в конце концов обманывает и исторгает

героя»²². Это «исторжение» происходит в самом финале, когда поэма превращается в трагическую – герою не только не удастся доехать до «Москвы–Петушков», но и выжить. В записных книжках В.В. Ерофеев говорит о «привкусе трагического абсурда», которым обладает «наше время» в отличие от времени Рабле. Этот «привкус» многократно подчеркнут в финале поэмы.

Другая запись дает представление о том, как В.В. Ерофеев ищет свой стиль, пытаясь взглянуть на себя со стороны. «К вопросу о «собств<енном> я», и т. д. Я для самого себя паршивый собеседник, но все-таки путный, говорю без издевательств и без повыше-ний голоса, тихими и проникновенными штампами, вроде «Ничего, ничего, Ерофеев», или «Зря ты это затеял, ну да ладно уж», или «Ну ты сам посуди, зачем тебе это», или «пройдет, пройдет, ничего» (ЗК, с. 580).

Этот внутренний диалогизм речи В.В. Ерофеева дает один из ключей для понимания стиля «Москвы–Петушков»: именно в форме диалога с самим собой написана часть поэмы. Для примера приведем целые диалоги (скажем, в главе «Никольское–Салтыковская») или многочисленные обращения наподобие такого: «Ничего, Ерофеев, ничего. Пусть смеются, не обращай внимания» (МП, с. 110).

Многочисленные примеры связи записных книжек В.В. Ерофеева и текста поэмы «Москва–Петушки» позволяют говорить о том, что писатель активно использовал их при создании поэмы. При этом такое использование было систематическим, так как В.В. Ерофеев во время написания «Москвы–Петушков» просматривал записи сразу за несколько лет. Из блокнотов В.В. Ерофеева в текст поэмы перешли как отдельные фразы и предложения, так и целые микроновеллы, вставленные в «Москву–Петушки». Кроме того, некоторые записи-наблюдения В.В. Ерофеева, возможно, подсказали ему стилистические и идейные решения своего произведения или его эпизодов.

Примечания

- ¹ Чтобы различать В.В. Ерофеева – автора поэмы «Москва–Петушки» и В.В. Ерофеева – героя данного произведения, мы будем называть В.В. Ерофеевым писателя, а Веничкой – его героя. Такая практика в критической литературе распространена, в частности по отношению к Э. Лимонову и Эдичке из произведения «Это я – Эдичка».
- ² *Ерофеев В.В.* Записные книжки. М., 2005. 672 с.
- ³ См.: *Богомолов Н.А.* Венедикт Ерофеев и его комментатор // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 445–448.
- ⁴ Там же. С. 445.

Записные книжки В.В. Ерофеева как один из источников поэмы «Москва–Петушки»

- 5 *Муравьев В.С.* Печать минувшего // Театр. 1991. № 9. С. 90.
- 6 См.: Записная книжка писателя от 22/XI – 73 г. (так!) // Театр. 1991. № 9. С. 117–118.
- 7 *Ерофеев В.В.* Указ. соч.
- 8 *Ерофеев В.В.* Записные книжки. Т. 2. М., 2007. 480 с.
- 9 В.С. Муравьев писал, что это название придумано не автором, а редакторами при первой публикации с «самиздатовском» журнале «Вече» за 1973 г. См.: *Муравьев В.С.* Указ. соч.
- 10 Поскольку определение жанра «Москвы–Петушков» не является темой этого исследования, мы будем называть это произведение поэмой – так, как ее назвал сам Ерофеев. При этом стоит учитывать, что это определение не единственное, а жанровому своеобразию произведения посвящен ряд специальных работ. См. их перечисление в: *Гайсер-Шнитман С.* Венедикт Ерофеев «Москва–Петушки», или «The Rest is Silence». Bern; Frankfurt am Main; Paris, 1984.
- 11 *Ерофеев В.В.* Сумасшедшим можно быть в любое время // Континент. 1990. № 67. С. 89.
- 12 *Авдиев И.* Печать минувшего // Театр. 1991. № 9. С. 104.
- 13 *Муравьев В.С.* Указ. соч. С. 91.
- 14 *Ерофеев В.В.* Москва–Петушки. М., 2005. 144 с. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием аббревиатуры МП и номера страницы.
- 15 Любопытно, что в этом отрывке В.В. Ерофеев ошибается, так как розовый бокал для Н.В. Гоголя стоял в доме не у Панаевых, а у Аксаковых. Однако И.И. Панаев здесь появляется неслучайно: именно в его мемуарах эта деталь и описана. См.: *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1988. 444 с.
- 16 *Ерофеев В.В.* Записные книжки. М., 2005. С. 351. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием аббревиатуры ЗК и номера страницы.
- 17 *Ерофеев В.В.* Москва–Петушки. С. 68.
- 18 *Гайсер-Шнитман С.* Указ. соч.
- 19 См., напр.: *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Москва–Петушки Вен. Ерофеева // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Т. 2. С. 391–394.
- 20 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.
- 21 *Зорин А.* Опознавательный знак // Театр. 1991. № 9. С. 121.
- 22 Там же. С. 121.

М.Н. Морозова

ЭВОЛЮЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО РЫЦАРСКОГО РОМАНА В XIII в.: УПАДОК ЖАНРА ИЛИ НОВЫЙ ВИТОК РАЗВИТИЯ?

Данная статья посвящена эволюции стихотворного рыцарского романа во Франции в первой половине XIII в. Вопреки утверждениям многих исследователей, на этот период приходится не упадок жанра, а скорее новый виток развития, для которого характерны изменения в структуре произведения и в выборе главного героя. Целый ряд романов отводит основное место приключениям Гавейна, племянника короля Артура, который раньше играл второстепенную роль, хотя и считался образцом рыцарской добродетели. В романах XIII в. перемены в статусе этого персонажа влекут за собой смену проблематики. Своеобразная игра с репутацией, именем и сущностью героя приводят к тому, что Гавейн воспринимается не столько как личность, сколько как воплощение рыцарского сословия в целом, а его путь рассматривается не как индивидуальный рыцарский поиск, а как утверждение куртуазного рыцарского универсума.

Ключевые слова: рыцарский роман, Кретьен де Труа, Гавейн.

На рубеже XII–XIII вв. происходят изменения, затрагивающие коренные основы «классического» романа Кретьена де Труа, для которого были характерны двухчастная композиция и интериоризация конфликта¹. В последние годы XII столетия и особенно в начале XIII-го распространяется иной тип стихотворного романа, построенный на «нанизывании» целого ряда эпизодов. Однако это не дает нам права утверждать, будто автору не достаёт мастерства и подобный роман лишен композиционного единства. По отношению к стихотворным романам XIII в. можно скорее говорить о формировании иного типа связей внутри произведения, которые условно можно назвать имплицитными, или скрытыми. Если воспользоваться терминологией структурализма, в данном

© Морозова М.Н., 2010

случае речь идет о «неявном», или «глубинном», уровне произведения, который не дается в непосредственном наблюдении, но раскрывается через поверхностный уровень². Иными словами, только анализ действий, совершаемых персонажами, анализ ситуаций, в которые они попадают, и их поведения в данных ситуациях должен привести нас к пониманию взаимосвязей между элементами внутренней структуры. Идею внутренней структуры, присущей в целом преобладающему большинству произведений средневековой литературы, наиболее точно отражает термин *conjointure*. То есть *соединение*, то, «что объединяет, собирает воедино и организует различные и даже, казалось бы, столь непохожие элементы, то, что превращает их в единое целое»³, как пишет Э. Винавер. Это понятие широко используется в западноевропейском литературоведении последних лет. Однако восходит оно, как ни странно, все к тому же Кретьену де Труа, который во вступлении к роману «Эрек и Энида» употребляет его именно в том значении, которое придают ему современные исследователи. Если переводить дословно, Кретьен говорит о том, что, создавая рассказ о приключении, необходимо искусно строить все повествование:

Et trait d'un conte d'aventure
Une molt bele conjointure⁴.

И хотя в русском переводе *conjointure* не имеет точного соответствия, в примечаниях к роману А.Д. Михайлов комментирует этот пассаж, подчеркивая, что данное понятие составляет важное место в поэтике автора и может быть описательно переведено как «особым, искусным образом организованное повествование»⁵. Р. Драгонетти в одном из своих исследований дает еще более образную трактовку *conjointure*, полагая, что речь, в первую очередь, идет об искусстве организовать повествование таким образом, чтобы «каждое последующее действие с необходимостью вытекало из предыдущего, приобретая особый символический смысл»⁶.

* * *

Одним из первых образцов, относящихся к данному этапу развития жанра, стало «Первое продолжение Персеваля», задуманное как дополнение к последнему роману Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» (1181–1191), который остался незаконченным. Хотя автор «Первого продолжения» в каком-то смысле наследует знаменитому труверу в том, что касается содержания романа, он заметно отстает от канона с точки зрения композиции. Произведение состоит из шести эпизодов, или ветвей, каждой из которых ученые дали название в соответствии с ее сюжетом.

Что парадоксально, главным героем этого романа является отнюдь не сам Персеваль, как это могло бы явствовать из названия, а образцовый рыцарь Гавейн, в более ранних романах оставшийся на второстепенных ролях. Однако с точки зрения выбора героя этот роман отнюдь не является исключением. На протяжении XIII в. племянник короля фигурирует в качестве главного действующего лица в целом ряде стихотворных романов («Гибельный погост», «Отмщение за Рагиделя», «Рыцарь двух мечей»⁷ и др.). Если ранее Гавейн оставался образцом доблести и куртуазных манер, хотя при этом рассказ о его подвигах разворачивался на втором плане, составляя параллель странствиям главного героя, то в XIII в. он впервые приобретает статус основного действующего лица.

В сущности, это не только самый известный, но и один из самых архаических персонажей артуровского цикла. Предполагается, что он имеет шотландские корни, хотя привязать его к какой-либо, пусть даже полуисторической или полупоэтической фигуре едва ли возможно. Некоторые исследователи полагают, что образ этого рыцаря впитал в себя черты персонажа валлийского фольклора Гури Золотоволосого, и на основании этого делаются попытки вывести имя Гавейна из ирландского словосочетания, означающего «золотоволосый». Это не единственный, однако наиболее часто встречающийся перевод его имени, тем более что в Гавейне несомненно сохранились черты «солярного» героя. Так, его физическая сила возрастает до полудня, а к вечеру убывает. И упоминание этой необычной особенности сохраняется во многих романах артуровского цикла вплоть до одного из самых поздних – романа Мэлори «Смерть Артура», датирующегося XV в.⁸

Под разными именами этот персонаж часто появляется уже в хартиях XI в., что отражает его популярность как во Франции, так и в Германии. Однако значительную роль Гавейну впервые отводит хроника Гальфрида Монмутского «Деяния королей Британии», написанная в 30–40 гг. XII в., где он фигурирует под именем Вальван и изображается как один из самых доблестных рыцарей Артура. Кроме того, Гавейн изначально играет роль советника и возможного наследника короля, что находит отражение и в рыцарском романе. Превратившись из эпического героя в героя куртуазного, Гавейн первоначально сохраняет все присущие ему добродетели, соединяя в себе силу, ловкость, непревзойденную храбрость с галантностью и любовью к прекрасному полу. Однако громкая слава несколько опережает его подлинные свершения. Гавейну недостает самой малости, чтобы стать непревзойденным рыцарем, он даже допускается в замок Грааля, но терпит поражение, подобного многим другим, ибо не ему предназначено обрести Священную Чашу.

В стихотворных и прозаических романах XIII в. Гавейн появляется и как главное действующее лицо, и как второстепенный персонаж, но предстает весьма неоднозначным героем: он демонстрирует чудеса храбрости, но при случае не гнушается прибегать к сомнительным уловкам, неизменно куртуазен в обращении с дамами, но постоянно меняет возлюбленных. Этот герой переживает подлинную эволюцию, которая длится не один век и превращает его из положительного действующего лица в едва ли не отрицательное. В позднейших романах Круглого стола, и в частности в романе Мэлори, племянник короля уже немногим напоминает прежнего Гавейна: ему свойственны коварство, злоба и зависть, и в конечном счете именно Гавейн становится одним из зачинщиков раздоров, послуживших причиной распада братства Круглого стола и приведших к падению всего королевства.

Итак, когда племянник Артура начинает фигурировать в романах XIII в. в качестве главного героя, за ним уже тянется почетный шлейф подвигов. Благодаря своим свершениям, галантному обращению с дамами, неукоснительному исполнению рыцарских обычаев – то есть в высшей степени куртуазному и бесстрашному поведению – он приобретает широкую известность. Слава Гавейна гремит по всему миру, популярность его растет, но преимущественно в глазах тех, кто его никогда не видел. Таким образом, пока племянник Артура живет в Корнуолле, его репутация обретает собственное бытие и существует отдельно от рыцаря. Иными словами, имя персонажа – Гавейн, за которым стоит конкретный рыцарь, и его репутация, сформировавшаяся на основе слухов о его подвигах, отделяются и все больше отдаляются друг от друга, продолжая уже независимое существование. В результате с племянником Артура начинают происходить весьма необычные вещи: дамы влюбляются в него заочно, на основе одной его славы, его не узнают при встрече и начинают рассказывать Гавейну о нем же самом. Выделяя племянника Артура среди всех прочих рыцарей, его, тем не менее, нередко путают с другими, что не раз спасает ему жизнь. Разумеется, сразу возникает вопрос: что стоит за столь необычным «раздвоением» героя и почему именно ему выпали на долю подобные приключения?

Указанные тенденции наиболее ярко выражены в анонимном романе середины XIII в. «Гибельный погост» (*L'Atre Périlleux*), целиком и полностью посвященном приключениям Гавейна. Изображение королевского двора, как правило, в той или иной степени представленного в более ранних романах, здесь предельно схематизируется. Анонимный автор ограничивается описанием традиционного застолья, предшествующего отъезду героя. Корнуолл в ро-

мане остается условным местом начала и окончания странствий, куда герой отправляет побежденных им рыцарей и куда, пройдя все испытания, сам попадает лишь в конце повествования. Первое, что бросается в глаза, – название произведения. Как правило, для рыцарского романа в высшей степени характерно двойное название, в котором непременно упоминается имя главного героя: «Ивейн, или Рыцарь со львом», «Ланселот, или Рыцарь телеги», «Персеваль, или Повесть о Граале» и т. д. Или же название состоит из одного имени героя (или героев), так что в любом случае читателям (или слушателям, если речь идет о средневековой аудитории) заранее понятно, о чем пойдет речь.

С этой точки зрения автор романа «Гибельный погост» полностью отходит от сложившегося канона: вплоть до завязки мы не знаем, кто станет героем романа. Свое название произведение получает по одному из эпизодов, который на первый взгляд не является центральным и никак не связан с приключением, выпавшим на долю Гавейна. Впрочем, племянник Артура уже к середине романа проходит его до конца, однако не возвращается ко двору, а продолжает свой путь, так как в самом начале романа ему сообщили о его собственной смерти. Таким образом, еще до выполнения задания, изначально данного Гавейну, становится понятно, что его главной целью станет поиск собственных убийц и опровержение факта убийства. Однако найти их оказывается не так просто: сначала Славному рыцарю предстоит немало поединков, причем странствия героя представляют собой череду эпизодов, которые автор словно нанизывает один на другой наподобие бусин. Но чем условнее кажется композиционная связь, тем более глубоким оказывается смысл: на поверку за подобным схематизмом скрывается, как мы надеемся показать, семантическое единство.

«Гибельный погост»: на поиски утраченной личности

Итак, действие романа начинается с традиционного праздника Троицы, в честь которого все рыцари собираются в замке короля Артура. Когда празднество находится в самом разгаре, неожиданно появляется неизвестная дама, которая изъявляет желание служить виночерпием короля и просит назначить ей в защитники самого лучшего рыцаря. После некоторого колебания Артур указывает ей на своего племянника Гавейна, известного всему миру как Славный рыцарь. Однако едва начинается пир, как в залу врывается рыцарь огромного роста, который обвиняет всех собравшихся в малодушии и увозит с собой даму. Разумеется, логично было бы ожидать, что Гавейн немедленно отправится в погоню и сурово покарает наглеца. Однако племянник короля и не думает двигаться

с места, не желая нарушать придворный этикет. Зато сенешаль короля Кей горько сокрушается по поводу произошедшего и открыто обвиняет Гавейна в малодушии. Он называет его *failli*, то есть трусом, оспаривая доброе имя Славного рыцаря и его безупречную репутацию:

Cent dehaus ait qui primes dist
Qu`en lui eüst bon chevalier⁹.

Вслед за сенешалем сам король, не находя объяснений для медлительности Гавейна, порицает его недостойное поведение, которое опровергает столь громкую славу. В порыве возмущения и гнева король втыкает свой нож в лежавший на столе хлеб, так что нож ломается на две части, выражая этим жестом недоверие к достоинствам своего племянника и словно подтверждая правоту слов Кея:

Voiant tox a un coutel pris,
Si l`a fiscié par mi un pain;
Puis I apoia sis a main
Que le coutel froisça en dox¹⁰.

И этот удар, ставший смертельным для Славного рыцаря, превращается в символ трещины, расколовшей Артуров мир, где доселе подобное оскорбление было невозможно, а слава Гавейна непоколебима. Таким образом, тот лишается первой из своих составляющих: славы храбрейшего и благороднейшего рыцаря и прозвания «Славный рыцарь». Тем не менее, стремясь загладить свою вину, он поспешно покидает двор и с некоторым опозданием устремляется вслед за похитителем.

Углубившись в лес, Гавейн неожиданно слышит чьи-то горестные причитания и вскоре видит трех безутешно рыдающих дам в сопровождении слепого юноши. В ответ на его настойчивые расспросы дамы сообщают ему, что оплакивают безвременную и трагичную кончину доблестного рыцаря, сэра Гавейна, подло убитого тремя неизвестными рыцарями. Однако нет никакой возможности опознать убитого и подтвердить его личность, так как убийцы обезглавили труп, а затем разрезали на части и поделили их между собой. Таким образом, настоящее убийство соответствует символическому жесту короля, и теперь тело Гавейна распадается, подобно его репутации. Соответственно, и личность Гавейна оказывается под угрозой. Если его духовная составляющая, то есть рыцарская добродетель, поставлена под сомнение, то теперь оспаривается и реальность физического бытия.

Однако на этом его «обезличивание» не заканчивается. Услышав о своей собственной смерти, Гавейн, тем не менее, покидает дев

и юношу и вновь пускается вдогонку за похитителем, оскорбившим короля. Однако на его пути возникает новое препятствие: испытание на кладбище, прозванном Гибельным погостом, и поединок с дьяволом, к которому мы более подробно обратимся несколько позже.

Наконец Гавейну удается нагнать рыцаря, оскорбившего короля Артура, сразиться с ним и победить. После этого нелегкого сражения доспехи и оружие рыцаря сильно повреждены, так что ему приходится сменить их, оставив себе лишь меч. И даже если ему встретится кто-то, кто смог бы узнать его по доспехам или щиту и подтвердить его личность, теперь это становится совершенно невозможным. Из всего, что Гавейн имел при себе, покидая двор Артура, у него остаются лишь его меч и конь Грингалет.

Таким образом, племянник короля, исполнив свой долг, продолжает путь и через некоторое время вновь слышит плач и причитания некой дамы. Приблизившись к ней, он узнает, что она нечаянно выпустила из рук сокола, принадлежавшего ее рыцарю, и теперь опасается его гнева. Желая помочь даме, племянник Артура берется поймать птицу, но в этот момент появляется тот самый рыцарь, который, не поверив объяснениям дамы, обвиняет ее в измене и в гневе уезжает, забирая с собой Грингалета. И вот Гавейн лишен всех атрибутов рыцаря, которые могут подтвердить его личность во время странствия. Даже если он откроет забрало, в этих краях нет никого, кто знал бы его в лицо и смог бы поручиться, что перед ним действительно племянник Артура, и Гавейн из всем известного рыцаря постепенно превращается в никому не известного искателя приключений.

Но своей кульминации обезличивание достигает в следующем эпизоде: Гавейн приезжает в Красный Город, где в суровом бою одерживает верх над жестоким правителем, рыцарем Красного Города. И в ответ на вопрос поверженного противника, пожелавшего узнать имя своего победителя, Гавейн отвечает, что он не может назвать своего имени, потому что потерял его:

...Biaus amis, j`ai mon non perdu,
Je sui le chevalier sans non¹¹.

Поверженный рыцарь по имени Бруно Безжалостный по традиции отправляется ко двору короля Артура, чтобы сообщить о победе одного из королевских рыцарей и предоставить себя в распоряжение монарха. Однако на этот раз он не может точно сказать, кто прислал его: Гавейн, превратившийся в Рыцаря Без Имени, не имеет права назвать себя как-либо иначе. И прежде чем вернуться ко двору, он должен пройти испытание до конца и обре-

сти себя. Неоднократно на протяжении романа в ответ на просьбу открыть свое имя он так себя и называет (стр. 3503, 4064, 4382, 4395, 4446, 4567, 4658, 4806). Таким образом, Гавейн как таковой перестает существовать, его заменяет абстрактная фигура, за которой может скрываться любой из рыцарей Круглого стола и даже никому не известный персонаж.

В западном литературоведении была предложена весьма интересная концепция (и мы целиком ее разделяем), в рамках которой эта проблема приобретает семантический характер¹². Если воспользоваться лингвистическими терминами, сам персонаж предстает как *знак*, складывающийся из *означаемого*, то есть в данном случае личности героя, и *означающего*, то есть его имени. В основе романного конфликта лежит нарушение связи между *означаемым* и *означающим*, в результате чего происходит нарушение знакового единства. Герой (означаемое) путешествует инкогнито, его никто не узнает и не признает за того самого Гавейна, чья слава гремит на все Артурово королевство. И его задача состоит в том, чтобы исправить разрушения, причиненные безупречной репутации лучшего рыцаря королевства (означающее). Тогда произойдет соединение этих двух граней его сущности, позволяющее утвердить *единство знака*.

Сцена на кладбище: поединок Гавейна с дьяволом

Сцена поединка на кладбище, которая дает название всему роману, стоит несколько особняком по отношению к другим эпизодам. С одной стороны, Гавейн оказывается на кладбище, прозванном Гибельным погостом, случайно: ночь настигает его в пути в самом разгаре погони. С другой – вся сцена в какой-то степени подготовлена предыдущим действием. Только что речь шла о физической смерти героя – не удивительно, что сразу вслед за этим он сталкивается с потусторонними силами. Кроме того, поединок с дьяволом становится своего рода испытанием доблести Гавейна: он потерял свое прозвание, свою славу сильнейшего и храбрейшего рыцаря и должен доказать, что он достоин избранного им пути.

Дьявол не знает пощады, поэтому ворота близлежащего замка закрывают на закате и не отпирают до самого утра. И лишь только Гавейн устраивается между надгробий, как одна из могил открывается, и оттуда появляется невиданной красоты дама, которая устремляется напрямик к Гавейну, призывая его на помощь. Удивительно не только то, что дама без колебаний признает Гавейна и обращается к нему по имени: как выясняется, это испытание предназначено специально для племянника Артура, никому кроме него не под силу справиться с исчадием ада. Победа над дьяволом

становится первым шагом на пути к самоутверждению. Особенно важны с этой точки зрения слова дамы, приветствующей победителя: она впервые с момента мнимой смерти рыцаря произносит вслух его прозвище – Славный рыцарь – и подтверждает, что Гавейна называют так по праву:

Bien puet trestox li mondes dire
Que c'est ci le Bon Chevalier,
Et cil qui tox jors seut aidier
As damoiseles au besoig¹³.

Метаморфоза, произошедшая с прозвищем главного героя, получает отражение в финале эпизода, где анонимный автор сообщает, что после победы Гавейна всем в округе стало известно следующее: дьявол потерпел поражение, и отныне жизни путников не подвергаются опасности. Таким образом, в то время как племянник Артура делает первый шаг к обретению своего прозвища, с Гибельным погостом происходит то же, что до этого произошло с Гавейном: он теряет свое название:

Et si seüscent bien trestuit
Que l'Atre avoit son non perdu¹⁴.

После целой череды поединков герою удается напасть на след собственных убийц, догнать их и в честном поединке оспорить хвастливые речи. Только после этого Гавейн получает право открыть свое имя всем тем, кому до сих пор представлялся как Рыцарь Без Имени. Фактически к концу повествования Гавейн проделал круг и вернулся туда, откуда начинал, но уже подтвердив свою репутацию и заново заслужив свое имя. Его путь подобен пути, совершаемому солнцем, и в связи с этим стоит вспомнить о солярном происхождении героя. Он отправляется в путь в полдень, в зените своей славы, но постепенно она меркнет подобно солнечному свету, чтобы окончательно угаснуть со смертью Гавейна. Потеря имени равносильна тьме, в которую погружается мир, едва солнце его славы закатилось. Сумеркам соответствует и сошествие в потусторонний мир, битва с силами зла. Однако с первой победой ночь постепенно отступает, и свет солнца озаряет мир в момент возрождения Гавейна, который постепенно вновь достигает пика славы. Таким образом, автор романа обращается к истокам происхождения своего героя, подчеркивая изначальную связь Гавейна с языческим культом солнца.

Не удивительно поэтому, что эпизод битвы на погосте вынесен в заглавие: на него падает смысловой акцент, это главное испытание из тех, что приходится преодолеть Гавейну. Благодаря победе

над дьяволом ему удастся вернуться в мир живых. И хотя после этого эпизода процесс обезличивания продолжается, а преследуемая им цель еще не достигнута, именно эта победа обеспечивает возможность дальнейших поисков. Она предопределяет конечную победу Гавейна, подтверждает его добрую славу, казалось бы, им потерянную.

Слово и действие

Однако несмотря на победы, которые должны были бы придать герою уверенности, метафорически описанная «смерть» Гавейна представляется настолько ощутимой, что в конце концов подменяет собой реальность, и сам герой не знает, в какую сторону ему ехать на поиски собственного «я»:

Je ne vous puis le mien non dire,
Fait Gavains, que je l'ai perdu,
Si ne sai qui le m'a tolu.
Or le me couvient aler querre,
Mais ne sai u ne en quel terre¹⁵.

Процесс отвоевания имени предполагает активные действия со стороны Гавейна: только с оружием в руках он может изобличить лжеца и, победив его, вновь обрести имя и славу в мире. Напротив, потеря имени и постепенное обезличивание Гавейна почти всегда связаны с магией слова. Анонимный автор наделяет его неограниченной властью. Так уж выходит, что все, что персонажи произносят вслух, так или иначе реализуется в процессе повествования. Развенчание и обезличивание Гавейна начинается в тот момент, когда сэр Кей прилюдно называется Славного рыцаря трусом. Слово немедленно подтверждается действием: король вонзает нож в середину хлеба, раскалывая его на две части. Таким образом, он наносит смертельный удар репутации Гавейна. Когда герой выслушивает рассказ о своей собственной смерти и пытается опровергнуть его, то не может, прежде всего, в силу того, что у него нет доказательств: нападающие разрубили тело своей жертвы на части и забрали с собой.

Сцены убийства и насилия, подробные описания поединков с перечислением всех увечий, нанесенных друг другу противниками, отнюдь не редкость для средневековой литературы. В рыцарский роман они проникают под влиянием героического эпоса и могут достигать в объеме нескольких страниц. Однако речь идет скорее о клише, прочно укоренившихся в произведениях определенного жанра и поэтому не производящих впечатления сверхъестественной жестокости или бездушия автора. Данные описания представляют собой набор «готовых формул», так что «впечатление от сце-

ны насилия... пропадает по мере появления в тексте вполне ожидаемых и достаточно условных фраз. Можно было бы говорить о насилии “формульного типа”, которое просто утверждает идею насилия¹⁶». Поединок – лишь способ доказать свое превосходство, и участие в нем приносит уважение и славу рыцарю. Чем более тяжелой и кровавой будет битва, чем выше цена, которую придется заплатить за победу, тем больше почестей ожидает победившего. Насилие становится не чем иным, как «разменной монетой» в мире рыцарства, в котором «гарантией личного престижа является доблесть, а степень тяжести и длительности поединка становится мерилom рыцарских достоинств»¹⁷.

И все же приходится признать, что в романе «Гибельный погост» подобные сцены встречаются чаще, чем во многих других произведениях, а истязания, которым персонажи подвергают друг друга, носят гораздо более изощренный характер. Разумеется, возникает вопрос, что же стоит за неоправданной жестокостью персонажей. Когда двое рыцарей отправляются на поиски Гавейна, путают его с другим и убивают того вместо племянника Артура, они надеются тем самым завоевать любовь двух дам, в которых давно и безнадежно влюблены. Две девушки, как и почти все женские персонажи романа, напротив, заочно любят Гавейна за его славу. Убив соперника, несчастливые влюбленные собираются доказать свою отвагу и силу. Точно такую же цель преследует и рыцарь Красного Города: ведь он подвергает возлюбленную жестокому наказанию лишь потому, что она усомнилась в его доблести. И он заставляет всех приезжих рыцарей сразиться с ним, чтобы представить ей доказательство своей непобедимости. Любой поединок совершается ради обретения славы, ради репутации лучшего рыцаря, и с этой точки зрения любое сражение, выдержанное Гавейном во время его странствий, ничем не отличается от жестоких испытаний, которым подвергают вышеописанные персонажи своих противников. Однако в данном случае речь идет не просто о битве во имя славы храбрейшего: достаточно обратить внимание на имена героев, чтобы убедиться в этом. Рыцарей, убивших и расчленивших тело мнимого Гавейна, зовут Фае Гордец и Гомере Не Знающий Меры. Прозвание рыцарь Красного Города говорит само за себя и вызывает ассоциации с потоками крови, в который тот погружает свой город, без жалости убивая всех приезжих рыцарей. Почти все противники Гавейна грешат гордыней, предъявляя чрезмерные или незаконные требования к своим жертвам. Племянник Артура сражается с ними, чтобы исправить содеянное и восстановить равновесие в мире, пошатнувшимся из-за жестокости и высокомерия других персонажей. Потерпев поражение, все они вынуж-

дены признать первенство Гавейна, который за счет все новых побед возвращает себе утраченную репутацию лучшего рыцаря. Таким образом, они теряют свои прозвища по мере того, как Гавейн обретает свое. Благодаря ему гордыня и отсутствие меры, распространившиеся в мире Артура, превращаются в смирение и умеренность. Гавейн действует во имя куртуазии, как ему и надлежит с самого начала. Кульминация этой борьбы за справедливость и милосердие приходится на предпоследний эпизод романа: после поражения Фае и Гомере они оба вместе с Гавейном и другими рыцарями возвращаются туда, где остались три безутешных девы и их ослепленный брат, и привозят с собой останки неизвестного рыцаря, убитого ими вместо Гавейна. Фае, который владеет тайнами магии, возвращает зрение ослепленному и воскрешает убитого. Более того, оказывается, что это последнего зовут Куртуа де Юберлан. Это имя символично, ведь его можно дать не столько конкретному герою, сколько миру рыцарства в целом, существование которого оказалось под угрозой из-за промедления и мнимой гибели Гавейна.

Итак, Славный рыцарь фактически оправдывает и утверждает устои куртуазного рыцарского общества. Он может рассматриваться не как частный персонаж, но скорее как собирательный образ: не случайно он носит такое почетное, но до некоторой степени обезличивающее прозвище. Деконструкция и, соответственно, реконструкция героя, а вместе с ним и целой системы норм и ценностей одновременно происходят на двух уровнях: слово в романе обладает поистине магической силой, но оно неизменно подтверждается действием, и наоборот.

* * *

Мы надеемся, что нам удалось показать своеобразие этого романа. Действительно, «Гибельный погост» стоит несколько особняком по отношению к другим произведениям этого жанра, хотя потеря имени и скитания безымянного героя в поисках своей личности – мотив далеко не новый в литературе Средневековья. Более того, и в «Гибельном погосте», и в других романах XIII в. о Гавейне в изобилии встречаются заимствования, параллели, отсылки к другим произведениям. Однако мы не склонны видеть в этом недостаток оригинальности автора. По мере появления все новых образцов формируется определенный литературный пласт, художественно-смысловое единство. Все существующие тексты на деле образуют единый текст, отдельный мир, в котором каждая реплика находит отголосок. И это свидетельствует не о деградации, не об упадке жанра, но, напротив, выводит его на новый уровень развития.

- 1 *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. М.: Наука, 1983.
- 2 *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 3–48.
- 3 *Chrétien de Troyes.* Le chevalier au lion (Yvain) / M. Roques, éd. Paris, Champion, C.F.M.A., 1965. V. 358–363.
- 4 И, создавая рассказ о приключении, / Он искусно строит все повествование (*Chrétien de Troyes.* Erec et Enide / M. Roques, éd. Paris, Champion, C.F.M.A., 1959).
- 5 *Кретьен де Труа.* Эрек и Энида, Клижес. М: Наука, 1980. С. 484.
- 6 *Mikhailova M.* Le présent de Marie / Diderot éd. Paris, 1996.
- 7 L'Atre Périlleux, éd. par Brian Woledge. Paris, 1936; Le Chevalier aux deux épées, éd. par W. Foester, Nouvelle Edition Rodopi. Amsterdam, 1966; La vengeance Raguidel, éd. par Gilles Roussineau, Genève, Droz. 2004.
- 8 См.: *Мэлори Т.* Смерть Артура. М., 1974 (Литературные памятники).
- 9 «Будь стократно проклят тот, / Кто первым назвал его Славным Рыцарем».
- 10 Увидев это, он схватил нож / И вонзил его прямо в середину хлеба; / И с такой силой ударил он, / Что нож раскололся надвое.
- 11 «Дорогой друг, я потерял свое имя, / Я рыцарь без имени».
- 12 *Atanassov S.* L'idole inconnu. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle. Paradigme, Orléans, 2000. См. также: *Atanassov S.* Gauvain: Malheur du nom propre et bonheur du récit // Le récit amoureux, colloque de Cerisy sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra...
- 13 «Все могут сказать, / Что это и правда Славный рыцарь, / Который всегда приходит на помощь / Дамам в беде».
- 14 «Тогда все узнали, / Что кладбище потеряло свое название».
- 15 «Я не могу сообщить вам свое имя, – / Сказал Гавейн, – потому что я потерял его, / Я не знаю, кто украл его у меня. / И я должен отправиться на поиски, / Но я не знаю, в какую сторону мне ехать, в какие края».
- 16 *Combes A.* Sens et abolition de la violence dans l'Atre périlleux // La violence dans le monde médiéval, Sénéfiance 36, Université de Provence, 1994. P. 155.
- 17 Op. cit. P. 159.

Е.А. Полетаева

ФУНКЦИЯ АВАНТЮРЫ В СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСПАНСКОМ РОМАНЕ «РЫЦАРЬ ЛЕБЕДЯ»

Статья посвящена проблеме сюжетосложения испанского рыцарского романа. Предпринимается попытка более четко определить жанровые границы средневековых книг о рыцарстве. При решении данной проблемы во главу угла ставится понятие «авантюра», которая рассматривается в качестве доминантного признака рыцарского романа. Анализ одного из первых образцов жанра в Испании анонимного «Рыцаря Лебедя» (начало XIV в.) позволяет предположить, что такие черты, как фигура странствующего рыцаря и куртуазная любовь героя и дамы, традиционно считающиеся основополагающими и обязательными для рыцарского романа, не всегда выступают в качестве таковых. Таким признаком может быть названа авантюра, которую стоит рассматривать, по крайней мере, в двух аспектах: как композиционную единицу, организующую повествование, и как наиболее важную составляющую универсума героя-рыцаря.

Ключевые слова: испанский рыцарский роман, теория романа, испанская средневековая литература, средневековый роман, литература Средневековья, европейская средневековая литература.

Уже давно отмечено, что ключевым для рыцарского романа является понятие авантюры¹. Это, наряду с фигурой странствующего и совершающего подвиги рыцаря, своеобразный смысловой стержень, вокруг которого и возникает повествование. Столь значительная роль двух этих составляющих рыцарского романа – фигуры рыцаря и авантюры – позволила С. Пискуновой дать определение жанра, исходя лишь из этих категорий: «Самое простое и поэтому безусловное определение рыцарского романа – повествование в стихах или в прозе, развертывающееся как последовательность (в более сложном виде – как ряд пересекающихся после-

© Полетаева Е.А., 2010

довательностей) приключений-авантюр, которые переживает герой-рыцарь»². Такая формулировка представляется действительно безусловной. Важность авантюры не подлежит сомнению. Если рыцарь – герой романа, то авантюра – это основная структурная единица сюжета. «Приключение, авантюра становятся своего рода композиционной единицей романа, но <...> роман никоим образом не сводится к серии авантюр. <...> Даже чисто внешне авантюры очень часто располагаются в порядке градации. В самой аванюре реализуются определенные общие коллизии и проблемы романа, интегрируются героическая доблесть, забота о защите слабых, верность даме, рыцарское великодушие и т. д.»³.

Таким образом, для того чтобы дать определение жанра рыцарского романа, необходимо понять, что такое авантюра и как она функционирует в тексте⁴. Это мы и попытаемся сделать на материале романа «Рыцарь Лебеда» («El Caballero del Cisne»). Он является частью большого цикла о крестоносцах «Великое завоевание за морем» («Gran Conquista de Ultramar») Гийома Тирского. Несмотря на невысокий интерес исследователей к этому тексту, значение его в истории испанской литературы достаточно велико. Ученый, подготовивший, пожалуй, лучшее на сегодняшний день издание «Великого завоевания за морем», Льюис Купер, назвал «Рыцаря Лебеда» «прототипом всей рыцарской литературы в Испании»⁵. Что важно, это не оригинальный испанский роман, а перевод с французского (рубеж XIII–XIV вв.). Текст этот стоит у истоков зарождения жанра в Испании и имеет во многом переходный характер. Он более наглядно, чем остальные книги о рыцарях, связан с другими жанрами, например с хроникой (составной частью которой он и является) и волшебной сказкой. Это родство необходимо отмечать и учитывать при разговоре и об аванюре, и о жанре в целом. Кроме того, если мы станем сравнивать «Рыцаря Лебеда» с более поздними романами XV в. и тем более с теми, что были написаны после «Амадиса Гальского» и «Пальмерина Оливского», нам не могут не броситься в глаза некоторые его особенности. Например, архаичность, проявляющаяся, в частности, в необычной трактовке куртуазной любви и практически полном отсутствии интереса к описанию придворного этикета, нарядов дам, убранства дворцов и всему тому, чему так любили посвящать десятки страниц авторы последующих романов. Но, несмотря на все особенности этого текста, в нем неизменным остается главный принцип построения сюжета, связанный с соединением авантюры, что для нас особенно важно и подтверждает предположение, что принцип этот является неизменным и единственно возможным для испанского рыцарского романа.

Если представить сюжет любого рыцарского романа в виде направленного отрезка X , то он окажется разбит на множество более мелких отрезков $X_1, X_2...X_n$. Они будут различаться по своим размерам, а также по характеру взаимоотношений друг с другом. Например, отрезки X_7 и X_8 могут не иметь никакой непосредственной связи друг с другом, а X_5 и X_{16} быть напрямую связанными. Еще более удобно было бы изобразить сюжет в виде поля, заполненного окружностями различных размеров, некоторые из которых пересекаются друг с другом, образуя общие плоскости, а другие находятся в изоляции. Эти, в одном случае отрезки, а в другом окружности, и будут представлять собой авантюры – «кирпичики», из которых по большей части складывается сюжет. Некоторые из них связаны друг с другом или с какой-то начальной ситуацией, другие, – напротив, изолированы и могут быть вообще удалены из романа без какого-либо ущерба для его художественной целостности.

Проследим, как авантюра появляется в повествовании. Для этого обратимся к завязке «Рыцаря Лебеда». Она не может не напомнить сказочную. Это видно даже на текстуальном уровне с самых первых строк: «Рассказывает история, что в одном краю <...> в стороне Азии, жил-был один король, которого звали Поплео, и жена его королева Хисанка. И была у них дочь принцесса, очень красивая, и называли ее донья Исомберта. И захотели король с королевой выдать ее замуж, потому что время для этого уже пришло...»⁶ Принцесса, не желающая выходить замуж ни за одного из тех женихов, что предлагают ей родители, покидает дом и родину и отправляется куда глаза глядят. Таким образом, в экспозиции романа мы видим мир в нормальных условиях, однако происходит нарушение (нежелание Исомберты выходить замуж), которое вызывает развитие действия – ее перемещение в пространстве и встреча с графом Эустасио, от брака с которым рождается рыцарь Лебеда и его братья. Перед нами типичная сказочная завязка. И в этом нет ничего удивительного, поскольку генетическая связь между рыцарским романом и волшебной сказкой не вызывает никаких сомнений⁷. Нарушение мира, исходных условий и является той отправной точкой, в которой возникает авантюра. При этом в испанском рыцарском романе (в отличие, например, от французского) практически всегда нарушение это вызвано действием со стороны, имеет внешний характер. Вариативность причин, по которым оно происходит, или мотивов, не так уж велика. В «Рыцаре Лебеда» все четыре авантюры возникают благодаря злодеяниям врагов. В первой из них мы видим характернейший сказочный мотив. Граф Эустасио отправляется на войну, а беременная графиня Исомберта остается дома одна. Ненавидящая ее

свекровь решает сжить со свету ее и детей, которых она ожидает⁸. Нарушается мир, что дает возможность для возникновения авантюры. Примечательно то обстоятельство, что, один раз начавшись с нарушения спокойствия, действие останавливается лишь для того, чтобы представить мир в условиях вновь обретенного равновесия. Все остальное время повествование сосредоточено на следующих друг за другом авантюрах.

Вторая авантюра возникает из-за несправедливого поступка графа Саксонского, который отобрал имущество у вдовы и сироты. Это становится известно герою, и он не может не вступить за обиженных. Таким образом, перед нами столкновение рыцарских идеалов с событиями, происходящими в реальной жизни, которое и становится поводом для возникновения авантюры. Авантюра вводится в повествование следующим образом. После завершения первой авантюры центр внимания на какое-то время перемещается с героя на ранее неупоминавшихся героев – герцогиню Бульонскую, императора и графа Саксонского. На протяжении двух глав (LXIX и LXX) повествование сосредоточено на их истории. Затем, когда в места, где они живут, прибывает рыцарь Лебеда, возникает авантюра. Таким образом, читатель раньше, чем герой, узнает о следующем приключении и его причине.

Обстоятельства возникновения третьей и четвертой авантур практически полностью идентичны, с той лишь разницей, что мотивировка третьей содержится во второй, а четвертой – в третьей. В обоих случаях авантюра возникает благодаря действиям врагов (саксонцев, мстящих за своего сеньора), на этот раз направленных уже непосредственно на героя (в отличие от первых двух авантур, в которых рыцарь Лебеда вступался за женщин). По такому же принципу организовано введение четвертой, последней, авантюры. В главе CXI мы узнаем, как собрались родственники погибшего в предыдущей войне с рыцарем Лебеда графа и решили ему отомстить. Следующие две главы посвящены рассказу о том, как герой увидел дурной сон, истолкованный его женой как предзнаменование беды, но не захотел последовать совету герцогини и предпринять какие-либо меры для того, чтобы обезопасить себя. Таким образом, рыцарь хоть и предчувствует следующую авантюру, но не знает о ней наверняка, в отличие от читателя.

Теперь возникает следующий вопрос: где авантюра начинается и где заканчивается? Авантюра начинается там, где происходит нарушение мира, изначальных условий. Наиболее распространенный вариант такого нарушения – это козни и препятствия, чинимые врагами самому герою, его близким или людям, попавшим в категорию «обездоленных», «вдов», «сирот» и т. п., то есть тем, кому

рыцарь покровительствует. Соответственно, как только опасность устранена, враг побежден, преодолено какое-либо препятствие, авантюра заканчивается. В большинстве случаев границы авантюры настолько отчетливы, что мы без труда можем отделить одну от другой и подсчитать их количество в каждом романе.

Обратимся теперь к вопросу о структуре авантюры. Можно выделить два типа структуры авантюры. Первый из них удобно было бы изобразить в виде синусоиды. Сначала происходит завязка авантюры и как бы подготовка к решающему моменту. Действие здесь развивается по нарастающей, достигая своего пика (вершина синусоиды) в поединке рыцаря и его противника. Затем, после победы героя, происходит «спад напряжения», разрядка, когда наступает «мирный» период и, как правило, связанные с ним различные празднования. Здесь может скрыто или явно содержаться намек на следующий авантюрный круг. Такова структура первых двух авантур. Причем в завязке первой авантюры имплицитно содержатся все последующие. Ангел, являющийся герою перед сражением, открывает ему будущее: «Знай, что Бог с тобой, и Он обещал тебе милость быть защитником вдов и сирот, и оскорбленных, и несправедливо лишенных имущества». Все это реализуется уже во второй авантуре.

Второй тип отличается от первого в том, что касается устройства высшей точки авантюры, ее пикового момента. В одном случае это бой-единоборство, в котором принимают участие лишь герой и его соперник, со смертью которого авантюра достигает своей наивысшей точки. В другом же – это серия продолжительных сражений между армиями, насчитывающими тысячи воинов. Здесь также присутствует несколько поединков между протагонистом (или его соратником) и одним из предводителей армии противника, в котором может погибнуть и друг, и враг, только, разумеется, не сам герой. К этому типу относятся третья и четвертая авантюры. Соответственно, здесь выделить треугольник, а точнее, его вершину уже сложнее, поскольку битвы, как уже было отмечено выше, практически полностью идентичны. Но все же можно принять за пик авантюры последнее по счету сражение, в котором войско героя наконец одерживает окончательную победу.

Можно также выделить различные типы авантур в зависимости от их целевой направленности, то есть тех ценностей, которые герой в результате авантюры приобретает (или утрачивает). Перечислим некоторые из возможных вариантов: *военная* авантюра, когда усилия рыцаря направлены на достижение боевой славы, захват земель, замков, трона, либо на защиту от напавшего на него врага; *волшебная* авантюра, когда подвиг имеет целью приобрете-

ние какого-либо волшебного предмета или снятие заклятия; *любовная* авантюра, в итоге которой герой завоевывает или спасает возлюбленную, или же добивается ее прощения. Также можно выделить тип, который условно назовем авантюрой *спасения*. Здесь целью героя являются спасение и защита его «подопечных» – вдов, сирот, слабых, обездоленных и т. п. В романе «Рыцарь Лебеда» представлены два типа авантюры. Первые две – спасение матери и поединок за земли герцогини Бульонской – относятся к авантюрам *спасения*; следующие две – войны с саксонцами – это *военные* авантюры. Примечательно, что в романе нет любовной авантюры, что сильно отличает его от большинства более поздних книг о рыцарстве, где куртуазная любовь играет несравненно более значительную роль.

Кроме особенностей структуры, авантюры еще различаются по своей градации. Градацию эту можно обнаружить на уровне, так сказать, технической сложности авантюры. Трудно сказать, какая из авантур была для рыцаря Лебеда важнее. Отчетливая разница просматривается в масштабах авантур, сложность которых увеличивается от одной к другой. Первый поединок рыцаря Лебеда с обвинителем его матери происходит очень быстро, герой без труда побеждает своего соперника и не получает никаких серьезных ран. Описание его кратко и занимает меньше главы. Уже в следующей авантуре – единоборстве с герцогом Саксонским – степень сложности вырастает в разы.

Говоря о сюжете рыцарского романа, нельзя не коснуться вопроса о «двигателях» сюжета, или мотивах. В случае с рыцарским романом продвижением сюжета будет переход героя от одной авантюры к другой. Таким образом, «двигателем» сюжета будет тот мотив, благодаря которому появляется авантюра. Если говорить обобщенно, то во всех четырех авантюрах «Рыцаря Лебеда» таким двигателем выступает мотив причинения вреда герою или его близким. В первом случае – это ненависть старой графини к своей невестке, матери героя, и ее детям. Примечательно, что ненависть свекрови к невестке ничем не мотивирована, да это, впрочем, оказывается и не нужным, поскольку функция у этой ненависти одна: создать условия для развития сюжета. Не столь важна неприязнь сама по себе, сколько то, что графиня, руководимая своими чувствами, не раз выступает в роли «двигателя» сюжета. Она типичный сказочный персонаж-вредитель. Во-первых, она приказывает убить младенцев, тем самым нарушая изначальное состояние мира. Ее вмешательство изменяет судьбу матери детей. Также она совершает еще одну попытку убить ненавистных внуков, узнав об их существовании от отшельника, вырастившего юношей. Таким об-

в награду за победу над герцогом Саксонским, причем на первый план выдвигается не красота и прочие личные достоинства невесты, а ее высокий титул и родство с императором. Нельзя сказать, что любовь рыцаря Лебеда и Беатрис не играет в сюжете романа значительной роли. Именно с похищением и освобождением герцогини связан заключительный этап третьей авантюры. Вообще жена героя – не пассивный персонаж. Именно нарушение ею запрета мужа развивает сюжет после последней, четвертой, авантюры. Тем не менее, несмотря на свою существенную роль в структуре романа, отношения героя и его дамы не являются идеальным воплощением куртуазной модели. Таким образом, любовь, эта важнейшая и неперемнная составляющая французского, например, рыцарского романа, получает в «Рыцаре Лебеда» не совсем традиционную трактовку и тем самым теряет статус важнейшего сюжеттообразующего компонента.

* * *

Одной из наиболее сложных проблем изучения рыцарского романа является проблема, связанная с жанровым определением. Какие произведения следует относить к жанру рыцарского романа? На основании каких признаков это делать? На эти вопросы испанистика до сих пор не дала четкого ответа, не подразумевающего оговорок и исключений.

Х.Р. Яусс в статье «Средневековая литература и теория жанров» указал на необходимость выделения конститутивного признака (или признаков) жанра: «Необходимо <...> установить различие между структурой жанра с независимой (или конститутивной) функцией и функцией зависимой (или сопутствующей)»⁹. Такое выделение позволит провести более четкую границу между жанрами. В случае с рыцарским романом таким конститутивным признаком, как представляется, безоговорочно может быть названа только авантюра. Анализ одного из произведений рыцарской литературы позволяет усомниться в том, что странствия и путешествия обязательно играют основополагающую роль для развития действия, поскольку авантюра может возникать и без перемещения героя в пространстве. Отмеченное выше скромное место, которое занимает в романе любовь, также дает основания предположить, что и эта составляющая рыцарского романа не всегда может рассматриваться в качестве конститутивного признака. Более того, при анализе более поздних образцов жанра становится понятно, что, хотя интерес к отношениям с дамой заметно возрастает, отношения эти реализуются лишь в рамках авантюры и вне этих рамок не возникают. То есть любовь важна прежде всего как мотивировка,

как толчок для развития действия, или, иными словами, как один из типов, на которые делятся авантюры в зависимости от своих целей.

Возможно, все это лишь исключения из общего правила. С другой стороны, может быть, наоборот, это и есть само правило. Ответить на этот вопрос можно только с помощью самих произведений испанской рыцарской литературы, по изучению которых предстоит еще очень большая и трудоемкая работа.

Примечания

- ¹ В текстах испанских рыцарских романов «авантюрой» (*aventura*) названо любое приключение героя, в котором ему удастся проявить свои рыцарские качества. Одно из константных определений самого героя – *caballero de aventuras* или *cavallero aventurero* (то, что на русский принято переводить как «странствующий рыцарь») – подчеркивает неразрывную связь между двумя этими составляющими жанра.
- ² Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопросы литературы. 1995. № 2. Цит. по: Русский филологический портал [М., 2009]. URL: <http://www.philology.ru/literature3/piskunova-95.htm>.
- ³ Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983. С. 31.
- ⁴ Вопрос этот может быть важен не только для испанского рыцарского романа, но и для многих последующих жанров европейской литературы. Достаточно сказать, что Сервантес в своем романе пародирует не только образ странствующего рыцаря «без страха и упрека», но и основной композиционный принцип жанра – серию следующих друг за другом авантур героя. Подобный же принцип можно видеть, например, в популярном в XVIII в. романе воспитания.
- ⁵ *Gran conquista de Ultramar* / Ed. de Louis Cooper. Bogotá, 1979. P. 75.
- ⁶ Здесь и далее текст «Рыцаря Лебеда» цитируется по изданию: *Gran conquista de Ultramar* / Ed. de Louis Cooper. Bogotá, 1979. Сохраняется и общая нумерация глав, то есть I глава собственно «Рыцаря Лебеда» соответствует LI главе «Великого завоевания за морем».
- ⁷ На это обращали внимание многие ученые, в том числе Е.М. Мелетинский, назвавший сказку «фольклорным эквивалентом рыцарского романа» (*Мелетинский Е.М. Указ. соч. С. 3*), и Г.К. Косиков, указывавший на схожесть именно изначальной ситуации романа и сказки: «Завязка романа состоит в том, что исходная ситуация, гармоническое или, по крайней мере, устойчивое состояние мира каким-либо образом нарушается, в результате чего создаются препятствия, которые герой преодолевает, совершая подвиги и выказывая себя куртуазным рыцарем» (*Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе Средневековья. М., 1994. С. 58*).

Е.А. Полетаева

- ⁸ Ср. замечания В.Я. Проппа о завязке волшебной сказки: «События иногда начинаются с того, что кто-нибудь из старших на время отлучается из дому <...> дети или жена, иногда беременная, остаются одни, остаются без защиты» (*Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 132).
- ⁹ *Яусс Х.Р.* Средневековая литература и теория жанров // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 2. С. 100.

Е.В. Соколова

«НЕПРЕОДОЛЕННОЕ ПРОШЛОЕ»
В РОМАНАХ «ЛЕТУЧИЕ СОБАКИ»
МАРСЕЛЯ БАЙЕРА
И «БОЛЕЗНЬ КИТАХАРЫ»
КРИСТОФА РАНСМАЙРА

Основная цель данной статьи – проследить взаимосвязь между проблемой «непреодоленного прошлого» и проявлениями «коммуникативной несостоятельности» персонажей в произведениях немецкой литературы последнего времени. С этой точки зрения анализируются «коммуникативные искажения», отраженные в романах «Летучие собаки» М. Байера (1995) и «Болезнь Китахары» К. Рансмайра (1995).

Ключевые слова: современная литература Германии, Рансмайр, Байер.

Проблема «непреодоленного прошлого» оставалась центральной в литературе Германии после 1945 г. Национал-социализм и его преступления явились своеобразным «водоразделом» между поколениями – «участников» и «детей», старших из которых относят к так называемым «тушителям фугасов». Строго определенная граница между «тушителями» и «участниками» проходит по 1927 г. рождения: родившиеся в этом году достигли 18-летия в 1945 г. и по возрасту не могли принимать непосредственного участия в преступлениях нацизма.

Отголоском понятного в данном контексте стремления к четким межпоколенческим границам можно считать нынешнее стремление к градации литературных «поколений» в Германии и осмыслению их этических, эстетических и тематических предпочтений. «Поколение Берлин», «поколение Гольф», «поколение @» – вот некоторые из распространенных обозначений для родившихся в 1960–1970-е гг. И если изначальное разделение было связано прежде всего со «степенью возможного участия» в преступлениях против человечества, обеспечивая одним нечто вроде алиби (после 1927 г. р.), другим – пожизненные косые взгляды и при-

стальное внимание к каждой строчке: не дай бог промелькнет что-нибудь, напоминающее пангерманизм или антисемитизм, – то все нынешние писательские «поколения» мало чем отличаются друг от друга и представляют собой, по сути, описания одной и той же генерации, поколения «внуков».

После 1989 г. немецкие критики и культурологи неоднократно провозглашали приход «нового литературного поколения». Сначала было заявлено «поколение 89-го», объединившее писателей, сформировавшихся в годы распада соцлагеря (самый яркий представитель – поэт Дурс Грюнбайн, р. 1962). За ним в середине 1990-х последовало «поколение Берлин», искусственным образом привязанное к обратному переносу столицы страны из Бонна в Берлин (Инго Шульце, р. 1962; Томас Бруссиг, р. 1965; восточно-берлинский литературный андерграунд). Во второй половине 1990-х годов почти одновременно заговорили о «поколении @», ощутившем Интернет неотъемлемой частью культуры, о «поколении внуков» и о «поколении Гольф», идеологически сформированном «телевизионной войной» в Персидском заливе (1990). Последнее понятие, изобретенное журналистом Флорианом Иллиесом, разработано, пожалуй, наиболее полно – его определению посвящены две книги¹ – и довольно широко используется критикой и публицистикой: вероятно, из-за того, что «изобретатель» «поколения Гольф» наряду с не очень внятным идеологическим определением снабдил свое детище весьма конкретным временным, причислив к нему всех, чей год рождения попадает в промежутки 1965–1975 гг.

Профессор-германист из университета г. Магдебурга Т. Анц в статье «Современная немецкая литература: поколения, темы и формы»² высказывает предположение, что в такой множественности на самом деле проявляет себя существующее в культуре современной Германии стремление «покончить» с предыдущим бунтарским поколением – «поколением 1968-го» (объединившим младших из «детей»), а вместе с ним – со всей послевоенной литературой. Однако адекватной замены – весомой группы относительных ровесников, объединенных хотя бы отчасти общими принципами и стремлениями, – в современной ситуации выявить не удастся.

На наш взгляд, разделение немецких писателей на поколения по-прежнему имеет определенный смысл, когда речь идет о тематике, связанной с фашизмом и Второй мировой войной. После 1945 г. тема вины Германии надолго захватила центральное место в немецкоязычной литературе. У многих авторов она принимала форму разочарования в языке: невозможно писать на языке, носители

которого причинили миру столько страданий. Сложилась парадоксальная ситуация: адекватно облечь в слова рассказ о преступлениях фашизма невозможно, но ни о чем другом рассказывать тоже не получается – ведь для переживших фашизм все обесценилось в сравнении с главным. В послевоенной литературе Германии преобладали эмоции, поэтому в 1940–1950-е годы было написано много хороших стихов, но мало настоящих романов.

Германистка Е. Агацци в книге «История, вспоминаемая и реконструируемая: Три поколения немецких писателей и проблема прошлого»³ анализирует произведения немецких писателей трех поколений и выявляет различия в стратегиях художественной реконструкции прошлого. Нарративный опыт писателя формируется в зависимости от восприятия им прошлого (обусловленного, в частности, «личными отношениями» с ним), от понимания «своего» и «чужого», от выбираемого способа интеграции собственных и чужих воспоминаний. Исследовательница систематизирует воплощенные в литературе последних десяти-пятнадцати лет представления о болевых точках недавнего исторического опыта Германии в зависимости от принадлежности писателя к тому или иному поколению – «участников/очевидцев», «детей» и «внуков» войны.

Через тексты «внуков» – таких как Таня Лангер (р. 1962), Марсель Байер (р. 1965) и др. – проявляется, как считает Е. Агацци, психическое воздействие национал-социализма на коллективное бессознательное. Писатели последнего поколения «чувствуют себя обязанными активно использовать в работе архивные документы»⁴, хотя подобная «обязательная» стратегия оправдывает себя только «наполовину», лишая повествование свежести и непосредственности «воспоминания». Е. Агацци приходит к выводу, что, хотя четкой зависимости между выбираемой стратегией реконструкции прошлого и принадлежностью писателя к определенному поколению выявить не удастся, в произведениях ровесников вырисовываются похожие тематические предпочтения, доминируют сходные повествовательные стратегии и способы обработки фактического материала.

Таким образом, актуализация «поколенческого подхода» в литературной критике 1990-х представляется закономерной с учетом нового звучания, которое обрела военная тема в Германии после объединения. Д.А. Чугунов в своей диссертации⁵ утверждает даже, что тема холокоста зазвучала в полную силу лишь в самом конце XX в. Именно в 1990-е гг. стали ощутимы последствия прошлых событий для личных судеб. Справедливым представляется и его наблюдение о том, что в литературе конца столетия проявилась заметная усталость немецкого общества от всевозможных дискуссий

о «коллективной вине» немецкого народа. Следствием ее исследования видит возросшую популярность темы страданий самого немецкого народа в годы нацизма⁶.

Объединение Германии породило новую волну переосмысления военной тематики. Отчасти это объяснялось необходимостью свести воедино опыт «детей» из Восточного блока (не имевших доступа к полной информации ни о зверствах холокоста, ни о жестокости ответных бомбардировок союзников) и с Запада – тех, кто на протяжении десятилетий вновь и вновь переосмысливал все эти ужасы, постепенно проникаясь ненавистью к виновным во всем «отцам». Оказалось, что данная тема волнует не только «детей» (в той или иной мере лично затронутых войной), но и «внуков», отделенных от событий двадцати- тридцатилетним временным интервалом и потому способных на более или менее свободный от эмоций отстраненный анализ.

Тем более примечательно, что у «внуков», как и у представителей первых двух поколений, тема Второй мировой тесно связана с «молчанием» и другими проявлениями «коммуникативной несостоятельности». Но если в текстах «участников» за молчанием чаще всего скрывалось «молчание палачей» или «молчание жертв» (замалчивание вины либо умолкание перед невыразимостью ужаса); у «детей» (в массе своей выступавших против всякого рода «замалчиваний») – ощущение метафизической вины (часто в форме «вины языка»), то в произведениях «внуков» «молчание» и «языковая ущербность» отражают в первую очередь ограниченность коммуникативных возможностей современного человека вообще (вне прямой зависимости от контактов с фашизмом, его идеологией и преступлениями). Причиной «языковой ущербности» предстает скорее изначальная неполноценность детско-родительских отношений (в свою очередь уже связанная с «непреодоленностью прошлого»), способствующих формированию не способной к полноценному общению личности.

Прозаик и поэт Марсель Байер (р. 1965) подходит к теме «непреодоленного прошлого» как типичный представитель «поколения внуков»: временная дистанция, отделяющая его от событий, послуживших историческим материалом для романа «Легучие собаки»/ «Flughunde»⁷ (1995), обеспечивает личную незаинтересованность, позволяет освободиться от невольной «жалости к себе», характерной для большинства «военных» текстов более старших авторов. По мнению немецкого культуролога Б. Кюнцига, «если М. Байер и обращается к событиям, происходившим в третьем рейхе, то, уж конечно, не с целью более или менее правдиво пережить историю с точки зрения собственного восприятия, а для того, чтобы

литературными средствами отыскать такую форму правды, в которой были бы учтены уровни восприятия и оценок двух предыдущих поколений»⁸.

М. Байер заново придумывает историческую правду, предлагает собственные фантазии на историческом материале. В романе переплетаются документ и вымысел, причем грань между ними стирается. Большинство рецензентов (Х. Каразек⁹, А. Кёлер¹⁰) подчеркивают временную дистанцию автора по отношению к описываемым событиям. Однако, как полагает И.С. Роганова, единственная на сегодняшний день из российских исследователей, кто предложил подробную интерпретацию романа¹¹, писатель нередко преодолевает эту дистанцию посредством «вчувствования» и эстетической архитектуры повествовательных уровней¹². В целом роман вписывается в традицию послевоенной литературы, посвященной теме «преодоления прошлого» (Б. Кюнциг¹³).

Мы рассмотрим названный роман с точки зрения отражения в нем коммуникативной проблематики. В «Летучих собаках» два рассказчика, каждому из которых отведен собственный пласт повествования: это звукооператор Герман Карнау и старшая дочь Геббельса Хельга. Герман Карнау глубоко родственен зюскиндовскому Гренуйю («Парфюмер»¹⁴) – также служит безумной идее: составить атлас всех возможных для человека звуков, в том числе и предсмертных хрипов, и его совершенно не интересует, какими методами цель будет достигнута. Человек для Карнау – материал для исследований, и он добровольно работает на нацистов, пока те снабжают его «расходным материалом» в достаточном количестве.

Способность к общению у Германа Карнау основательно деформирована. Для него, одержимого акустическими свойствами человеческого голоса, речь существует исключительно как фонетический феномен, как «звучание», отделенное от содержательной составляющей и, следовательно, лишённое коммуникативной функции (в человеческом понимании). При этом «животная» (эмоционально-аффективная) составляющая отчасти сохранена, ибо само звучание голоса (вне зависимости от смысла) способно повествовать о ситуациях крайней нужды, бедствия, радости, экстаза, в которых находится источник звуков – будь-то человек или животное.

В своей части повествования Карнау дает характеристику себе самому и определяет свои коммуникативные стратегии: «Я человек, о котором нечего сказать. Я ничего не слышу, сколько бы не обращал свой слух внутрь, – только глухое эхо пустоты где-то внизу, кажется в животе, нервную дрожь, урчание внутренностей... Я вроде небольшой белой ленточки, которая приклеивается в начале магнитофонной пленки: на ней не записать даже самый ничтожный

звук, хоть ты из кожи вон лезь»¹⁵; «К себе самому я отношусь как к глухонемому: тут [в нашем мире. – *Е. С.*] просто-напросто нечего слушать. Однако ни жестов, ни мимики я тоже не понимаю» [с. 17] – подобно Гренуйю, не обладавшему собственным запахом и стремившемуся заполнить пустоту «идеальным», привлекательным для всех ароматом, «собранным» из чужих составляющих, Герман Карнау не имеет собственного «внутреннего голоса» (души, иными словами) и жаждет засыпать «бездну» голосами извне, отражающими все мыслимые эмоциональные и смысловые нюансы.

Цель его жизни – «составить полный атлас голосов и оттенков человеческого голоса» [с. 29], и эта цель оправдывает средства: «Тот, кто задумал составить полный атлас... должен по примеру Галля¹⁶ работать невзирая на мнение окружающих. Так же, как этот австрийский исследователь черепов, не должен проявлять трусость. Непозволительно краснеть, слыша самые смачные словечки, – ведь погоня за звуком уведет туда, где подстерегает тысяча опасностей. Непозволительно пасовать перед тягостными шумами, тягостными не только для воспринимающего, но и для воспроизводящего... Исследователю нужен только источник, чистый источник звука, не человек, терзаемый муками, к которому следует поспешить на помощь. Нельзя идти на попятный из-за скотского поведения шарфюрера, третирующего мальчиков, оставлять неучтенным его интересный голос; нельзя идти на попятный, столкнувшись в трамвае с беспардонным грубияном или с душевнобольной, которая не дает покоя пожилому господину своими вопросами о Санта-Клаусе, соломе и плюшевом медведе. И еще нельзя глазеть на глухонемых с их странной жестикуляцией, а то недолго прозевать звук, который нечаянно выдавит из себя один из них, хотя бы и нечленораздельный. Даже схватив мертвой хваткой за горло курильщика, пускающего дым с отвратительным шумом, нельзя, потеряв бдительность, не расслышать его последний вздох» [с. 30].

На первый взгляд, перед нами не исключительный, увы, случай сознательного отказа от общепринятой этики со стороны человека, готового ради достижения цели «идти по головам». Однако это не совсем верно: отказ от этики, безусловно, имеет место, но осознанным в полной мере не является, ибо рассказчик страдает своего рода «этической глухотой». Он совершенно непринужденно сваливает в одну кучу беззастенчивое разглядывание глухонемых, вслушивание в бред душевнобольного и невмешательство в ситуации издевательства над детьми или даже убийство курильщика ради записи его последнего вздоха, полагая все вышеперечисленное «нарушениями» одного порядка. В каком-то смысле он и вправду

является «глухонемым» (каковым себя ощущает), но не в обыденной жизни, а в сфере этики. «Нужно идти по следу как зверь, забыть, что ты человек» [с. 30], – подытоживает он.

Совершенно неожиданно «зверь» проникается симпатией к детям Геббельса, с которыми его сталкивает судьба. В их детских голосах – а ведь Герман Карнау воспринимает людей исключительно через призму голосов – ему слышатся невинность, чистота, неиспорченность, которые потом, по мере взросления, сопряженного с неизбежным огрубением голосовых связок, бесследно исчезнут.

Дети Геббельса представляют второй полюс повествования: равноправным с Карнау рассказчиком в романе выступает старшая из них, Хельга. В ее восприятии дается событийная сторона внешнего мира, безразличная звукооператору, – события последних недель войны. Перед самым концом войны дети погибают, отравленные собственными родителями, а у Карнау – единственного на свете человека, о них пожалевшего, – каким-то образом оказываются записи их «последних вздохов»: «вздох» – «Nauch» – «H-hh». Не в этом ли звуке кроется мистическое объяснение того, что имена всех шестерых детей Геббельса начинаются с одной и той же буквы (как у породистых щенков) – с буквы «Н». И с той же самой буквы начинается в оригинале имя самого звукооператора – Hermann. Явно не случайное совпадение, к сожалению, утраченное в переводе.

Интересно сопоставить «Летучих собак» М. Байера с написанным в том же году романом Кристофа Рансмайра (р. 1954) «Болезнь Китахары»/ «Morbus Kitahara»¹⁷, предлагающим «альтернативную историю»: якобы после Второй мировой войны США в отношении побежденных стран реализовали обсуждавшийся в конце войны план Morgenthaу (выведенный в романе как план Стелламура). По этому плану Германия и Австрия лишались права на армию и тяжелую промышленность и приговаривались к превращению в аграрные страны. Место действия – условно (Моор/ Moog, что в переводе с немецкого означает «трясина»), время также не обозначено.

Один из главных персонажей романа – Беринг, прозванный Моорским Крикуном, как и Герман Карнау, обладает отчетливо выраженным сходством с зюскиндовским Гренуйем: правда, у него чрезмерно развит слух, а не обоняние. Впрочем, в отличие от звукооператора из «Летучих собак», воспринявшего ту сторону зюскиндовского персонажа, которая заставляла того коллекционировать запахи, отнимая их у жертв, Беринг воплощает другой аспект, менее разрушительный: обостренную чувствительность (к звукам), никакого вреда для окружающих вроде бы не несущую. Подобное мировосприятие мешает прежде всего ему самому. Едва родившись, Беринг сталкивается с акустической атакой внешнего мира:

«...шум внешнего мира обрушился на Беринга со всей своей силой. Младенец кричал от боли... у ребенка слишком чуткие уши. Слух очень уж тонкий»¹⁸.

Определенные основания воспринимать мир как изначально агрессивный у Беринга были – он родился во время войны, пока отец воевал в гитлеровской армии, а неподалеку от дома расположился немецкий концлагерь: заключенные работали в каменоломне и один за другим умирали от издевательств и перегрузок. Таким образом, герой К. Рансмайра принадлежит к поколению «детей» и выступает носителем характерных его особенностей: в частности, не может общаться с родителями.

Изначальная «коммуникативная несовместимость» с отцом лишь разрастается со временем, постепенно превращая старого кузнеца в бесконечно одинокого человека («Кузнец... становился все **неразговорчивее** и даже в пивнушке у пристани давно растерял всех дружков» [с. 42]), а самого Беринга – сперва в молчаливого нелюдима («Беринг так боялся исхудалого мужчины в постели у матери, что **неделями не говорил ни слова** и даже **птичьих криков не издавал**» [с. 29]), потом – в блудного сына («И тот, кто покинул этот дом **без единого слова**... уже не был его сыном» [с. 127]). Отношения с матерью складываются не лучше: «Мать Беринга давно перестала обращать внимание на окружающий мир... С Берингом она разговаривала исключительно шепотом...» [с. 50], и поискам контакта с родителями Беринг предпочитает бегство из дома – на виллу «Флора» к Амбрасу, Собачьему Королю, бывшему заключенному здешнего концлагеря.

Беринг является носителем целого «букета» коммуникативных проблем: от общей неразговорчивости – до невольного перехода на «птичий язык» в стрессовой ситуации (последствие «куриного» воспитания в первый год жизни, проведенный в курятнике); от трудностей в общении с Амбрасом – до невозможности объяснить с Лили, в которую влюблен. Общению с людьми Беринг предпочитает контакт с машиной, разговор на ее «языке», представляющем едва ли не альтернативной коммуникативной системой: «С каким самозабвением склонился он к рядам цилиндров – точно **стук дизеля** только и мог оградить его от воспоминаний... **Грохот поршней** все оттеснял в область неслышимого, в том числе и болтовню паромщика... Что бы ни сообщали машиновладельцы... – все это никак не могло сравниться с явственным **дребезжанием клапана, визгом клиноремной передачи или треском разболтанного уплотнительного кольца**. В этом многообразии всевозможнейших **рабочих шумов**, которое для мира конских упряжек и ручных тачек было попросту (достаточно редким) рокотом мотора, для

чуткого уха раскрывалась **оркестровая гармония всех звуков и голосов механической системы**. У каждого голоса, каждого пусть даже самого неприметного шороха этой системы было свое недвусмысленное значение...» [с. 212].

Амбрас, переживший концлагерь, также демонстрирует «коммуникативную несостоятельность»: в частности, избегает называния предметов. Эту особенность персонажа отмечает И.С. Роганова: «Отсутствие номинации (нежелание давать предметам наименования) является одной из основных характеристик его речи»¹⁹: «Собачий Король редко называл вещи своими именами, тишина – эта штукавина. Радио – эта штукавина. Телевизор, стеклорез, карбидный фонарь, перфоратор – эта штукавина, та штукавина» [с. 151]. Беринг же, хоть и работает на него, не желает отказываться от привычных обозначений: «Как же это без названий?!» [с. 151] – удивляется он. Тем самым его контакт с хозяином затруднен изначально. «Коммуникативная пропасть» между Берингом и Амбрасом лишь углубляется с течением времени, постепенно обнажая корень, – в конечном итоге, это опять-таки пропасть между «детьми» и «участниками» военных событий.

Практически одновременное появление столь сходных по способу мировосприятия персонажей (Герман Карнау и Беринг, каждый из которых может рассматриваться как «вариант» зюскиндовского Гренуйя в акустической сфере) у двух совершенно разных немецкоязычных авторов представляется симптоматичным. Похоже, только теперь, когда от военных событий их отделяет полвека, писатели стран немецкого языка смогли ощутить, осознать и воплотить в художественные образы те «искажения» мировосприятия, что уходят корнями в последнюю войну.

Одним из таких искажений видится и ощущение «коммуникативной несостоятельности» современного человека, выявленное в обеих книгах. «Новый приступ мирового одиночества», о котором еврейский немецкоязычный философ Мартин Бубер писал еще в 1947 г., обретший форму «невозможности диалога», осознается в этом качестве все большим числом людей, устремившихся на поиски выхода: «Эпоха индивидуализма, несмотря на все попытки его возрождения, миновала... Я вижу, как исподволь нарастает, с присущей всем событиям истинно человеческой истории неспешностью, величайшая неудовлетворенность, и она не похожа ни на какую былую неудовлетворенность. Человек восстанет не только против тех или других господствующих тенденций и во имя других тенденций, но против ложной реализации своего огромного тяготения – к общности – и во имя подлинной реализации»²⁰.

- 1 *Illies F.* Generation Golf: Eine Inspektion. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2001. 217 s.; *Idem.* Generation Golf zwei. München: Karl Blessing Verlag, 2003. 256 s.
- 2 *Anz T.* Deutsche Literatur der Gegenwart: Generationen, Themen und Formen [Электронный ресурс] // Litrix-Deutsche Literatur online. [2004]. URL: <http://www.litrix.de/magazin/panorama/ueberblick/de12072.htm>.
- 3 *Agazzi E.* Erinnernte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit. Göttingen, 2005. 175 s.
- 4 *Op. cit.* S. 134.
- 5 *Чугунов Д.А.* Немецкая литература 1990-х годов: Основные тенденции развития: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. С. 11.
- 6 Там же. С. 11.
- 7 *Beyer M.* Flughunde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1995. 301 s.
- 8 *Künzig B.* Schreie und und Flüstern: Marcel Beyers Roman "Flughunde" // Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre / Hrsg. von Erb A. Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. S. 122–153. S. 123.
- 9 *Karasek H.* Schreien und Flüstern: Helmut Karasek Über Marcel Beyers Roman "Flughunde" // Der Spiegel. Hamburg, 1995. No. 27. S. 171–173.
- 10 *Kühler A.* Im Kehlkopf der Macht: Marcel Beyers Roman "Flughunde" // Neue Züriche Zeitung. Zürich, 1995. 13.07.
- 11 *Роганова И.С.* Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. М.: Рудомино, 2007. С. 118–124.
- 12 Там же. С. 121.
- 13 *Künzig B.* *Op. cit.* S. 124.
- 14 *Зюскинд П.* Парфюмер / Пер. с нем. СПб.: Азбука-классика, 2003. 352 с. На самом деле название романа переводится на русский язык как «Аромат». Однако в силу установившейся традиции и огромной популярности романа в России мы не возьмем на себя смелость переименовать русскоязычную версию.
- 15 *Байер М.* Летучие собаки / Пер. с нем. А. Кацуры. СПб.: Амфора, 2004. С. 15–16. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.
- 16 Имеется в виду основатель френологии австрийский врач Галль (Gall) Франц Йозеф (1758–1828). По некоторым сведениям, собрал коллекцию детских черепов.
- 17 *Ransmayr Chr.* Morbus Kitahara. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995. 439 s.
- 18 *Рансмайр К.* Болезнь Китахары / Пер. с нем. Н. Федоровой. М.: Эксмо, 2002. С. 20. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.
- 19 *Роганова И.С.* Указ. соч. С. 369.
- 20 *Бубер М.* Проблема человека / Пер. с нем. Ю.С. Терентьева // Бубер М. Два образа веры. М.: АСТ, 1999. С. 296.

Сравнительное изучение литератур

Е.В. Павлова

COMPARATIVE ARTS: ПЕРСПЕКТИВЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ?

В данной статье рассматривается проблема «позиционирования» исследований в области пересечения видов искусства. Через исторический экскурс представлена полемика между представителями зарубежных, а также отечественной школ литературоведения. Рассматривается возможность отнесения исследований интермедиального характера к области субдисциплины Comparative Arts в рамках сравнительного литературоведения.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, «взаимоосвещение» искусств, интермедиальность, субдисциплина, Comparative Arts.

В ноябре 2008 г. в Германии при университете города Мюнстер состоялся XIV ежегодный съезд Немецкого союза общего и сравнительного литературоведения (DGAVL). Заглавная тематика съезда определялась как Comparative Arts, в центре обсуждений были новые подходы в области универсальной эстетики. Среди множества вопросов, касающихся взаимодействия видов искусства, звучали работы по исследованию музыкально-литературного феномена.

Данный факт является показателем актуальности научного систематически-критического обращения интердисциплинарного характера к многочисленным связям и проблемам языка и музыки, слова и тона, словесного творчества в целом и музыки, что представляет собой симптоматичное явление в последние десятилетия.

Но, несмотря на постоянно возрастающий интерес многих литературоведов и музыковедов, также как и писателей, поэтов и композиторов, к данной исследовательской области, достойных попыток систематизировать уже исследованные единичные аспекты взаимодействия музыки и литературы крайне мало.

© Павлова Е.В., 2010

Причину данного упущения С.П. Шер, исследователь музыкально-литературных пересечений, усматривает в следующем: «Мы находимся в данном случае в пограничной области, лишь с недавних пор “легально” рассматриваемой компаративистикой, в “ничейной области”, образовавшейся между двумя традиционными самостоятельными дисциплинами»¹.

Следует заметить, что интерес к пограничной между искусствами области как к объекту плодотворного компаративного исследования наметился еще в первые десятилетия XX в.

Отправной точкой для дальнейшего развития этой исследовательской области стала работа О. Вальцеля «Wechselseitige Erhellung der Kuenste»². Следующей ступенью стала его теоретическая работа «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters» (1923), в которой многие главы посвящены постановке проблемы «взаимоосвещения искусств» в общем и в особенности взаимодействия литературного творчества и музыкального искусства. Принцип «взаимоосвещения» искусств он определяет как способность исследователя одного вида искусства «позаимствовать» перспективу наблюдения за феноменами исследователя в области другого вида искусства.

Однако обращаясь к размышлениям о взаимодействии искусств, в данном случае музыки и литературы, исследователи по сей день сталкиваются с проблемой позиционирования данного рода наблюдений. Им предстоит решить тот самый вопрос о «ничейной области», заявленной С.П. Шером, т. е. включить исследования пограничного между словесным и музыкальным в определенную дисциплинарную нишу.

А. Зихельштилль, говоря о проблеме определения музыкально-литературной области, делает свои предположения: «В целом, намечается основополагающая тенденция, рассматривать музыкально-литературные исследования как составляющую часть области сравнительного литературоведения, т. е. компаративистики»³.

Заглавие статьи У. Вейсштейна «Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?»⁴ представляет собой дискуссионный вопрос, продолжающий размышления А. Зихельштиля. А именно: относить ли взаимодействие искусств, сравнения, параллели между литературой и другими «средствами выражения» к проблемам сравнительного литературоведения?

У. Вейсштейн в своей работе дает исторический экскурс, демонстрирующий попытки ученых легитимировать музыкально-литературную исследовательскую область.

Заимствование у О. Вальцеля словосочетания «взаимоосвещение искусств», в данном случае музыки и литературы, явилось своим результатом удаление от центральной сферы сравнительного литературоведения, которое согласно своему названию окружает себя исключительно результатами словесного творчества, к так называемой периферии, где помимо литературы участвуют и другие «формы субъективного духа».

В Германии первым, кто предпринял попытку «растянуть» литературную дисциплину компаративистики на более общую область, добавив область искусства, был М. Кох. Ему это требовалось прежде всего для того, чтобы доказать связь конкретно между литературой и изобразительным искусством.

Англичанин Ремак в своей работе «Comparative Literature, Its Definition and Function»⁵ один из первых намеренно расширил область литературной компаративистики, упомянув также и об отношениях между литературой, с одной стороны, и другими областями знаний, а также областью искусства – с другой. Он, по мнению У. Вейштейна, является единственным среди всех теоретиков сравнительного литературоведения, кто принципиально настаивал на внедрении исследований по «взаимоосвещению» литературы и других «средств выражения» (*les domaines de l'expression*) в область компаративистики.

Хотя в последнее время все больше компаративистов, прежде всего американских исследователей, принимают во внимание взаимодействие словесного творчества и других средств выражения в качестве соразмерного их дисциплине исследовательского объекта.

В качестве соответствующей ниши для исследований данного порядка англичане предложили «субдисциплину» – «сравнительная наука о видах искусства», или «Comparative Arts», основная сложность существования состоит в необходимости наличия экспертов, компетентных во всех областях искусства.

Таким образом, благодаря усилиям английских, американских, немецких исследователей удалось отойти от заданной французами строго очерченной «словесной» направленности сравнительного литературоведения.

Следует отметить, что отечественные теоретики-компаративисты подхватили французские настроения, которые не рассматривают взаимодействие литературы и смежных видов искусств вообще или же не видят между исследованиями данного порядка и сравнительным литературоведением никаких точек соприкосновения. Но это не значит, что исследования взаимосвязи и взаимовлияния литературы и других видов искусств друг на друга не проводились.

С теоретической точки зрения попытки подойти к интермедиальной проблематике предпринимались отечественными литературоведами, музыковедами и культурологами начиная с XX в. Следует отметить, что явление «пересечения» в области разных видов искусства стало симптоматичным для всей отечественной филологии и культурологии во второй половине XX в.

Часто стало появляться слово «текст», превратившееся в одно из ключевых понятий в гуманитарных науках. Под текстом понималось не только литературное письмо, продукт словесного творчества, но и все знаковые системы, заключающие в себе ту или иную информацию, иными словами, все средства сообщения. Так заговорили о «текстах культуры», «текстах искусства» и, соответственно, о проблемах функционирования текста, об «интертекстуальности».

Внимание прежде всего было сосредоточено на внутритекстовых связях. Изучение этих связей привело к выводам, что в художественном произведении могут взаимодействовать «разные образные ряды»⁶. Результатом данного взаимодействия является феномен так называемого «полихудожественного произведения». Полихудожественным Н.В. Тишунина в статье «Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения» определяет произведение, опирающееся на использование выразительных средств языков разных видов искусства. Она пишет о своеобразном эффекте «художественного полифонизма», в ходе которого средства выразительности разных видов искусства при их взаимодействии и трансформации создают объемный, многомерный, синтетический художественный образ. Данный принцип художественного полифонизма в искусстве принято определять термином «интермедиальность». Интермедиальность в свою очередь определяет тип внутритекстовых связей в литературном произведении, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства, в том числе самого словесного творчества, принцип создания полихудожественного пространства в системе культуры, создания «метаязыка» культуры.

Во многом данная точка зрения перекликается с освещением проблемы взаимодействия литературы и других видов искусства К. Вратца, зарубежного исследователя. В своей книге он рассматривает взаимовлияние видов искусства как классическую, во всяком случае первую, доказуемую область, где обнаруживаются пересечения средств передачи информации в их функционировании, в самом процессе передачи различными медиа⁷. Говоря о пересечении двух медиа, К. Вратц отсылает нас к медиакультурологии, области, введенной З.Й. Шмидтом. Под медиакультурологией

понимается обширная интерактивная область, служащая, прежде всего, плюрализации возможностей точек зрения, наблюдения, исследования.

Таким образом, образуется тип коммуникации посредством пересечения различных средств передачи информации (литература через музыку, рисование через литературу, музыка через рисование, музыка через литературу и т. д.). При переносе в сферу других медиа воспроизводится и утверждается некий опыт, знание, легко узнаваемое и воспринимаемое человеком в определенной культурной среде. Культурная среда определяет, в свою очередь, человека в качестве продуцента и реципиента внутри той или иной подсистемы.

В результате рассмотрения вопроса о позиционировании исследований на предмет взаимодействия искусств выявляются следующие возможности решения проблемы, а именно: через понятия «сравнительное литературоведение/компаративистика», «Comparative Arts», «медиакультурология», «интермедиальность», предложенные как зарубежными, так и отечественными исследователями.

Возвращаясь к упомянутому в начале статьи съезду Немецкого союза общего и сравнительного литературоведения (DGAVL), следует полагать, что немецкое литературоведение имеет тенденцию относить исследования в области пересечения искусств к проблемам сравнительного литературоведения, легитимируя тем самым интермедиальный феномен в качестве объекта компаративистики. А сам термин «Comparative Arts», предложенный некогда англичанами, представляет собой возможность объединить явления интермедиального характера, протекающие на стыке различных видов искусства, а также наконец решить проблему «ничейной области», образовавшейся между традиционными самостоятельными дисциплинами.

Примечания

- ¹ Literatur und Musik: e. Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Hrsg. von S.P. Scher. Berlin: E. Schmidt, 1984. S. 9.
- ² Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe / Oskar Walzel. Berlin: Reuter&Reichard, 1917.
- ³ *Sichelstiehl* A. Musikalische Kompositionstechniken in der Liteartur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauctoren. Essen: Die Balue Eule, 2004. S. 12.
- ⁴ Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? *Neohelicon* 5. 1977. S. 93–123.

Е.В. Павлова

- 5 Comparative Literature: Method and Perspective / Hrsg. von N.P. Stallknecht und H. Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.
- 6 *Тишунина Н.В.* Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // *Филологические науки*. 2003. № 1 (январь–февраль). С. 19–26.
- 7 *Vratz Ch.* Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musieieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: Königshausen&Neumann GmbH, 2002.

А.В. Гордеева

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ИЗ П. ВЕРЛЕНА:
УРОВЕНЬ СОДЕРЖАНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
«LE CIEL EST, PAR-DESSUS LE TOIT...»)

Предметом исследования в данной статье выступает содержательная структура поэтического произведения, рассмотренная на примере стихотворения П. Верлена «Le ciel est, par-dessus le toit...». Основная цель статьи – выявить особенности русских переводов этого стихотворения на содержательном уровне. Предлагается методика анализа этого уровня. В результате делаются выводы о структуре содержания поэтического текста и о характере ее изменений в русских переводах.

Ключевые слова: Верлен, концепт, событие стихотворения, поэтический перевод.

Сравнение нескольких переводов одного и того же стихотворения, выполненных на одном языке, позволяет, с одной стороны, выявить характерные черты этих переводов, а с другой – обнаружить важные особенности поэтики самого переводимого текста. Проводить сравнение можно по нескольким критериям, выявляя в каждом случае новые грани оригинального стихотворения. Таким критерием может выступать, например, лексика, используемая в данном стихотворении. Подробно данная методология излагается в статье М.Л. Гаспарова «Подстрочник и мера точности»¹; суть ее состоит в выявлении в процентном соотношении степени точности и вольности перевода относительно знаменательных слов в тексте. Другим критерием можно выбрать форму, композиционное завершение произведения. Данный критерий основывается, в частности, на концепциях Н.С. Гумилева («[Переводы стихотворные]»²) и М.Л. Лозинского («Искусство стихотворного перевода»³). В данной статье остановимся на третьем важном критерии для сравнения переводов – на содержании произведения.

© Гордеева А.В., 2010

Необходимость формулирования и использования этого критерия была вызвана стремлением уравновесить названные выше критерии. И метод Гаспарова, и концепции Гумилева и Лозинского при рассмотрении переводов ставят во главу угла форму произведения, его словесное оформление. Конечно, фиксируя лексический материал стихотворного оригинала и его перевода и высчитывая точность передачи словарного значения, метод Гаспарова в определенной степени затрагивает и аспект содержания. Однако это, во-первых, не представляется в качестве основной задачи метода, а во-вторых, не имеет системности. Отдельные слова лишь отражают лексическое содержание, при этом не учитываются взаимосвязи и функционирование этих значений внутри художественного мира, художественной системы стихотворения. В основе метода, основывающегося на анализе содержания, лежит внимание к передаче внутреннего содержания поэтического произведения, к воссозданию в рамках перевода той содержательной структуры, на которой держится художественный мир стихотворения. При этом передача содержания включает в себя две задачи. Первая задача – это сохранение и воспроизведение определенных содержательных опор, важнейших элементов художественной системы, которые будем обозначать как содержательные концепты. Под понятием *содержательных концептов* в данном случае подразумеваются отдельные образы или их последовательности в художественном мире переводимого стихотворения, которые слагаются в общую семантическую структуру, систему, определяющую восприятие и постижение произведения. К этому вводимому нами термину близки по значению «ключевые микрообразы стихотворения»⁴, о которых пишет А.Н. Гринштейн в своей статье «Разговорная речь в лирике Верлена и ее передача в русских переводах». Однако он лишь употребляет этот термин, не давая ему развернутого объяснения и не рассматривая эти микрообразы в системе. Вторая задача перевода заключается в передаче события стихотворения, которое составляет его сюжет. Дело в том, что «поэтический сюжет – не ряд событий, а процесс “рождения”, возникновения единственного события»⁵. Это единственное событие представляет собой кардинальную смену точки зрения, благодаря чему происходит новое освещение и целостное понимание содержания лирического произведения. Причем это событие рождается в сознании лирического героя, а лирическое высказывание предстает его оформлением в лирическое слово. Событие знаменуется преодолением определенной границы, в частности между изображаемыми временем и пространством и пространством-временем самого высказывания. Таким образом, рождающееся при лирическом высказы-

вании событие приводит к смене точки зрения не только у лирического героя, но и у читателя, в преодолении границы рождается сострадание, а одновременно постижение читателем события стихотворения.

При этом для осуществления анализа переводов необходимо выделить содержательные концепты оригинального стихотворения, а также определить, в чем заключается событие каждого стихотворения. Для этого сначала требуется рассмотреть организацию художественного мира стихотворения.

В данной статье предлагается анализ содержательной структуры одного из стихотворений французского поэта второй половины XIX в. Поля Верлена (1844–1896): это стихотворение «Le ciel est, par-dessus le toit...» из третьей части сборника «Мудрость» (Sagesse, 1881). На русский язык это стихотворение переводилось в общей сложности 18 раз⁶, и у русских переводчиков оно вызвало наибольший интерес из всего сборника «Мудрость».

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?⁷

Первые две строфы стихотворения создают два различных образа: первая строфа – визуальный, вторая – звуковой. В первой строфе зарождается движение, дается семантический импульс стихотворения. Первые два стиха строфы (Le ciel est, par-dessus le toit, / Si bleu, si calme! – Небо над крышей / Такое голубое, такое спокойное) дают читателю статическую картину за счет настоящего времени глагола «être» (быть). В третьем и четвертом стихе, во второй картине строфы (Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme –

Дерево над крышей / Качает своей ветвью), хотя и сохраняется визуальность, но появляется движение, благодаря глаголу «berger» (качать). Очень важна конструктивная параллельность в построении этой строфы: в условиях жесткой структуры, единой семантической рамки (par-dessus le toit) зарождение движения ощущается более явно. Подобная структура, основанная на синтаксически параллельных высказываниях, воспроизводится и во второй строфе стихотворения. Если применять терминологию Ю.Н. Ореховацкого, рассматривающего в своей диссертации синтаксис как одну из особенностей поэтики, то такое построение каждой из двух строф относится к виду полной вертикальной симметрии⁸. Эта строфа, как и предыдущая, распадается также на две части, зарифмованные повтором ситуации (qu'on voit). В обеих частях (La cloche, dans le ciel qu'on voit, / Doucement tinte – Колокол в небе, которое видно, / Тихо звонит; Un oiseau sur l'arbre qu'on voit / Chante sa plainte – Птица на дереве, которое видно, / Поет свою жалобу) рождаются звуковые образы, являющие собой движение, действие. К тому же оба сказуемых в этой строфе (tinte – звонит; chante – поет) являются обозначением активных действий. Таким образом, от статики визуальных, пластичных образов первой строфы, в которых уже начинает зарождаться движение, происходит переход к визуальным образам второй строфы. Звук невозможен без представления о времени и пространстве. Первая строфа задает пространство, вторая строфа вводит это пространство в определенный временной пласт за счет звука, рождающего движение. Кроме того, первая и вторая строфы оказываются связаны между собой наличием единых реалий. Если в первой строфе перед взором читателя выводятся «небо» и «дерево», то во второй строфе колокол звонит именно в этом, уже указанном, небе, а птица поет свою жалобу на дереве, представленном в первой строфе. Назовем этот эффект *семантическим нанизыванием*. Данный прием не только связывает строфы в стихотворении, но и структурирует их смысловую наполненность, выстраивает художественную систему, мир произведения в отношениях между реалиями. Причем в нашем случае звуковой образ нанизывается на визуальный. Соединение статики и динамики, произошедшее за счет двух первых строф стихотворения, воплощается (и повторяется) в третьей строфе. Она также состоит из двух частей (Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là / Simple et tranquille – Боже мой, Боже мой, жизнь там / Простая и тихая; Cette paisible rumeur-là / Vient de la ville – Этот мирный шум там / Идет из (от) города). Первая часть воплощает статику за счет глагола «être» (быть), во второй строфе звук (звучание как действие) субстантивируется в «rumeur» (шум), причем этот шум

существует во времени, так как совершает действие – «идет (исходит) от города». Лейтмотивом стихотворения становится упоминание о спокойствии и тишине. Удаётся выстроить следующую цепочку связанных с этим чувством концептов: *calme – doucement – tranquille – paisible*. Эта последовательность из прилагательных и наречия со сходным семантическим значением также выступает в роли связующего элемента для всех трех строф. Сама семантика простоты выражается и на лексическом уровне: Верлен использует семантически простые, общие, не конкретизированные слова – «*le ciel*» (небо), «*un arbre*» (дерево), «*la cloche*» (колокол), «*un oiseau*» (птица). Подобная лексика подчеркивает образ «*la vie est simple et tranquille*» (простой и тихой жизни). Предельное состояние этого спокойствия выделяется также за счет наречия «*si*», усиливающего эффект от прилагательных «*bleu*» (голубой) и «*calme*» (спокойный). Как мы видим, в первых трех строфах не обнаруживает своего действительного присутствия лирический герой. Но именно с его точки зрения описывается устройство художественного мира. Дело в том, что все рифмы, основанные на повторах, в этом стихотворении выделяют особым образом те слова, которые обозначают местонахождение объекта относительно субъекта, их описывающего, обозначают его пространственную точку зрения. «*Par-dessus le toit*» (над крышей) – «*qu'on voit*» (которое видно) – «*là*» (там) – «*voilà*» (здесь, вот). Лирический герой (описывающий субъект) находится в фиксированной точке пространства, он видит крышу, небо и дерево над крышей, ему их видно, и от них исходят звуки (герой не видит ни колокола, который объективно далек, ни птицы, которая может быть скрыта в листве, он только слышит, производимые ими звуки), он ощущает жизнь («*là*» можно воспринять и как «там» и как «тут», это наречие связывает в сознании лирического героя два пространства), но шум исходит «*de la ville*» (из (от) города), то есть герой находится вне пространства города. Последнее же обозначение в последней строфе – «*voilà*» (здесь, вот) – вплотную приближает читателя к лирическому герою. Именно в этой четвертой строфе разворачивается событие стихотворения. Строфа оформлена отлично от других – в виде реплики, в которой звучит обращение к некоторому персонажу. Кроме того, если предыдущие три строфы были написаны в настоящем времени, то здесь появляется прошедшее («*qu'as-tu fait*» – что ты сделал). Итак, картина, создаваемая тремя первыми строфами, неизменна, она рисует спокойный период времени, идиллический мир. Но постепенно в этом мире начинает рождаться драма. Импульс ее – в замене статики динамикой действия в первой строфе, развитие ее – в нарастании

звуковых образов и последовательности пространственных обозначений. Кульминация драматизма – в последней строфе: события прошлого, содержащие в себе трагедию героя, вторгаются в идиллический мир. Интересно, что реплика последней строфы не принадлежит кому-то однозначно: ее можно воспринять и как песнь птицы, и как ответ Господа, к которому взывает лирический герой, и как приближающийся шум города, и, наконец, как обращение лирического героя к самому себе, тогда субъект этой реплики и объект, о котором она сообщает, являются одним и тем же лицом. В этом раздвоении также обнаруживается разрушение идиллии, единства мира. Стихотворение оканчивается на вопросе, на неустойчивой тональности, не находящей разрешения. Событие стихотворения раскрывается в последней строфе, оно подготовлено движением всего стихотворения, можно выявить его важные для передачи в переводе особенности: это обособленная часть текста – реплика, в этой реплике проявляется прошедшее время; вопрос, хотя и повторяется в строфе, но имеет градации: что ты сделал? (*qu'as-tu fait*) – что ты сделал со своей молодостью (*qu'as-tu fait De ta jeunesse*) + оплакивающий свою молодость (*Pleurant sans cesse De ta jeunesse*) («*pleurer de...*» – «оплакивать, плакать из-за...», к тому же именно эти две строки зарифмованы). К содержательным концептам будем относить следующие:

- передача пространственных обозначений (*par-dessus, qu'on voit, là, voilà*);
- сохранение семантически «простых», нейтральных существительных (*le ciel, un arbre, la cloche, un oiseau*);
- передача характеристики действия (статика: *le ciel est*; динамика: *berce*; динамика: *tinte*; динамика: *chante*);
- семантическое нанизывание;
- передача усиления значения через наречие «*si*»;
- воспроизведение отдельных концептов, таких как «*sa palme*», «*sa plainte*», «*cette rumeur*»;
- обращение «*Mon Dieu, mon Dieu*»;
- направленное действие «*vient de la ville*»;
- характеристика действия «*sans cesse*»;
- воспроизведение последовательности *calme – doucement – tranquille – paisible*;
- причина трагедии лирического героя: «*de ta jeunesse*».

Надо заметить, что ни один русский перевод не воссоздает всю семантическую структуру стихотворения в полной мере, что является практически неминуемой проблемой перевода как литературной деятельности. Обратим внимание на то, как переводчиками воссоздаются отдельные концепты этой структуры. Наиболее

жесткий элемент централизации стихотворения, выраженный в последовательности пространственных обозначений, усиленных повторяющимися рифмами, полностью воспроизводится только в переводах Сологуба (третий перевод: над кровлей – в окно – там – теперь) и Тимошкиной (над крышами – что слышен мне – там – здесь). В переводе Гелескула этот элемент структуры полностью игнорируется. Остальные же переводы сохраняют лишь одно или два пространственных обозначения. Интересно заметить, что концепт «*qu'on voit*» в целых пяти переводах воссоздается через существительное «окно» («в окна», «в окно», «за окном»). Этот добавочный семантический элемент, отсутствующий в оригинале, оказывается дополнительным разделителем двух пространств, лишь намеченных в стихотворении. Пространство же лирического героя в таком случае становится полностью изолированным от внешнего мира. Примечательно, что об этом стихотворении сам Поль Верлен упоминает в своем прозаическом сочинении «Мои тюрьмы» («*Mes prisons*», 1893): «Поверх стены, видной из моего окна (у меня было даже окно, настоящее! хотя и забранное частой решеткой), за тем унылым двором, где билась, если смею так выразиться, моя смертельная тоска, я видел, – а дело было в августе, – качающуюся верхушку высокого тополя с какого-то сквера или бульвара, в листьях, охваченных сладострастным трепетом. До меня долетали приглушенные расстоянием звуки праздника (о, Брюссель – величайший весельчак и шутник изо всех известных мне городов). И я написал об этом стихи, которые находятся в “Мудрости”»⁹. Возможно, что эти заметки стали причиной появления в некоторых переводах концепта «окна», через которое смотрит лирический герой. Также можно выявить, что концепт «*pardessus*» строго сохраняется во всех переводах рубежа XIX–XX вв. (в «буквалистский» период), в дальнейшем он периодически опускается. Концепт же «*voilà*» воссоздается всего лишь в трех переводах (Брюсова (первый перевод: здесь), Сологуба (третий перевод: теперь) и Тимошкиной (здесь)). Группа концептов «*le ciel, un arbre, la cloche, un oiseau*», являясь опорными образами первых двух строф стихотворения, в полном виде воспроизводятся во всех переводах, кроме переводов Чюминой, Брюсова (первый вариант), Сологуба (третий вариант), Корнеева и Зубкова, где либо они перефразируются, либо один или два из них опускаются. Концепт «*le ciel*» чаще всего переводится прямо – «небо», варианты: небосвод, небосклон, простор небесный и синева. Столь же строго выдерживается перевод концепта «*un oiseau*»: «птица» или «птичка», один раз, в переводе Тхоржевского, она уточняется до «горлинки», другой – у Вышинского – до «соловья». Концепт «*la cloche*» сохра-

няют неизменно как «колокол» Брюсов (первый перевод), Тимошкина и Зубков, все же остальные субстантивируют действие «колокола», опуская сам субъект действия, и превращают его в «звон» с различными описаниями (колокольный, от церкви, воскресный, во храме), Чюмина и Петровский даже предлагают определенный тип звона – «благовест». Наиболее разнообразен в переводе оказался концепт «*un arbre*»: как «дерево» его воспроизводят только Рафаилович, Сологуб (второй и третий переводы), Френкель, Портнов и Тимошкина; все другие переводчики называют вид растения – «тополь», «вяз», «клен», «осина», «каштан», «ясень». Относительно концептов активности/пассивности действия также выявляется зависимость вариативности переводов от конкретного концепта. Так, статическое действие «*le ciel est*» сохраняют чуть больше половины переводов. В остальных также можно выявить статику действия, но она оформляется активным глаголом настоящего времени («блестит», «синеет», «светит», «улыбается»), либо прошедшего («замерло», «простер»). Концепт динамического действия «*berce*», получая разнообразные лексические оформления («наклоня», «веют», «дрожат», «качается», «машет», «колышет» и т. д.), сохраняют все переводчики, за исключением только Френкеля и Гелескула. Активное действие «*tinte*» в большинстве случаев перефразируется и передается иному, привнесенному лексическому элементу («(звон) несет», «(звон) плывет», «(звон) колышется» и т. д.). Причиной этого становится смещение субъекта действия и субстантивация самого действия, о чем уже шла речь (колокол звонит = звон). При сохранении концепта «*la cloche*» сохраняется и концепт действия: в переводах Брюсова (первый перевод) – «рыдает», Тимошкиной – «зовет» и Зубкова – «звонит». Причем два из этих переводов относятся к современному периоду. Наиболее сложная ситуация складывается с концептом активного действия «*chante*». Здесь в семи переводах действие также меняет своего субъекта. Им оказывается не «птица», а «*sa plainte*» (ее жалоба). Она «льется», «слышится», «раздается» и т. д. В остальных переводах «птица» сохраняет свою функцию субъекта действия («поет», «грустит», «возносит»). Большая часть таких буквальных воспроизведений активного действия снова выпадает на долю советских и современных переводов. Кстати говоря, сам концепт «жалоба птицы» опускается в семи переводах. Лексическое значение концепта перефразируется в «стон» или «мольбу», либо упрощается, нейтрализуется до «песни» или «звуков», как «жалобу» ее переводят только Тхоржевский и Тимошкина. *Семантическое нанизывание* оказывается одним из наиболее сложных структурных элементов стихотворения для переводчиков. В полной

мере оно сохраняется лишь Сологубом (второй и третий переводы), Петровским и Зубковым. Также структуру стремятся сохранить Чюмина, Брюсов (второй перевод) и Шенгели, однако за счет лексического варьирования, какое они применяют к некоторым концептам, эта структура меньше акцентируется на уровне текста. Усиление прилагательных из первой строфы за счет наречия «si» также сохраняется только пятью переводчиками. К таким же редко воспроизводимым структурным элементам можно отнести направленные движение «*vient de la ville*» и характеристику действия лирического героя (в последней строфе) «*sans cesse*». Направленное действие сохраняют в полной мере переводы Шенгели и Ревича. В остальных этот концепт либо воспроизводится частично (Сологуб (первый перевод: город шепчет), Брюсов (оба перевода: он издали; еле слышен ропот городской), Тхоржевский (шепчет города шум)), либо полностью опускается как реалия. Адекватная характеристика действия вообще присутствует только в переводе Шенгели («все плачешь»), в остальных же она превращается во временную характеристику («много, много дней», «в течение долгих дней») или игнорируется. Также только три переводчика (Тхоржевский, Портнов и Корнеев) обращают внимание на последовательность слов, проводящих в стихотворении мотив тихой жизни. Обращение «*Mon Dieu, mon Dieu*» оставляют все переводчики.

Обратимся к лексическому оформлению оставшихся концептов. Сложным выступает оформление концепта «*sa palme*». Его словарное значение – «пальмовая ветвь», в историческом значении может также переводиться как «ладонь». Интересно, что, например, Тимошкина так и оставляет в своем переводе «ветви пальм», стремясь к буквальности в передаче смысла. Наиболее распространенными вариантами перевода этого концепта все же выступают: «ветки», «листва», также встречаются «сень», «зелень», «рука», «крона», «вершина», «голова». Концепт «*cette rumeur*» четыре перевода опускают, в остальных это чаще «шум» или «ропот». «*De ta jeunesse*» воспринимается иногда как «юность» («молодость»), иногда как «жизнь». Интересно, что многие переводчики стремятся добавить к этому концепту дополнительное описание в виде эпитета – «светлый и нежный», «бедный», «краткий» и т. д.

Событие стихотворения во многом основывается на совмещении сцепленных художественных образов с возможностью их особого лексического оформления (двойственное отношение предлога «de»). В русском языке это порождает определенную трудность. Возможно, поэтому почти все переводчики останавливаются в последней, кульминационной строфе только на вопросе

«что лирический герой сделал со своей юностью», опуская концепт «оплакивания своей юности» (он фиксируется только как характеристика героя – «плачущий»). Некоторые переводчики предпочитают опустить и особое графическое оформление последней строфы (выделение отдельной реплики), что существенно изменяет событие стихотворения. Лишь перевод Тимошкиной приближается в этом отношении к оригиналу:

– А ты, который плачешь здесь
В течение долгих дней,
Что сделал ты, что плачешь здесь
Над юностью своей?

Здесь можно усмотреть двойственность французского текста: «что сделал ты над юностью своей» + «что плачешь здесь над юностью своей». Таким образом, оказывается возможным найти способ воспроизвести событие данного стихотворения, несмотря на то что большинству переводчиков это не удается в полной мере.

Итак, мы рассмотрели содержательную структуру в переводах стихотворения Поля Верлена «Le ciel est, par-dessus le toit...». В нашу задачу не входила оценка этих переводов с точки зрения производимого ими эстетического впечатления на читателя. Для нас важно было выявить определенные тенденции в том, как переводчики воспринимают художественный мир стихотворения, насколько точно пытаются воспроизвести его в своих переводах и каковы основные типы вносимых ими изменений. В то же время этот анализ позволил обнаружить в самом стихотворении Верлена некоторые характерные элементы поэтики, построения художественного мира произведения. Так, например, развитие драматического действия, приводящее к событию стихотворения – кардинальной смене точки зрения лирического героя и читателя, – строится на некоторой семантической «волне», на постепенном усилении этого драматизма, которое выражается в нескольких семантических цепочках образов с усиливающимся значением, которые пронизывают все стихотворение от начала до конца, закрепляя его смысловую структуру. Иногда такую цепь формируют сменяющиеся значения статики и динамики действия. Вообще в поэзии Верлена эти две категории принципиально важны. Дело в том, что художественный мир стихотворений Верлен помещает в настоящее время. Л.Г. Андреев видит в этом одно из доказательств импрессионистичности лирики Верлена: «<...> настоящее – единственное реальное время импрессионистической лирики Верлена. Впечатления сиюминутны: поэт фиксирует то, что в данный

момент рождает поток впечатлений»¹⁰. Однако при таком раскладе стихотворения могли бы быть статичными, стать просто картиной в словах. Однако у Верлена на уровне содержания действие оказывается принципиально важным структурным элементом. И это действие рождается за счет взаимодействия статичных (выраженных назывными предложениями или предложениями с глаголом «être» (быть) в настоящем времени) и динамичных (выраженных личными глаголами) образов-концептов. В стихотворении «Le ciel est, par-dessus le toit...» обнаруживается наглядный пример подобного цепного взаимодействия, когда статика изображения сменяется динамикой звука, порождая движение смысла. Между прочим, звук, звуковые образы являются также характерным элементом поэтики Верлена. Но это не только звук как звучащая форма стихотворения, а именно звук как образ. Звуковые образы играют роль маркеров пространства, причем пространства вне-сознания-героя (природа, город). При этом именно звук объединяет оба пространства: соединение субъективного и объективного (то есть как раз соединение пространства сознания, души героя, и пространства вне-сознания, что исследователи объявляют главным путем рождения импрессионизма в лирике), происходит за счет звуковых образов. Также для стихотворений Верлена характерна простота лексики. Но лексика лишь оформляет семантический образ, поэтому здесь логичнее говорить о простоте образов. Эта простота определяет их универсальность, глобальность в восприятии мира. Отсутствие сложных эпитетов и описаний структурирует семантику стихотворений, не позволяя ему распасться на отдельные образы. В русских переводах этой особенности французских оригиналов уделяется недостаточно внимания. Переводчики обычно стремятся сделать образы более рельефными, усложнить их за счет дополнительных эпитетов, которых нет в оригинальном тексте и которые становятся фактом переводческой интерпретации стихотворения. Иногда универсальный образ специально конкретизируется (например, в «Le ciel est, par-dessus le toit...» воспроизведение концепта «un arbre»: «тополь», «вяз», «клен», «осина», «каштан», «ясень»), тогда стихотворение начинает описывать некоторую определенную картинку со всеми известными, в то время как исходное стихотворение скорее ассоциируется с общей формулой, нежели с конкретным ее воплощением. В этом выражается именно то восприятие мира Верленом, о котором пишет Г.К. Косиков: «Верлен, замороженный текучей неуловимостью предметного мира, не стремится ни дробить, ни анализировать его, он не классифицирует вещи и не осуществляет между ними выбора, поскольку всякий выбор, реализуя лишь одну из возможностей и оставляя

невоплощенными все прочие, тем самым неизбежно убивает целостность мироздания»¹¹. Если говорить о передаче семантической системы стихотворения, то приходится констатировать, что переводчики обычно сохраняют реалии, опорные образы стихотворения, однако именно концепты, то есть реалии в системе, во взаимосвязи, с определенным местом и функцией в художественном мире произведения, часто не достаиваются их внимания. То же происходит с передачей события стихотворения. Если рассматривать передачу содержательных концептов в зависимости от периода в истории поэтического перевода, то опять же нельзя выявить четких тенденций. Часто особенности в передаче содержания зависят непосредственно от переводимого стихотворения и обуславливаются лишь особенностями его семантической структуры. В то же время относительно некоторых отдельных концептов советские и современные переводы больше стремятся к точности в их сохранении и передаче, чем переводы «буквалистского» периода рубежа XIX–XX вв.

Примечания

- 1 См.: *Гаспаров М.Л.* Подстрочник и мера точности // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: Анализ, интерпретация, характеристики. СПб., 2001. С. 361–372.
- 2 См.: *Гумилев Н.С.* [Переводы стихотворные] // *Письма о русской поэзии.* М., 1990. С. 69–74.
- 3 См.: *Лозинский М.Л.* Искусство стихотворного перевода // *Перевод – средство взаимного сближения народов.* М., 1987. С. 91–106.
- 4 *Гринштейн А.Н.* Разговорная речь в лирике Верлена и ее передача в русских переводах // *Содержательность форм в художественной литературе.* Самара, 1991. С. 69.
- 5 *Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений.* Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тармарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман М., 2004. С. 353.
- 6 См. переводы Ф.К. Сологуба (3 варианта, 1893 и 1908), О.Н. Чюминой (1897), В.Я. Брюсова (2 варианта, 1899 и 1911), П.Н. Петровского, С.Л. Рафаиловича (1905), И.И. Тхоржевского (1906), С. Френкеля (1914), Г.А. Шенгели (около 1945), В.В. Портнова (1969), А.М. Ревича (1977), А.М. Гелескула (1993), Н.В. Вышинского, Ю.Б. Корнеева (1999), Е. Тимошкиной (2004) и Н. Зубкова (2005).
- 7 Подстрочник: *Le ciel est, par-dessus le toit*
Небо над крышей (кровлей)
Такое голубое, такое спокойное (тихое, безмятежное).
Дерево над крышей (кровлей)
Качает своей ветвью (дословно: пальмовой ветвью).

Русские переводы из П. Верлена: уровень содержания

Колокол в небе, которое видно (которое виднеется, которое мы видим),
Тихо звонит.

Птица на дереве, которое видно (которое виднеется, которое мы видим),
Поет свою жалобу (стон).

Боже мой, Боже мой (Господи, Господи), жизнь там (тут)
Простая и тихая (спокойная, смиренная).
Этот мирный (тихий, кроткий, смиренный, безмятежный) шум (гул, рокот) там
Идет из (от) города.

– Что ты сделал, о ты, который вот (вдруг, здесь)
Плачущий беспрестанно,
Скажи, что ты сделал, ты, который вот (вдруг, здесь)
Со своей молодостью (юностью)?

- 8 См.: *Ореховацкая Ю.И.* Музыка стиха на примере поэтики Поля Верлена: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1974. 24 с.
- 9 *Верлен П.* Мои тюрьмы / Пер. М. Квятковской // Верлен П. Избранное. М., 1999. С. 245.
- 10 *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М., 1980. С. 87.
- 11 *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 21.

Л.Р. Городецкий

СТИХОТВОРНЫЙ ЦИКЛ МАНДЕЛЬШТАМА НА СМЕРТЬ А. БЕЛОГО: ГЕРМАНИЗМЫ И ПОДТЕКСТЫ

Основная цель данной статьи – исследовать германизмы, то есть германские образы, аллюзии и немецко-русские межъязыковые «интерференции», в тексте стихотворного цикла Мандельштама на смерть А. Белого («Реквиема»), созданного поэтом в начале 1934 г. Делается попытка объяснения феномена повышенной насыщенности германизмами этого текста.

Ключевые слова: Белый, Мандельштам, «Реквием», германизмы, межъязыковые «интерференции».

Не откликнешься на смыслы темные,
будешь сегодня – «дурак»; а откликнешься,
будешь – на завтра «дурак», потому, что
два смысла, темный и ясный,
перекувырнутся за год.

А. Белый. Начало века

На всем протяжении своей творческой жизни Осип Мандельштам подвергался сильному влиянию личности и дискурса Андрея Белого. Во второй половине 20-х и в 30-х годах ощущение Мандельштамом «идеологической» и «экзистенциальной» близости к Белому нарастало¹: это интересное явление требует для своего анализа отдельного рассмотрения.

Особенно заметно это ощущение близости, переходящее даже в «идентификацию» себя с Белым, проявилось у Мандельштама непосредственно после смерти Белого в январе 1934 г.

1. Это видно, например, из того, что в цикле стихов «на смерть Андрея Белого» начала 1934 г. исключительно мощно проявляется «германский компонент» языковой картины мира (ЯКМ) Ман-

© Городецкий Л.Р., 2010

дельштама: явно и постоянно «включен» «германский монитор»², порождающий в ряде мест текста германизмы. Этот феномен в значительной степени объясняется тем, что Андрей Белый в сознании Мандельштама тесно связан (как и сам Мандельштам!) с германской культурой и цивилизацией. В рассматриваемом цикле германская «маркированность» Белого демонстративно объявляется в ряде мест, например: «НЕМЕЦКИЙ крикун, скомо-рох»; «Ему солей трехъярусных растворы, / И мудрецов ГЕРМАН-СКИХ голоса, / И русских первенцев блистательные споры / Представились в полвека, в полчаса».

Важно здесь, что Мандельштам, в обычном для себя стиле, порождает текст в режиме эмпатии, т. е. отождествляет себя с «ведущим объектом» текста, как бы становится на его «точку зрения». Поэтому многое, говоримое в текстах цикла о Белом, явно относится и к самому автору.

Кроме того, в текстах цикла работает (также стандартная для Мандельштама) «мигающая семантическая двойка», реализующаяся как «мигающая эмпатия»: объект наблюдения отождествляется с наблюдателем, автор подставляет себя вместо объекта описания, как бы «играет его роль», мгновенно перескакивая обратно в прежнее состояние и т. д.

Разумеется, «мигающая эмпатия» продуцирует у автора состояние сильнейшего психологического напряжения, «излучаемого» его текстом на читателя.

В строфе, завершающей стихотворение цикла «10 января 1934», автор мастерски передает это напряженное состояние:

Как будто я повис на собственных ресницах,
И созревающий и тянущийся весь, –
Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах
Единственное, что мы знаем днесь...

2. Отождествляя себя с Белым, Мандельштам объединяет в своем сознании корпус негативных и пейоративных критических высказываний о нем самом и о Белом (в частности, высказывания Л. Каменева³ в его предисловии к книге Белого «Начало века»⁴ и в «постпохоронной» статье «Андрей Белый» в «Известиях» от 10.01.34) и применяет к Белому в тексте «Реквиема» ряд характеристик из этого «объединенного корпуса».

В своих статьях, написанных в насмешливо-пренебрежительном и снобистски-поучающем ключе, Каменев, в частности, использовал для пейоративной характеристики Белого соответствующий вокабуляр, примененный Белым для описания своих персонажей. Этот вокабуляр (как и сам некорректный, но вполне

принятый в «марксистской критике» прием), очевидно, задел Мандельштама не меньше, чем самого Белого, и отразился в тексте «Реквиема».

Примеры совпадений предисловия Каменева и «Реквиема»:

у Каменева: «косноязычны до полной невнятицы», «властители дум», «учитель», «немецкий учитель»; в «Реквиеме»: «непонятен-понятен», «невнятен», «властитель», «учитель», «мучитель», «немецкий крикун»;

у Каменева (цитаты из Белого): «путаница», «запутался», «перепутался», «Он, ломаясь зигзагами, <...> мчал <...> по кругу», «словесные выкрутасы», «шут»; в «Реквиеме»: «запутан», «...речей, запутанных, как честные зигзаги, у конькобежца...», «скоморох», «юрота колпак»;

у Каменева: «Октябрьская революция <...> должна была взять их **за шиворот и сорвать с того пути**, по которому они двигались»; в «Реквиеме»: «**веком гонимый взашей**» и т. д.;

у Каменева: «автор зол и на ряд своих персонажей и на самого себя [то есть зол «на весь мир». – Л. Г.]; и эта злость хороша и плодотворна»; в «Реквиеме»: «**мировая** манила тебя молодящая злость»;

у Каменева (в статье в «Известиях»): «Его книги будут изучаться даже тогда, когда трагедия идеализма и индивидуализма станет для человечества давно прошедшим скверным **сном**»; в «Реквиеме» (незаконченный отрывок): «...**напутал и уснул**»⁵.

Вообще Мандельштам, скорее всего, подставляя себя вместо Белого, проецировал на ситуацию «Каменев versus Белый» ситуацию «Горнфельд⁶ (и прочие «враги-критики») versus Мандельштам».

Высказывания Л. Каменева о Белом имеют в этом контексте значение для Мандельштама еще и потому, что Каменев (как и Горнфельд пятью годами ранее) в восприятии Мандельштама – это (в культурно-цивилизационном аспекте) «немецкий еврей» par excellence.

Подобное восприятие «начальственного еврея» просматривается, например, в сцене⁷, описанной Э. Герштейн, когда Мандельштам, выйдя из кабинета Л. Каменева, произносит слово, которое Герштейн фиксирует как немецкое Gelehrter – ученый⁸. Герштейн пишет: «Мандельштам отозвался о Каменеве сдержанно: “Gelehrter”. Мне было странно слышать такую характеристику о недавнем члене правительства, но он настаивал, указывая на ограниченность [присущую, по известной мифологеме, «немецким профессорам». – Л. Г.] мышления Каменева и **немецкую** аккуратность в его кабинете»⁹.

Поэтому в контексте «Реквиема» в сознании Мандельштама, по-видимому, присутствует «германский треугольник»: два «не-

мецких еврея» (сам Мандельштам и Каменев) и русский германофил Белый.

При этом в контексте дискурса о Белом собственная «германика» Мандельштама входит в резонанс с таковой у Белого и у Каменева (несущественно, реальной или существующей лишь в представлениях Мандельштама), продуцируя вышеуказанный необычный текстуальный эффект, то есть массу германизмов и «германских» аллюзий.

3. Рассмотрим теперь германизмы и связанные с ними подтексты подробно по отдельным текстам «Реквиема».

3.1. Стихотворение «Голубые глаза и горячая лобная кость...», написанное 10–11 января 1934 г.

Голубые глаза и горячая лобная кость – (1)
Мировая манила тебя молодящая злость.
И за то, что тебе суждена была чудная власть, (2)
Положили тебя никогда не судить и не клясть.
На тебя надевали тиару – юрода колпак, (3)
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!
Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек: (4)
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...
Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец, (5)
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...
Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей (6)
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.
Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь, (7)
Может быть, простота – уязвимая смертью болезнь?
Прямизна нашей речи не только пугач для детей – (8)
Не бумажные дести, а вести спасают людей.
Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши, (9)
Налетели на мертвого жирные карандаши.
На коленях держали для славных потомков листы, (10)
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.
Меж тобой и страной ледяная рождается связь – (11)
Так лежи, молодец и лежи, бесконечно прямась.
Да не спросят тебя молодые, грядущие те, (12)
Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...
(набросок)
Из горячего черепа льется и льется лазурь, (13)
И тревожит она литератора-Каина хмурь.

В этом стихотворении (как и во всем цикле) через весь текст проходят следующие русско-германские паронимические и ассоциативные связи, генерируемые фамилией «Белый»¹⁰:

Белый → weiss ‘белый’ → Waise ‘сирота’, Eis ‘лед’, Eisen ‘железо’;

Белый → холод(ный), мороз(ный), (чистый, белый, голубой) снег, (чистый, белый, голубой) лед, конькобежцы.

В строфе 1:

ГОРЯЧАЯ ЛОБНАЯ КОСТЬ

Образ «белого, светящегося, горящего/горячего/воспаленного ЛБА» возникает в очерке Мандельштама о похоронах Ленина¹¹, который является подтекстом (или претекстом) для «Реквиема» (та же фоновая система образов: белый снег, холод, лед, гроб): «...очередь к ночному солнцу [погасшему. – Л. Г.] <...> Высокое белое здание расплавлено электрическим светом. <...> лежит он, перегоревший, чей лоб был воспален еще три дня назад...<...> остудивший свой воспаленный лоб».

Следует отметить, что еще более ранний подтекст здесь – это стихотворение Мандельштама «А небо будущим беременно...» (1923) с его образами: «на **лбу** высоком», «лопастью пропеллер лоснится как **кость** точеная тапира» и т. д., (см. ниже комментарии к строфе 11).

Легко видеть, что образ «горящего, светлого, белого лба» создается G-монитором из резкой немецко-идишской паронимической связи: Stern ‘звезда’ ↔ Stirn ‘лоб’, причем в идише здесь имеет место **полная** омофония: Y[štern] = ‘звезда’ = ‘лоб’¹².

Интересно, что в стихотворении Мандельштама «Мир начинался страшен и велик...» (1935) снова «просвечивает» эта же связь в строке: «Могучий мозг, гори, гори стране!»

В строфе 7:

КАЗНЬ → (консонантная паронимия) Gesang (=Y[gezank]) ‘песня’ → ПЕСНЬ¹³. КАЗНЬ = Todesstrafe (=Y[toyt-štrof]) → (эквиконс¹⁴.T/D-Š/S-TR-F/P) → ПРОСТОТА¹⁵.

Далее (одновременно) в этой же строфе:

ПЕСНЬ = Lied → (пар.) Leid(en) ‘болезнь’ → БОЛЕЗНЬ

ПРОСТОТА = (ПРОСТ)+(ТОТА) → (включается эквиконсонантизм по набору P/B-R-S/Š-T) → (ŠTERB-) + (ТОТЕ) ‘смерть, мертвый’ → СМЕРТЬЮ.

В строфе 11:

(а) СТРАНОЙ – Land ‘страна’ – (эквиконс. LDN) ЛЕДЯНАЯ

М. Гаспаров объясняет возникновение здесь слова ЛЕДЯНАЯ тем, что *ледяной* – самопрозвание Белого (в «Записках чудака» и др.)¹⁶. Но это не объясняет возникновения связи между Белым и «страной». Значительно лучше объясняет эту связь строка

из стихотворения Белого «Родина» (1908): «Роковая **страна ледяная...**», но мы не можем быть уверены, что Мандельштам знал это стихотворение. В то же время эквиконсонантная связь все ставит на свои места, потому что она абсолютно рутинна для Мандельштама.

(б) СВЯЗЬ → Melden, Meldung ‘связь, сообщение (напр. по радио)’ → (эквиконс. D-L-M/N) МОЛОДеЙ, ЛЕДЯНая

Эта консонантная связь (как и концепты «полета» и «связи» в этой строфе), скорее всего, суггестирована частотным в январе 1934 г. радио-газетным вокабуляром, связанным с «эпопеей дрейфующего во льдах Челюскина»: «лед, **белая** (льдина), **ледяной**, (радио) **связь**, (радио), сообщение, **страна** следит за <...> самолеты, **полеты** и т. п. Вот сообщение о «Челюскине» в «Известиях» от 3 января: «**Радио** от нашего спец.-корр.: На месте затянувшегося ровным слоем **льда** <...> соорудили **аэродром** <...> **самолеты** не смогли начать **полетов**». 9 января в «Известиях», непосредственно рядом с некрологом Белому, сообщения: «Эскадрилья **самолетов** “Авель¹⁷ Енукидзе”...»; «**Льды** наступают... **радио** с Челюскина <...> **ледяные** поля <...> спуск на **лед**»; «Конкурс на лучший **радио**-приемник». 14 января в тех же «Известиях» – «Стихи о Москве» М. Светлова: «Стратосферы наглотавшись вдосталь, / Погружаясь в море синевы, / Мы не в небе плаваем, мы просто <...> Это отзвук напряженной **связи** / Между **звездами** и Москвой...»

Кроме того, тема (гибельного) полета заметно выделяется в мемуарах «Начало века», например: «И я развивал: <...> “символист”-де – **авиатор**, осуществляющий свой полет; “декадент” – **авиатор**, кончающий **полет гибелью** <...> в строчках Валерия Брюсова: “Но лестница все круче, / Не оступлюсь ли я, / Чтоб стать **звездой падучей** / На небе бытия?” Кто сомневается (не оступится ли?), в том **силы полета** подорваны <...> Бессилью противопоставлял я жизненную уверенность, что **полеты** – будут, что помощь – возможна, и что надо “**связать**” [ср.: СВЯЗЬ. – Л. Г.] руки всем искателям новых путей; я – цитировал Блока: “...вместе **свяжем** руки, – / **Отлетим** в лазурь”. В 1902 году я полагал: всенепременно “**свяжем**”, т. е. будет коммуна новаторов; и – **полетим**; в 1904 году я сам полетел кувырком, но не в лазурь: в пыль [ср.: МОРОЗНУЮ ПЫЛЬ **ПАДЕЖЕЙ** – Л. Г.] <...> Мы разучились **летать**: мы тяжело мыслим»¹⁸.

(в) В этой же строфе интересно рассмотреть гипотезу, высказанную в статье М. Спивак¹⁹, о том, что ЛЕЖИ, БЕСКОНЕЧНО ПРЯМЯСЬ в концевой строке – не что иное, как ЛЕТИ, БЕСКОНЕЧНО ПРЯМЯСЬ. Текст стихотворения с вариантом ЛЕТИ присутствует, например, в мемуарах П. Зайцева «Последние десять лет жизни Андрея Белого»²⁰. М. Спивак в упомянутой работе

высказывает гипотезу о том, что в основе этого текста лежит некий, находившийся у П. Зайцева и не дошедший до нас автограф стихотворения Мандельштама с вариантом ЛЕТИ, и считает этот вариант более релевантным, чем ЛЕЖИ. Последнее утверждение она основывает на общих «летальных» соображениях, как-то: «Гораздо проще представить, даже чисто “физиологически”, как можно “лететь, бесконечно прямаясь”. К тому же с понятием смерти тесно связано представление о душе, отлетающей в иной мир»; «“Маяковский” слой в творчестве Мандельштама вообще занимал существенное место, а в данном случае аллюзия²¹ кажется более чем уместной»²².

Между тем красивая гипотеза Спивак следует из совершенно **ругинного**, без всякой «летальной мистики»²³, применения G-монитора, который, конечно, работал в сознании Мандельштама при создании этого текста. G-монитор просто не мог пропустить столь резкой паронимии немецких (немецко-идишских) лексем liegen ‘лежать’ ↔ fliegen ‘лететь’.

Кроме того, здесь, по-видимому, имеет место уже упоминавшаяся частая в текстах Мандельштама «мигающая» семантическая двойка, присутствующая в сознании автора. Используя метафору самого Мандельштама из стихотворения «А небо будущим беременно...», можно сказать, что здесь имеет место «крыла [лети] и смерти [лежи] уравнение». В том же стихотворении мы встречаем сочетание «кладбища лёта», т. е. снова «крыла и смерти уравнение»²⁴.

Вообще похоже, что «А небо будущим...» Мандельштама лежит здесь в подтексте в не меньшей степени, чем межзвездные перелеты Маяковского с Есениным. Вполне вероятная причина этого – в повышенной «плотности» германских образов и аллюзий в этом тексте²⁵.

Ср. еще: «горячая **лобная** кость [Белого]» ↔ «**лопастью** <...> лоснится, как кость точеная тапира»²⁶.

Отметим, что для [ЛЕЖИ/ЛЕТИ] **БЕСКОНЕЧНО ПРЯМЯСЬ** существует еще один неожиданный подтекст. Это вариант строфы из стихотворения Мандельштама «Дикая кошка – армянская речь...» (ноябрь 1930)²⁷:

А не пора ль очутиться мне там,
Где обо мне ни слуху ни духу,
В городе, где **выпрямляюсь** по слуху,
Не по гвардейским его каблукам...

ГОРОДЕ → (парон., эквиконс.) gerade (= Y[grode]) ‘прямой’ → (асс.) **ВЫ-ПРЯМ-ЛЯЮСЬ**.

Эта же консонантная паронимия присутствует в строфах 12–13 анализируемого стихотворения: ПРЯМЯСЬ → gerade (= Y[grode]) ‘прямой’ → (конс. пар. GRD) ГРЯД-ущие.

Эти любопытные русско-немецкие связи демонстрируют работу G-монитора, но не очень помогают пониманию смысла.

Но вот точка, где анализ работы G-монитора может реально помочь понять смысл стиха, точнее смысл загадочного здесь деепричастия ПРЯМЯСЬ²⁸.

Дело в том, что в немецком есть второй частотный корень (основа) для понятия ‘прямой, прямиться’. Это основа RICHT-с частотным сибилантным произношением [rišt].

Основа RICHT- уже, по-видимому, сгенерировала паронимическую связь в строфе 8 рассматриваемого стихотворения: ПРЯМИЗНА → RICHT [rišt] → РЕЧИ.

Но дело в том, что семантический спектр частотной в немецком возвратной конструкции (sich) richten очень широк:

‘прямиться, выпрямляться’;
‘кончать **самоубийством**’²⁹;
‘**примиряться**, приспособливаться’;
‘ориентироваться, **равняться**’ [«по слуху», «по гвардейским каблукам»!]³⁰.

Ясно, что из этого меню смыслов наиболее релевантен для понимания рассматриваемого места смысл ‘примиряться’: «ЛЕЖИ спокойно в окончательном (бесконечном) примирении (со страной, с которой “рождается связь”»).

Наконец, **в строфе 13 (набросок)** интересная «параграфическая» связь: лат. написание А. Bel[uj] → Abel = Авель → (асс.) Каина → ЛИТЕРАТОРА-КАИНА.

Ясно, что этот «параграф» (и вся строфа с разбитым «горячим черепом», из которого «льется лазурь») суггестирует сцену убийства Авеля (Белого) Каином (Каменевым?) ударом палицы (или **камня**) по черепу. Ср. в переводе Манделштама (с немецкого) стихотворения «Верден» германского поэта М. Бартеля: «...Громит народов темя / Братоубийственный обух»³¹.

В этой же строфе отметим связь, суггестирующую второй смысл строки с «черепом»: ЧЕРЕПА → черепок → чаша, котелок (для варения, ср. выражения «голова/котелок варит/не варит») → ЛАЗУРЬ (лазурное вариво)³².

Интересно отметить здесь же русско-идиш-украинскую связь: ХМУРЬ суггестируется украино-идишизмом Y[xmare] = укр. хмара = ‘туча’, который семантически противопоставляется [небесной] ЛАЗУРИ.

3.2. Стихотворение «10 января 1934», написанное 16 января 1934 г.

В строфах:

Где первородство? Где счастливая повадка?
Где плавкий ястребок на самом дне очей?
Где вежество? где горькая украдка?
Где ясный стан? Где прямизна речей,
Запутанных, как честные зигзаги
У конькобежца в пламень голубой, –
Морозный пух в железной крутят тяге,
С голуботвердой чокаясь рекой.

(а) ПЛАВКИЙ → (паронимическая суггестия) «плавать» + blau 'голубой'. Получается смысл: «ястребок, плавающий на дне сосуда из голубого стекла (→ Glas). Поскольку, Glas 'стекло, рюмка' через «стандартную» русско-немецкую омофонию → «глаз, око», получаем смысл: «ястребок, плавающий на дне голубых очей». Далее продолжается суггестия голубой тональности: (ПЛАМЕНЬ) ГОЛУБОЙ, С ГОЛУБОТВЕРДОЙ (РЕКОЙ);

(б) РЕЧЕЙ → Reden 'речи' → (пар.) redlich 'честный, добросовестный, основательный, хорошо сделанный' → ЧЕСТНЫЕ³³ (ЗИГЗАГИ);

(в) ПЛАМЕНЬ = Flamme → (пар.) Flaum 'пух' → ПУХ³⁴;

(г) ГОЛУБОТВЕРДОЙ → (ассоц.) «глаз»³⁵ → Glas 'стакан, рюмка'³⁶ → ЧОКАЯСЬ;

(д) КОНЬКОБЕЖЦА, ГОЛУБОТВЕРДОЙ РЕКОЙ → (ассоц.) «лед» → Eis 'лед' → (парон.) Eisen 'железо' → ЖЕЛЕЗНОЙ.

В строфе:

И вдруг открылась музыка в засаде,
Уже не хищницей лиясь из-под смычков,
Не ради слуха или неги ради,
Лиясь для мышц и бьющихся висков,

МУЗЫКА = Musik (=Y[muzik]) → (пар.) Muskel (=Y[musk]) 'мышца' → МЫШЦ.

Поскольку СМЫЧОК = Bogen = 'лук (оружие)', а ЗАСАДА – одновременно и музыкантов и охотников, то здесь одновременно суггестируется сцена охоты (из засады) на хищного зверя, отсюда и появление ХИЩНИЦЫ.

Примечания

¹ Несмотря на плохо скрываемую неприязнь Белого к Мандельштаму, зафиксированную в дневниках Белого и у мемуаристов, Мандельштам, по-видимому,

- старался «не замечать» это отношение к себе Белого и пытался инициировать контакты, чем вызывал еще большее раздражение Белого.
- 2 «Германским монитором», или «G-монитором», в тексте Мандельштама мы называем процесс отслеживания возможных немецко-идиш-русских языковых связей. Этот «монитор-переводчик», линейно продвигаясь по тексту, отслеживает возможные ситуации германо-русской омофонии, омонимии, паронимии, эквиконсонантизма (отслеживание совпадения наборов консонант в словоформах) и т. д. Этот процесс имеет место, по-видимому, в большинстве текстов Мандельштама. Подробнее см.: *Городецкий Л.* Текст и мир на листе Мёбиуса: языковая геометрия Осипа Мандельштама versus еврейская цивилизация. М., 2008.
 - 3 Л. Каменев (Розенфельд), принадлежавший одно время к руководству коммунистической партии и страны, находился в 1933 г. в состоянии «падения» и заведовал издательством «Academia».
 - 4 Книга А. Белого «Начало века» с предисловием Л. Каменева вышла в ноябре 1933 г. О влиянии этой статьи Л. Каменева на цикл «Стихи памяти Андрея Белого» говорила М. Спивак в докладе на конференции по текстологии в РГГУ (июнь 2006). Там же она привела примеры лексических и синтаксических «цитат» из статьи Каменева в «Реквиеме».
 - 5 *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Коммент. М. Гаспарова. М., 2001. С. 178.
 - 6 А. Горнфельд, известный критик, «враг» Мандельштама по «делу об Уленшпигеле» в 1928–1929 гг. и один из персонажей мандельштамовской «Четвертой прозы».
 - 7 Начало 1930 г., зафиксировано Э. Герштейн в мемуарах.
 - 8 Возможно, это был «не расслышанный» Герштейн идишизм Y[gelernter] ‘ученый’. Косвенное соображение: слово Gelehrter (с прописной буквы, то есть как имя существительное) в немецком языке употребляется реже, чем gelehrter (‘ученый’ как атрибутив). В идише же это слово Y[gelernter] ‘ученый’ чаще употребляется именно как существительное, то есть примерно как слово «ученый» в русском языке. Но будучи произнесено отдельно (что следует из описания Герштейн), это слово есть, конечно, существительное: тем самым идишизм здесь более вероятен.
 - 9 *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 396.
 - 10 Это вполне соответствует ориентации самого Белого на «языковое обыгрывание» фамилий (или в стиле «Реквиема» имитирует эту ориентацию). В мемуарах «Начало века» Белый описывает свои совместные с А. Блоком «игры с фамилиями». См.: *Белый А.* Начало века / Предисл. Л. Каменева. М., 1933 (репринт: М., 1990). С. 359.
 - 11 Прибой у гроба // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1999. Т. 4. С. 406–407.
 - 12 Еще одна встречающаяся в текстах Мандельштама (и, возможно, работающая в рассматриваемой строфе) семантическая связь: ‘белый’ ↔ ‘горящий, горячий’. Ср. «горящий мел» («Грифельная ода»), «горячие снега» и т. д.

- 13 Эта же связь «казнь» ↔ «песнь» просвечивает в строке «**Карающего пенья** материк» в стихотворении Мандельштама февраля 1937 г. «Я в львиный ров и в крепость погружен...».
- 14 Эквивоконсонантная связь: определение см. в сн. 2.
- 15 Этот же консонантный набор PRST работает в «Грифельной оде» (1923).
- 16 *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. С. 792.
- 17 См. ниже коммент. к строфе 13.
- 18 *Белый А.* Начало века. С. 130–131, 304. Здесь есть еще «промежуточная» паронимическая связь: Melden, Meldung → «меледа, меледить» = (Даль) 'медлить, мешкать, работа без конца, бесконечное одно и то же' → МОЛОДей (смысл: «лежи спокойно и долго, дорогой товарищ»). Здесь еще существенно, что слово «меледа» несколько раз используется Белым на первых страницах его (несомненно, только что прочитанных Мандельштамом) мемуаров «Начало века».
- 19 *Стивак М.* О.Э. Мандельштам и П.Н. Зайцев (К вопросу об истории, текстологии и прочтении стихотворного цикла «Памяти Андрея Белого») // Сохрани мою речь...: Сб. ст. Вып. 4/2. М.: РГГУ, 2008. С. 513–546.
- 20 Авторизованная машинопись мемуаров хранится в фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого.
- 21 Имеется в виду аллюзия на «**Пустота... Летите**, в звезды врезываясь...» в стих. Маяковского на смерть Есенина. Ср. строфу из Брюсова в предыдущем примечании.
- 22 *Стивак М.* Указ. соч. С. 539.
- 23 Внутренняя энергетика и загадочность этого места приводили к неожиданным результатам. Например, известно, что некоторые читатели и исследователи, чтобы лучше понять, что имеется в виду, пробовали «на себе», что значит «лежи, бесконечно прямая».
- 24 «Крыла и смерти уравнение» в текстах Мандельштама «просвечивает» и в других его текстах. Например, в написанном через месяц после «Реквиема» стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» – в одной строфе: «путь опасный <...> янычару <...> **летуче-красный** <...> полумесяц губ». Здесь «летуче» вместе с «янычаром» явно эквивалентно «кроваво-» или «смертельно-». Ср. еще: «...умрет / Тот, у кого **тревожно-красный** рот» в стих. «От легкой жизни мы сошли с ума...» (1913).
- 25 Г. Киришбаум также говорит о «насыщенности этого стихотворения немецкими культурно-политическими реалиями», см.: *Киришбаум Г.* Органный голос масс (Мандельштам – переводчик немецкой революционной поэзии) // Сохрани мою речь... С. 682–707. Подробный список и анализ германизмов в «А небо будущим беременно...» сделан в «Словаре германизмов в текстах Мандельштама», см.: *Городецкий Л.* Указ. соч. Приложение 1. С. 246–247.
- 26 То есть белая «слоновая кость», см. подробнее: *Городецкий Л.* Указ. соч.
- 27 *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 712.
- 28 Одна из причин присутствия здесь деепричастия «прямясь» – это ироническая аллюзия на «осуждающий» (контакты Белого с Блоками) дискурс З. Гип-

- пиус в «Начале века»: «...они [Блоки и Белый. – Л. Г.] **в пустоте завиваются** <...> Что делали с Блоком? <...> **В пустоте завивались?** <...> Удивительно: аполитичность! <...> наверное нас предаете!». См.: *Белый А.* Указ. соч. С. 478–479. Но этот подтекст не показывает смысла данного слова в тексте «Реквиема».
- 29 Ср. сообщения мемуаристов о ходившем в начале 1930 г. в литературных кругах Ленинграда и Москвы **слухе** (ср.: ПО СЛУХУ) о самоубийстве Мандельштама. См. например: *Чуковский К.* Дневник. М., 1994. Т. 2.
- 30 Ср. в «Путешествии в Армению» про плотника, который «по чутью и **слуху** угадывает, где есть нужда в его труде».
- 31 *Мандельштам О.Э.* Собр. произв.: Стихотворения / Сост. С. Василенко, Ю. Фрейдин. М., 1992. С. 353.
- 32 Ср. строку в «Стихах о неизвестном солдате»: «Я ль без выбора пью это варево, / Свою голову ем под огнем?». Здесь ЕМ = ст.-слав. емь 'взявши', т. е. смысл здесь: «держу в руках [череп, черепок, чашу] свой котелок и пью под огнем из него варево», а вовсе не какая-то каннибальская сцена. Ср. еще во «Флейты греческой...»: «Он торопится быть бережливым, ЕМЛЕТ звуки – опрятен и скуп». Ср. также в мандельштамовском переводе с французского пьесы Жюль Ромэна «Кромдейр-старый» (ГИЗ, 1925): «Сыплют, подливают в медный **головной котел**... И, когда смесь готова, потушив **огонь, пьют**», см.: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1997. Т. 4. С. 212.
- 33 Немецкие этимологические словари (напр.: *Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Strassburg, 1910) возводят слово redlich в указанном значении к Rede 'речь'. Еще более интересно (в контексте «внутренней» связи Мандельштама и современной ему немецко-еврейской культуры), что переводчик на русский работы «Ich und Du» (1923) М. Бубера (*Бубер М.* Два образа веры. М., 1995. С. 446) видит и отмечает в примечании, что Бубер «делает акцент» на этимологической связи слов Rede и Redlichkeit, то есть Бубер (в восприятии переводчика) делает ровно то же, что Мандельштам (в восприятии квалифицированного читателя) в анализируемом тексте.
- 34 Этот пример демонстрирует стяжение дифтонга [au] → [a], стандартное для немецкого произношения Мандельштама.
- 35 Ср. у Мандельштама в «восьмистишии №5», написанном почти одновременно с «Реквиемом» в январе/феврале 1934 г.: «**голуботвердый глаз**».
- 36 Связь Glas ↔ «глаз» – «стандартная» в текстах Мандельштама германо-русская омофоническая связь; отмечалась исследователями, см.: *Амелин Г., Мордерер В.* Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М., 2001.

С. Шахбаз

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье сравниваются английские и русские концептуальные метафоры: любовь – смерть, любовь – болезнь, любовь – боль, любовь – огонь.

Ключевые слова: поэзия, метафора, концепт.

Образ можно считать одним из центральных лингвопоэтических понятий, которое обеспечивает необходимую связь между уровнем языкового выражения и художественным содержанием произведения. Словесный поэтический образ можно определить как не прямое, ассоциативное выражение одного предмета или явления в терминах другого в соответствии с глобальным эстетическим замыслом автора. Эта обусловленность глобальным замыслом автора является существенным фактором в понимании сути образа и отличает образ от простого тропа или фигуры речи. Отождествление образа с тропами привело бы к упрощению этого понятия, так как образ – это не просто употребление слова в переносном смысле, а не прямой, ассоциативный способ выражения некоего художественного содержания.

Можно предположить, что поэтические образы не создаются каждый раз заново, а представляют абстрактную модель или аналогию, но в индивидуальном авторском воплощении. Поэты и писатели используют уже существующие модели, или парадигмы, приспособивая их к своим художественным целям¹. По определению Н.В. Павлович, «парадигма образа – это ряд сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления» [Павлович «Язык...», 14]. Согласно Павлович, исследовавшей обширный материал русской поэзии, «каждый поэтический образ <...> имеет инвариант, то есть реали-

© Шахбаз С., 2010

зует некую парадигму» [Павлович «Язык...», 59]. Этот инвариант образа существует, если можно так выразиться, в поэтической понятийной картине мира.

В этой связи уместно вспомнить работу американских ученых Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем», в которой высказывается мысль о том, что метафоры пронизывают всю нашу жизнь и проявляются не только в языке, но и в мышлении, и в действии. Сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны [Lakoff, Johnson]. Метафоры пронизывают всю нашу повседневную жизнь и проявляются не только в языке, но и в мышлении и в действии. Обыденная понятийная система человека носит преимущественно метафорический характер, причем он этого даже не замечает. При этом метафоры как языковые выражения возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека [Леонтьева, 57]. Эти положения иллюстрируются в книге такими «метафорическими понятиями» (или «концептуальными метафорами»), как “argument is war”, “time is money”, “life is a gambling game”, “the mind is a container”, “ideas are plants”, “understanding is seeing” и др.

Самый яркий пример, который приводят Лакофф и Джонсон, “time = money”. Действительно, если вспомнить слова и выражения, которые используются с понятием “time”, то видно, что в большинстве случаев они могут сочетаться и с понятием “money”. То же самое относится к русскому языку. “You are wasting your time” – «Вы тратите время», “You will save your time this way” – «Так Вы экономите время», “I’ve invested a lot of time in her” – «Я вложил в нее много времени», “The flat tire cost me an hour” – «Спущенное колесо стоило мне часа работы», “You’re running out of time” – «Ваше время заканчивается». По мнению Лакоффа и Джонсона, это объясняется тем, что в западной культуре время особенно ценится, так как его запасы ограничены. «В нашей культуре метафора ВРЕМЯ – ДЕНЬГИ проявляется весьма многообразно: повременная оплата телефонных разговоров, почасовая оплата труда, тарифы за пользование гостиницей, годовые бюджеты, проценты по займам, выполнение общественных обязанностей, связанное с “выделением” для них определенного времени. <...> Мы относимся к времени как к очень ценной вещи – как к ограниченным ресурсам и даже как к деньгам – и соответствующим образом осмысливаем его».

Кроме структурных метафор, когда одно понятие «структурно упорядочивается в терминах другого», Лакофф и Джонсон рассматривают и ориентационные метафоры, где целая система понятий организовывается по образцу некоторой другой системы.

Это напрямую связано с тем, как наше тело существует в физическом мире. Сюда относится вся гамма нашего чувственного ориентационного восприятия окружающей среды, основанного на противопоставлениях типа «верх – низ», «внутри – снаружи», «передняя сторона – задняя сторона», «глубокий – мелкий», «центральный – периферийный». Развивая эту мысль, можно применить эту теорию и к другим способам восприятия окружающей среды человеком: визуальным, осязательным, обонятельным, вкусовым и т. д. В этом случае систему противопоставлений можно расширить: «горячий – холодный», «светлый – темный», «мягкий – жесткий», «кислый – сладкий» и т. п. В то же время при выстраивании подобных теорий необходимо учитывать, что все они действуют в определенном культурно-историческом контексте.

Отталкиваясь от этой теории, которая касается повседневного языка, логично предположить, что то же самое происходит и в языке поэтическом. По аналогии с концептуальными метафорами в быденном языке можно выделить концептуальные метафоры в поэзии. В поэзии существует целый ряд устойчивых аналогий, в рамках которых создаются образы. Например, жизнь может интерпретироваться как дорога, путешествие, театр, игра, свет и т. п. Солнце отождествляется с золотом, луна – с серебром, старость – с осенью, весеннее цветение – со снегом и т. д.

Известно, что в поэзии образному переосмыслению чаще всего подвергаются абстрактные понятия, такие как «время», «жизнь», «смерть», «любовь».

Любовь – чувство, которое способно подвигнуть человека на любые поступки, – всегда была в центре внимания поэтов всех времен. Любовь воспевали и проклинали, от нее сходили с ума и ею излечивали душу, в любви обретали счастье и мучились. Это была излюбленная тема еще античных лириков. Ради любви отправлялись на подвиги в Средние века, ее воспевали в эпоху Возрождения, из-за нее сражались на дуэлях. Каждый нормальный человек хоть раз в жизни испытывает это поработощающее чувство. Любовь способна вознести человека и в то же время сокрушить. Но как бы то ни было – это всегда сильное эмоциональное потрясение. Именно любовные переживания очень часто становятся источником вдохновения поэтов. Да и читатель уже настолько привык к тому, что «любовь никогда не бывает без грусти», что порой романтическая лирика без боли просто не воспринимается серьезно.

Изучение лирической английской поэзии показало, что одними из наиболее распространенных концептуальных метафор, касающихся любви, в поэтическом языке являются: 1) любовь – болезнь, 2) любовь – боль, 3) любовь – потеря свободы, 4) любовь – огонь.

Аналогичные концептуальные метафоры встречаются и в русской поэзии², однако в силу культурных особенностей и национальной поэтической традиции поэты зачастую выделяют в этих образах разные аспекты.

1) Любовь – болезнь

Состояние влюблённого очень часто, напоминает состояние нездорового человека. Повседневный английский язык изобилует метафорами, которые восходят к аналогии “love is madness” («любовь – безумие»): “She drives me crazy”, “he’s gone mad over her”, “she is madly in love with him”. Все эти метафоры мёртвые и настолько прочно вошли в повседневный обиход, что мы уже не замечаем их творческую составляющую. Они являются не более чем носителями информации, главная задача которой донести до слушателя/читателя, что влюблённый настолько одержим предметом своего обожания, что готов ради него на любые поступки, порой не контролируя себя, как психически нездоровый человек. В поэзии «любовь – безумие» становится частью более общей концептуальной метафоры «любовь – болезнь». Строки, относящиеся к ней, дают нам более сложную, чем в повседневном языке, картину. Метафоры, отражающие душевные переживания, уже не являются простыми носителями информации. Они являются частью законченных произведений, в которых все компоненты взаимосвязаны и выполняют определённую роль. Концептуальные метафоры, реализуясь в поэтических контекстах приобретают новые оттенки.

Любовь относится к состоянию души, сознания: “Love is a **torment of the mind**” (Samuel Daniel) и к физическому состоянию тела влюблённого человека. Любовь может иметь симптомы, как в случае реального заболевания: “Lips and eyelids **pale**”, “cheek... cold and **white**”, “heart **beating loud and fast**” (P. B. Shelly). Чаще всего эта болезнь неизлечима: “Love is a **sickness** full of vows/All **remedies** refusing” (Samuel Daniel). В некоторых случаях любовь прямо сопоставляется с физическим недугом и рассматривается как конкретная болезнь: Love is a universal **migraine**” (Robert Graves), в других используется более общее слово – “plague”, которое может реализовать как прямое, так и переносное значение: “Love might make me leave loving, or might try/A deeper **plague**, to make her love me too” (John Donne), “Orpheus I am, come from the deeps below,/To thee fond man the **plagues** of love to show” (John Fletcher). Но подавляющее большинство стихотворений описывают состояние влюблённого человека, используя симптомы некоего абстрактного физического недомогания: “...I **starved** for you;/My **throat was dry** and my **eyes hot to see**” (Rupert Brooke) “And who could play it well enough/If **deaf** and **dumb** and **blind** with love?” (W. B. Yeats);

“A **bright stain on the vision**/Blotting out reason” (Robert Graves). Влюблённому человеку кажется, что он умирает: “When sighs have wasted so my breath/That **I lie at at the point of death**” (Henry Howard), но сама смерть представляется избавлением от мук: “Oh! Press it [**heart**] close to thine again/Where it **will break at last**” (P. B. Shelley).

Концептуальная метафора «любовь – болезнь» реализуется также с помощью глагола “to cure”, особенно в сочетании с “heart”: “Love is the passion which endureth,/Which neither time nor absence **cureth**” (Mary Anne Lamb); “A fairer hand than thine shall **cure**/That **heart** which thy false oaths did wound” (Thomas Carew); “But wilt thou **cure thine heart**:/ Of love and all its smart” (Thomas Beddoes).

В русской поэзии любовь в первую очередь – это болезнь души. В английской лирике любовь рассматривается как болезнь сердца, а слово «душа» (‘soul’) используется лишь в единичных случаях: “No **torment** is so bad as love,/So bitter to my **soul** can prove” (Robert Burton); “My **wounded** soul, my **bleeding** breast,/Can patience preach thee into rest?” (John Dryden). В русской поэзии этот «недуг» души поэты зачастую сравнивают с сердечным, а сердце и душа используются здесь как синонимы: «И ты со мной, о лира, приуныла,/Наперсница **души** моей **больной!**» (Пушкин); «Но **сердечного недуга**/Не смогла ты утаить» (Лермонтов); «**Болезнь в груди** моей, и нет мне исцеленья (Лермонтов); «<душа> Одной заветной отдалась любви/И ей одной дышала и **болела**» (Тютчев); «Ты молнией сверкнул в глухой пустыне/**Больной души...**» (Ап. Григорьев); «Лишь **больное сердце** не залечит раны!» (А. Толстой).

Так же как и в английской поэзии, концептуальная метафора «любовь – болезнь» находит свое выражение в русской лирике через лексику, описывающую симптомы болезни. Так, например, у лирического героя Пушкина холодеют руки: «Мои **хладеющие руки**/Тебя старались удержать» (Пушкин). У влюбленной героини Лермонтова темнеет в глазах и учащается сердцебиение, что характерно для предобморочного состояния: «Но **буквы все сливались** <у нее> под ними.../И **сердце сильно билось** – без причины, –/ <...>/Безумный! ты не знал, что был любим» (Лермонтов). В других стихотворениях состояние влюбленности вызывает повышение температуры и жар: «...каждый ваш случайный, беглый взгляд/ Меня порой кидает в жар и холод...» (Ап. Григорьев), «Вы слушали – **и бред его больной**/<...>/И то, что он томим недугом злым/ И что **недуг его неизлечим**./<...>/...с ним была невольно лихорадка...» (Ап. Григорьев), «Хоть весь **в лихорадочном был я огне**» (Ап. Григорьев); «Когда **кипит и стынет кровь**» (Тютчев). В некоторых случаях влюбленному трудно дышать: «Ох, я **дышу еще**

болезненно и трудно,/Могу дышать, но жить **уж не могу**» (Тютчев);
«И всё, что **душно так и больно**/Мне **давит грудь...**» (Ап. Григорьев).

Аналогия между любовью и безумием прослеживается и в поэзии, так же как в повседневном языке. Таким образом, например, “love is madness” в каждом отдельно взятом тексте будет поворачиваться новыми гранями: “The mystic deliria, the **madness** amorous, the utter abandonment” (Walt Whitman); “And to be wroth with one we love,/Doth work like **madness** in the brain” (Coleridge), “Love’s **madness** he had known” (John Keats), но чаще всего она является малой парадигмой, входящей в большую парадигму «любовь – болезнь».

Как и в английской поэзии, в русской любовной лирике своё крайнее выражение «любовь – болезнь» находит в такой разновидности этой концептуальной метафоры, как «любовь-безумие». В подавляющем большинстве стихотворений о любви встречается либо слово «безумие», либо его производные и синонимы: «безумство», «безумный»: «Забывать, что **незабвенно!** женский взор!/ Причину стольких слёз, **безумств**, тревог!» (Лермонтов); «О, называй меня **безумным!** Назови/Чем хочешь; в этот миг я **разумом слабею**/И в сердце чувствую такой прилив любви,/Что не могу молчать, не стану, не умею!/**Я болен, я влюблён**» (А. Толстой); «К чему тебе **внимать безумства** и страстей/Незанимательную повесть?» (Пушкин).

Это состояние приносит лирическому герою огромные страдания: «Так вот кого любил я пламенной душой/<...>/С таким **безумством и мученьем!**» (Пушкин); «Но доколе **страданьем** и страстью/Мы объята **безумно** равно» (Ап. Григорьев); «**Безумец!** для чего тревожишь/Ты сердце бедное своё?» (Некрасов). В этом стихотворении Некрасова прямо не говорится, что это безумство приносит страдания, но это становится понятно из контекста. В словосочетании «бедное сердце» на это указывает прилагательное «бедное», которое обладает негативной коннотацией. А вопрос, обращённый к лирическому герою, намекает на бессмысленность переживаний, которые испытывает влюблённый.

В некоторых случаях это состояние спровоцировано неразделённой, несчастной любовью: «И каждый миг в унылом сердце множит/Все горести несчастливой любви/И все **мечты безумия** тревожит!» (Пушкин). В других оно вызвано чувством ревности: «Простишь ли мне ревнивые мечты,/Моей любви **безумное волнение?**» (Пушкин). Но в состоянии безумства, которое в этих стихотворениях становится синонимом любви, лирический герой может находить наслаждение: «Страстей **безумных** и мятежных/Как упоителен язык!» (Пушкин).

Среди исследуемого материала были обнаружены стихотворения, где безумие передается словами и выражениями, которые больше характерны для разговорной, а не поэтической речи: «Как **помешанный**, днями брожу» (Ап. Григорьев); «Коль любить, так **без рассудку**» (А. Толстой); «Ты покачала головой,/Сказав, что **болен разум** мой, Желаньем вздорным ослепленный» (Лермонтов). Среди этих примеров, безусловно, особняком стоит интерпретация безумства Лермонтовым, который определяет его как «расстройство мозга»: «**Расстройство мозга** иль виденье сна./Я не могу любовь определить» (Лермонтов).

2) Любовь – боль

Любая болезнь связана с болью и страданиями, душевными и физическими. Эта парадигма лексически воплощается в английской поэзии в слове “pain” и его синонимах, таких как “ache”, “torment”, “agony”, “smart” и т. п., например: “Love is a **torment** of the mind,/A tempest everlasting” (Samuel Daniel); “No **torment** is so bad as love,/So bitter to my soul can prove” (Robert Burton); “...my tears, as floods of rain,/Bear witness of my woeful **smart**” (Henry Howard); “If thou wilt ease thine heart/Of love and all its **smart**” (Thomas Lovell Beddoes); “Love – what is love? A great and **aching** heart” (R. Stevenson).

Говоря о боли, поэты могут также указывать на неё через реакцию страдающего человека (“to moan”, “to groan”) или метафорически используя слова, обозначающие понятия, ассоциирующиеся с болью (“wound”, “bleed”, “thorn” и т. п.): “Hark and beware unless thou hast lov’d ever,/Belov’d again, thou shalt see those joyes never./Hark how they **groan** that dy’d despairing” (John Fletcher); “Love’s madness he had known:/Often with more than **tortured** lion’s **groan**/**Moanings** had burst from him” (Keats); “But my fause luvver staw my rose,/And left the **thorn** wi’ me” (Robert Burns); “Could no other arm be found,/Than the one which once embraced me,/To inflict a cureless **wound**?” (George Byron); “Still must mine <heart>, though **bleeding**, beat;/And the undying thought which paineth/Is – that we no more may meet” (George Byron); “Lovers when they lose their breath,/Bleed away in easie death (John Dryden, Song); “My **wounded** soul, my **bleeding** breast,/Can patience preach thee into rest?” (John Dryden). Значение слов, относящихся к боли, усиливается за счёт определений (“unending pain”, “cureless wound”). Не каждая рана является смертельной для любящего, но даже тем, кому удаётся их залечить, они ещё долго напоминают о себе: “Your form does to my fancy bring,/And makes my old **wounds bleed** anew” (Edmund Waller); “To free the hollow heart from **paining** –/They stood aloof, the scars remaining” (Coleridge).

Боль от неразделенной любви лишает жизнь радости и наполняет ее грустью и безысходностью: “Can true love yeeld such delay,/Converting joy to **pain**?” (Thomas Campion); “Tis cruel to prolong a **Pain**,/And defer a Joy” (Sir Charles Sedley); “It is ane **pain**, and double train/Of endless woe and care” (Alexander Scott). В некоторых случаях поэты подчёркивают, что эта боль невыносима: “When raging love with extreme **pain**/Most cruelly distrains my heart” (Henry Howard); “The **pain** of loving you/Is almost more than I can bear” (David Lawrence); “No **torment** is so bad as love” (Robert Burton). Крайняя степень мук влюбленного человека выражается словом “agony”: “Ah! Love was never yet without/The **pang**, the **agony**, the doubt” (George Byron, Translation); “We clamoured thee that thou would’st please/Inflict on us thine **agonies**” (Thomas Hardy); “If queens and soldiers have play’d high for hearts,/It is no reason why such **agonies**/Should be more common than the growth of weeds” (John Keats). Избавить от этих мук, по мнению некоторых поэтов, может только смерть: “Your love by ours we measure,/Till we have lost our treasure;/But **dying is a pleasure**,/When **living is a pain**” (John Dryden); “Sweet is true love tho’ given in vain, in vain;/And **sweet is death** who puts **an end to pain**” (Alfred Tennyson).

Но без страданий не может быть настоящей любви, они возвышают любовь, делают ее глубже. Влюбленные культивируют в себе страдание, а иногда даже упиваются и гордятся им, поэтому “pain” часто сочетается с такими «позитивными» понятиями, как “pleasure”, “pleasing”, “to content”: “And what **pleasing pains** we prove/When we first approach Loves fire!” (John Dryden), “That she ... might take some **pleasure** of my pain” (Sir Philip Sidney); “I feed a flame within, which so torments me/That both pains my heart, and yet contents me:/’Tis such a **pleasing smart**, and I so love it,/That I had rather die than once remove it” (John Dryden).

Лучше всего отношение между любовью и болью выразил А. Каули (Abraham Cowley): “A mighty **pain** to love it is/And ‘tis a pain that pain to miss”:

Концептуальная метафора «любовь – боль» в русской поэзии выражается с помощью слов «мука», «мученье», «мучительный», реже – «страданье» и «боль». Страдания в любви связаны с тем, что влюбленного либо отвергают, либо его терзают сомнения или ревность. Эти душевные переживания для влюбленного мучительны. Подобные примеры можно найти и в русской поэзии: «Он пел любовь – но был печален глас;/Увы! он знал любви одну лишь **муку**» (Жуковский); «...юноши, внимая молча мне,/Дивились долгому любви моей **мученью**» (Пушкин); «И снова робкая любовь/Тебе

прошепчет суеверно/Слова **мучительных** страстей» (Веневитинов); «Любя, **страда**я, грустно млея./Оно <сердце> изнает наконец...» (Тютчев). Неизвестность доставляет влюбленному дополнительные страдания: «И вновь ему ты посылаешь **муки**/Сомнения догадок и тревог, – /<...>/**Я мучился**: я плакал и **страдал**» (Некрасов). Эти примеры можно продолжить³.

В вышеприведенных примерах любовь и страдание в сознании поэтов синонимичны. В других случаях влюблённые подчёркивают, что причиной этих страданий является не сама любовь, а именно женщина: «Кто скажет мне... <...> Что для **мученья** моего она,/Как ангел казни, богом создана?» (Лермонтов); «...зову я этим/любимым именем все **муки** жизни» (Ап. Григорьев); «Вы рождены меня **терзать**» (Ап. Григорьев).

Сильные душевные переживания могут вызывать ироничное отношение возлюбленной к своему поклоннику:

Тебе смешны мучения мои;
Но я любим, тебя я понимаю.
Мой милый друг, не мучь меня, молю:
Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как тяжко я страдаю.

А.С. Пушкин

Подобная насмешка в стихотворении Лермонтова перерастает в презрение: «**Презренья** женского кинжал/Меня пронзил... но нет – с тех пор/Я все любил – я все **страдал**».

Но эти страдания не всегда разрушительны для человека, они обогащают его жизненный опыт. Так, в стихотворении Батюшкова страдания и муки любви используются как синоним новым чувствам, которые поэт смог испытать, только влюбившись: «В твоём присутствии **страдания и муки**/Я **сердцем новые познал**». Веневитинов отождествляет «любовь» и «мученья», говоря о том, что ему еще не приходилось испытывать этого чувства: «Я много в жизни распознал,/В **одной любви не знал мученья**». Ап. Григорьев подчёркивает, что влюбленный человек каждый день открывает для себя в жизни новые, до сих пор неведомые ему стороны: «День ото дня **страдание и страсть**/Все новые вам **тайны открывали...**»

Все эти душевные переживания, которые у поэтов находят свое воплощение в словах «мука», «страданье», «боль» и их производных, нередко воспринимаются как что-то приятное и желанное: «Хочу любить, – и **небеса молю**/О **новых муках**» (Лермонтов); «Я знал сердечные порывы,/Я был их жертвой, **я страдал**/И на

страдания не ропгал» (Веневетинов). В таких случаях используется оксюморон, в котором объединяются концептуально несопоставимые понятия, например: «И я, исполненный **мучительного счастья...**» (А. Толстой).

Очень часто люди осознанно идут на все ради того, чтобы испытать те чувства, которые может испытать только влюблённый человек: «...для него сердца **страданье мило**,/Как спутник, собственность иль брат» (Лермонтов). Ради этого чувства некоторые поэты готовы даже умереть: «Тобой дышать до гроба стану./**Мне сладок будет час и муки роковой**;/Я от любви теперь увяну» (Батюшков); «**Мне дорого любви моей мученье** –/Пускай умру, но пусть умру любя!» (Пушкин).

Необходимо отметить, что в русской поэзии, в отличие от английской, слова «мука», «мученья», «страдания» не становятся частью атрибутивных выражений, в которых определения имеют позитивную коннотацию. Однако нередко антонимичные понятия «наслаждение», «блаженство», «счастье», «мука», «мученья» выступают в предложении в роли однородных членов, тем самым подчеркивая близость этих переживаний для влюбленного человека: «Ее **блаженства и мученья**/Прошли навек, без разделенья» (Ап. Григорьев); «Я дам тебе **муки и счастья...**<...>/ ...тебя я страданьем измучу, дитя!..» (Ап. Григорьев); «Снова сердце задрожало,/Под чарующие звуки/**То же счастье, те же муки**» (Фет).

Другая концептуальная метафора, тесно связанная с предыдущей и широко распространенная в русской любовной лирике, это – «любовь – слезы». Для английской поэзии эта концептуальная метафора менее характерна.

Слезы являются проявлением чувств, результатом выражения сильного эмоционального переживания. Причем слезы не обязательно означают, что речь идет о несчастливой любви. Если обратиться к словарю, слезы – это проявление душевных переживаний человека, в первую очередь связанных с событиями по своей природе печальными или трагическими. Но когда речь идет о любви, это не только слезы ревности, разлуки или неразделенных чувств, но и слезы счастья. В поэзии эти переживания находят свое воплощение. Способность человека плакать говорит о его внутреннем мире, о том, что он способен испытывать чувства. А любовь как раз и является сильным эмоциональным потрясением, независимо от того, отвергнуты ли чувства влюбленного или нет.

В большинстве стихотворений, где представлена аналогия «любовь – слезы», поэты отождествляют эти понятия. В этих примерах «любить» значит «плакать». Причем эти слезы необязательно сле-

зы печали, тоски или реакция на отказ любимой. Счастье любви в слезах выражается у Фета: «И лобзания, и **слезы**,/И заря, заря!..». Вспоминая о счастливых временах, Ап. Григорьев пишет о любви и слезах так, как будто они обязательные «спутники»: «Когда он <мир> был/Еще богат любовью и **слезами**». Без слез не может любить лирический герой Тютчева, у которого в те минуты, когда появляется возможность восхищаться своей возлюбленной, на глазах выступают слезы: «И в эти чудные мгновенья/Ни разу мне не довелось/С ним <взором> повстречаться без волненья/И любоваться им без слез» (Тютчев); «В очи тебе гляючи, молча слезы лью,/Не умея высказать, как тебя люблю» (А. Толстой); «**И плакал я перед тобой**,/На лик твой глядя милый» (А. Толстой).

Когда любовь проходит, проходят и слезы: «Как помню, счастье прежде жило/И **слезы** крылись в месте том:/Но счастье скоро изменило,/А **слезы** вытекли потом» (Лермонтов). Поэты, иносказательно сообщая, что любви больше нет, пишут о том, что больше нет слез. Так, Лермонтов, говоря о том, что разлюбил, пишет: «Слеза, которая не раз/Рвалась блеснуть перед тобой,/Уж не придет...». А Пушкин в своем стихотворении о женщине, которая осталась без поклонников, говорит читателю о том, что более «никто пред ней не плачет»: «Одна... **никто пред ней не плачет**, не тоскует;/Никто ее колен в забвеньи не целует».

Говоря о том, что его мучает тоска, Ап. Григорьев пишет: «Вопрос о жизни, о любви, о том,/Зачем так **плакать хочется и скучно...**» («К Лавинии»); «Так я молил твой любви,/С **слезами горькими, с тоскою**» (Лермонтов). И наконец, поэты находят в слезах утешение: «Я слезы лью; **мне слезы утешенье**» (Пушкин). Слезы могут быть также вызваны потерей любви: «Запрусь в углу уединенном/И буду **плакать...** вспоминать!» (Лермонтов); «**Слеза слезу** с ланиты жаркой гонит» (Фет); «...сам поэт убил любовь: Все опалили, выжгли **слезы**,/Горячей влагою своей» (Тютчев). Некоторые поэты считают слезы символом очищения души и возрождения: «И **током теплых слез**, как благостным дождем,/Опустошенную мне **душу оросила**» (А. Толстой); «И **ожил снова я...** и первую любовь,/И **слезы**, и мечты душа постигла вновь» (Ап. Григорьев).

Но несмотря на боль и страдания, человек продолжает влюбляться снова и снова. Когда он сталкивается с этим чувством, он как бы теряет способность мыслить свободно, он становится рабом любви. Многие поэты считают любовь потерей свободы. Аналогия между «любовью» и «потерей свободы» в английской и русской поэзии подкрепляется большим количеством конкретных примеров.

3) Любовь – потеря свободы

На то, что в отношениях любящего и любимого зачастую есть что-то от отношений господина и раба, указывают следующие стихотворения, где любовь сковывает влюбленного цепями: “In **chain** of gold – what hand can break it?” (Mary Anne Lamb); “The exalted portion of the pain/And power of love, I cannot share,/But wear the **chain**” (George Byron); “Alas! O Love, thus leashed with me!/Wing-footed thou, wing-shouldered, once born free:/And I, thy cowering self, in **chains** grown tame,/Bound to thy body and soul, named with thy name,/Life’s iron heart, even Love’s Fatality” (D.G. Rossetti). В эти цепи влюблённые нередко заковывают себя с радостью. Об этом открыто говорит в своем стихотворении Байрон: “And like a Treasure/We’d hug the **chain**”.

Часто поэты представляют любовь тюрьмой, из которой не может вырваться влюблённый человек: “Sin I fro Love escaped am so fat,/I never think to ben in his prison lene/Sin I am free, I counte him not a bene” (Chaucer); “Say what is love –/Is it to be in prison still and still be free/Or seem as free” (John Clare); “What is’t but **chaining**/Hearts, which once waning/Beat ‘gainst their **prison**”(George Byron); “If I had known how narrow a prison is love” или “At thy touch my spirit is **captive**” (Moireen Fox). Любовь – это потеря свободы, которую можно обрести вновь, только покончив с любовью: “**Lost is our freedom**/When we submit to women so” (Thomas Campion); “...ha! ha! ha! full well is me,/For I am now at liberty” (Sir Thomas Wyatt); “...and I’ll take the road,/Quit of my youth and you,/ <...> **As a free man may do**” (Rupert Brooke).

Влюблённые лирические герои представляют любовь некоей ловушкой, в которую попадают те, кто становится жертвой любви. Нередко проводится параллель между влюбленным и птицей, попавшей в силки или посаженной в клетку, или между влюбившимся человеком и насекомым, запутавшимся в паутине и ставшим добычей паука. Слова, которые в основном встречаются в рамках этой парадигмы: “snare”, “web”, “net”, “cage”, а также связанные с ними “to catch”, “to entangle”, “to lock”, например: “There is no man, I say, that can/Both love and to be wise./Free always from the **snare**” (Alexander Scott); “But caught within the subtle snare,/I burn, and feebly flutter there” (George Byron); “**Tangled** was I in Love’s **snare**” (Sir Thomas Wyatt); “She meant to weave me a **snare**”; “Since I was **tangled** in thy beauty’s **web**,/And **snared** by the unglowing of thy hand” To – (Keats); “He <Love> caught me in his silken **net**,/And locked me in his golden **cage**” (Blake); “Birds, yet in freedom, shun the net/Which Love around your haunts hath set” (George Byron); “To **entangle** me when we met,/To have her lion roll in a **silken net**”

(Tennyson). Во всех этих метафорах подчеркивается невозможность освобождения для влюбленного лирического героя и возвращения к прежнему состоянию свободного человека. Фатальность этой ситуации напоминает аналогию между любовью и болезнью, с которой влюбленный смиряется как со своей судьбой.

В русском языке при описании состояния влюбленного человека используются метафоры, в которых эстетическая составляющая просто стерлась вследствие частого употребления. Такие выражения, как “он был пленен ее красотой”, “он овладел ее душой” и т. п. стали привычными для повседневной речи. Всех их объединяет концептуальная метафора «любовь – потеря свободы». В еще большей степени эта парадигма характерна для поэзии, где любовь часто предстает как плен или рабство, в которое попадает возлюбленный: «**Свободу потеряв** на век,/ **Неволю** сердцем обожаю (Пушкин); «Но полно! в жертву им **свободы**/ Мечтатель уж не принесет» (Пушкин); «Прости! – твое сердце **на воле...**/ Но счастья не сыщешь в другом» (Лермонтов).

В проанализированном материале русской поэзии концептуальная метафора «любовь – потеря свободы» наиболее часто предстает в своей разновидности «любовь – рабство», в отличие от английской поэзии, где наиболее распространены малые парадигмы: «любовь – клетка», «любовь – силки». Поэты прекрасно понимают, что такая влюбленность, в которой человек теряет волю и позволяет делать с собой что угодно, постыдна: «**Постыдное бессилие раба!**» (Некрасов). Некрасову в трех словах удается выразить всю гамму переживаний человека, который любит такой любовью. Здесь и стыд, и отсутствие всякой воли противостоять своим чувствам.

В других стихотворениях поэты, оказавшиеся в таком положении, всячески пытаются отрицать, что они порабощены любовью. Это отрицание еще больше подчеркивает весь драматизм их положения и борьбу, которая происходит в их душе: с одной стороны, неконтролируемое влечение к объекту своей любви, с другой – попытка спасти свою ущемленную гордость. На языковом уровне это противоречие отражается в антитезах (например, «волен – раб») и отрицательных конструкциях: «**Я волен** – даже – если **раб страстей!**» (Лермонтов); «Нет, я не **раб моей мечты**,/ Я в силах перенести мученье/ Глубоких дум, сердечных ран» (Лермонтов); «...я **свободы**/ Для заблужденья **не отдам**», «Я не соделуюсь рабом» (Лермонтов); «Свободно ты решала выбор свой,/ И **не как раб** упал я на колени» (Некрасов).

Так же, как и в случае других концептуальных метафор, поэты находят и в этом изначально вызывающем негативные ассоциации уподоблении положительные стороны.

Примечательно, что человек может идти добровольно в рабство, осознавая, на что он себя обрекает: «Ты **рада быть его рабой**» (Некрасов); «И, как **раб**, твой **каждый взор ловлю**» (Фет); «Я тот же **преданный**, я **раб** твоей любви» (Фет).

Аналогия «любовь – потеря свободы» может быть представлена и малой парадигмой «любовь – плен/тюрьма». В отличие от тех случаев, когда влюбленные добровольно теряют свободу, в данном случае поэты подчеркивают, что они оказались в таком положении против своей воли, будучи не в силах устоять перед чувствами: «Стократ блажен/<...>/Кому неведом **грустный плен**» (Пушкин), «Перед тобой с коленопреклоненьем/Стою, **пленен** волшебною игрой» (Фет); «В другом краю ты некогда **пленяла**,/<...>/Я б не желал умножить в цвете жизни/Печальную толпу твоих **рабов**» (Лермонтов); «Мне самому, как скрип **тюремной двери**,/Противны стоны сердца моего» (Некрасов). Ту же негативную окраску несет в себе парадигма «любовь – оковы/цепь»: «**Прикована** ты вновь/К душе печальной...» (Лермонтов); «...**цепь моя** несокрушима» (Лермонтов); «Порабощен мой дух и **скован, как цепями**» (Лермонтов); «И старый **яд цепей**, отрадной и жестокой,/Еще горит в моей крови» (Фет). Интересно отметить, что в отличие от английской поэзии, в стихотворениях русских поэтов почти не встречается парадигма «любовь – сеть/силки/паутина». В проанализированном материале удалось обнаружить только два подобных примера: «А между тем, как зверь, попавший в сети,/Я тщетно злось на крепость уз своих» (Ап. Григорьев); «Ну, кому же расставишь ты сети?» (Некрасов).

4) **любовь – огонь**

В отличие от вышеприведенных метафор, концептуальная метафора «любовь – огонь», которая может получать как позитивную, так и негативную окраску в зависимости от интенции поэта, не обязательно ассоциируется с чем-то отрицательным. Пламя любви может отражать ту безумную страсть, которую испытывает к объекту своего обожания влюбленный: “Love is ane fervent **fire**” (Alexander Scott); “In hearts, on lips, of **flame** it **burneth** –” (Mary Anne Lamb); “But true Love is a durable **fire**/In the mind ever **burning**” (Sir Walter Raleigh). Поэты наделяют огонь любви сверхъестественной силой и даже обожествляют его: “The chastest **flame** that ever warmed heart!” (Samuel Daniel); “All are but ministers of Love, And feed his sacred **flame**” (Coleridge). Огонь любви способен осветить или преобразить все вокруг: “Whose **flame illumines**/The darkness of love cottage rooms” (H.W. Longfellow).

Однако этот огонь таит в себе и опасность. Даже маленькая искра, если оставить ее без присмотра, может стать причиной настоящего пожара: “Where love begins, there dead thy first desire:/A sparke neglected makes a mighty **fire**” (Robert Herrick). Образное представление «любовь–огонь» может подразумевать разрушительную силу любви, которая становится очевидной при употреблении слов “to burn” “fatal”: “Or, circled by his (heart) **fatal fire**,/Your hearts shall **burn**, your hopes expire” (George Byron).

Для многих этот огонь оказывается смертельным, и влюбленные желали бы от него избавиться: “And in his Mistris **flame**, playing like a flye,/Turn’d to cinders by her eye?” (Ben Jonson); “Give me my honesty again,/And take thy brands back, and thy **fire**” (Sir John Suckling). Но этот огонь несет в себе и радость, и удовольствие, и смысл жизни, иначе он не был бы столь соблазнительным: “And what pleasing pains we prove/When we first approach Loves **fire**!” (John Dryden); “The **torch** of love dispels the gloom/Of life, and animates the tomb;/But never let it idly flare/On gazers in the open air” (Walter Savage Landor)⁴.

Слова Уолтера Ландора “the torch of love” представляют еще одну концептуальную метафору «любовь – свет». В вышеприведенном отрывке главное – не жар от факела любви, а именно свет, который он излучает, придавая жизни смысл: “dispels the gloom”. Подобные мотивы встречаются и в стихотворении Джона Клэра, где любовь предстает ярким лучом солнца, озаряющим нашу действительность: “Doe’s real love on Earth exist/Tis like a **sun beam** on the mist” и Ковентри Пэтмор: “Love wakes men, once a lifetime each; <...> ...but either way,/That and Child’s unheeded dream/Is all the **light of all their day**”. В идеале человек обретает настоящую любовь, которая длится вечно, и эта любовь приравнивается к божественному свету, который никогда не погаснет: “Love is the **light that shines forever**” (Mary Anne Lamb).

Концептуальная метафора «любовь – огонь» получила широкое распространение и в русском языке, и русской поэзии. Многие из повседневных выражений являются мертвыми метафорами, производными от концептуальной метафоры «любовь – огонь». Мы часто используем словосочетания типа: «пламенный взгляд», «пламенная душа», «горячо любимый», «любовь угасла», «сгорать от любви» и т. п., которые уже не воспринимаются как образные. В русской поэзии аналогия «любовь – огонь» распространена, пожалуй, больше, чем в английской. Здесь даже сложились поэтические штампы, такие как «огонь в груди», «пламя страсти», которых современные поэты стараются избегать.

В русской поэзии эта концептуальная метафора представлена такими словами, как «огонь» и «пламя/пламень», а также их производными; и словами, которые характеризуют физические качества огня или процесс горения («кипеть», «пылать», «обжигать», «горячий» и т. д.). И так же как в английской поэзии, этот огонь может нести и созидание, и радость: «Вблизи тебя до этих пор/**Я не слышал в груди огня**» (Лермонтов); «**И дни горячие любви**/К другому сердце приучили:/**Другой огонь** они в крови,/Другие чувства поселили» (Веневитинов); «Светил нам день, **будя огонь в крови...**» (Фет); «Желал я на другой предмет/Излить **огонь страстей** своих» (Лермонтов); и иметь разрушительную силу, обращающуюся страданиями: «Видеть смерть мне надо, надо крови,/Чтоб залить **огонь в груди моей**» (Лермонтов); «**Душа** твоя так ясно **разгорелась**/И новый **огнь** в душе моей **зажгла**./Но этот огонь томительный, мятежной,/Он не **горит** любовью тихой, нежной, – /Нет! он **жжет, и мучит, и мертвит**» («Элегия», Веневитинов).

По сравнению с «огнем» слово «пламя» несет бóльшую эмоционально-экспрессивную нагрузку, так как вызывает ассоциации с большим количеством огня или интенсивным горением: «Но жалок тот, кто молчаливо,/Сгорая **пламенем** любви,/Потупя голову ревниво,/Признанья слушает твои» (Пушкин), «Наверно, спокойствие много причинит вреда/Моим мечтам и **пламень чувств** убьет» (Лермонтов), «Когда погаснет **пламя страсти**» (Некрасов). В вышеприведенных примерах поэты уточняют путем дополнений, что «пламя» вызвано душевными переживаниями: «пламя чувств», «пламя любви», «пламя страсти».

В метафорах, восходящих к образной парадигме «любовь – огонь», может использоваться не только существительное «пламя», но и его производные: «пламенеть», «пламенный», «пламенно»: «Одна бы в сердце **пламенела**/Лампадой чистою любви!» (Пушкин); наречием: «Как нежно, **пламенно** любил я» (Лермонтов); «Ты любишь искренно и **пламенно**» (Тютчев); «Так **пламенно**, так горячо любившей» (Тютчев) и прилагательным: «Зачем холодные сомненья/Я вылил в **пламенную** грудь?» (Веневитинов).

Эти метафоры, которые стали неотъемлемой частью поэтического творчества, позволяют поэтам использовать слово «пламень» в значении «любовь», не прибегая к пояснениям: «И оживляешься потом все боле, боле – /И делишь наконец, мой пламень поневоле!» (Пушкин); «И этот **пламень** не угас!» (Некрасов).

Можно предположить, что в тех примерах, где пламень используется без дополнений, образ является более насыщенным. Читатель может интерпретировать его по-разному. «Пламень в груди» может быть и пламенем любви, и страстей, и боли или вбираться

в себя одновременно оттенки всех этих смыслов. Даже в тех случаях, когда поэт говорит, например, что это пламень любви, читатель понимает, что это чувство сопровождают сильные эмоциональные переживания и другие чувства, которые являются спутником «любви» (радость, грусть, тревога и т. п.).

Еще более эмоциональное проявление концептуальной метафоры «любовь – огонь», которая встречается время от времени у русских поэтов, – «любовь – пожар». В самом слове «пожар» заложен смысл, позволяющий лучше понять то, что переживает лирический герой. Ведь пожар – это неконтролируемое горение огня, стихийное бедствие, которое подразумевает огромные масштабы:

Оно <слово> чужую грудь зажжет,
В нее как искра упадет,
А в ней пробудится пожаром.

Веневитинов. Утешение.

В данном случае подчеркивается именно то, что поэт не в силах побороть это все усиливающееся чувство и постепенно оказывается в его власти.

Огонь может вспыхнуть, гореть ярко и яростно, обжечь и, наконец, погаснуть. Все эти аспекты находят свое воплощение в произведениях поэтов. Так, чтобы подчеркнуть накал эмоций и чувств, поэты используют слово «пыл» и его производные: «Смешно мне, смешно, что, так **пылко любя**,/Ее ты не любишь, а любишь себя (А. Толстой); «Минула страсть, и **пыл** ее тревожный/Уже не мучит сердца моего» (А. Толстой); «...мучась и пылая,/Ни слова я не смею вам сказать (Ап. Григорьев); «И оба **сердца пышут** страстью» (Фет). Весьма распространен в любовной лирике глагол «гореть». Пока горит огонь – любовь живет: «Я очарован, я **горю**/И содрогаюсь пред тобою» (Пушкин); «И сердце вновь **горит** и любит – оттого,/Что не любить оно не может» (Пушкин). Когда огонь гаснет, умирает и любовь: «Я думал, что любовь **погасла** навсегда» (Пушкин).

Обращаясь к высказыванию Веселовского о живучести образов, можно утверждать, что образы, которые создает в сознании поэтов любовь, будут жить вечно. Нетрудно заметить, что мысли и чувства о любви, например Джона Донна и Роберта Грейвса, которых разделяют почти три столетия, во многом сходны. С начала летоисчисления и до наших дней люди попадались в сети любви, добровольно шли на страдания и сходили с ума от неразделенного чувства. Почти все концептуальные метафоры, касающиеся любви: «любовь – болезнь», «любовь – потеря свободы» и «любовь – боль» – не без некоторой насмешки над собой искусно

объединил в своем стихотворении американский поэт начала XX в. Ян Струтер⁵.

Freedom

Now heaven be thanked. I am out of love again!
I have been long a slave, and now am free:
I have been tortured, and am eased of pain:
I have been blind, and now my eyes can see:
I have been lost, and now my way lies plain:
I have been caged, and now I hold the key:
I have been mad, and now at last am sane:
I am wholly I that was but half of me.
So a free man, my dull proud path I plod,
Who tortured, blind, mad, caged, was once a God.

Проведенное сравнительное исследование показало, что концептуальные «любовные» метафоры, выделенные на материале английской поэзии, характерны и для русской поэтической речи. Однако в их конкретных проявлениях есть некоторые различия. В случае концептуальной метафоры «любовь – болезнь» в русской поэзии делается бóльший акцент на любви как безумии. «Любовь – боль» воспринимается русскими поэтами более широко, так как включает в себя малую парадигму «любовь – слезы», менее характерную для английской поэзии. Аналогия «любовь – потеря свободы» в русской поэзии предстает как «любовь – рабство/плен/тюрьма» и очень редко как «любовь – клетка/сеть/силки». Последнее свойственно английской поэзии и позволяет предположить, что здесь любовь часто ассоциируется с птицей. Наряду с общей для английской и русской поэзии парадигмой «любовь – огонь», в английской поэзии встретила и метафорическая аналогия «любовь – свет», имеющая явную положительную окраску.

Примечания

- 1 Сама идея, что в сознании человека есть определенные модели, по которым возникают образы, не нова и наиболее ярко находит свое отражение в работах К. Юнга, который утверждал, что существуют некоторые архетипы образов, единые для всех времен и народов.
- 2 Был проанализирован материал поэзии XIX в., который лучше всего отражает суть исследуемой проблематики.
- 3 К тебе не домчится ни слово, ни звук,
Отзыв беспокойный неведомых мук.
(«К* (Печаль в моих песнях, но что за нужда?)», 198, Лермонтов).

С. Шахбаз

И я, исполненный мучительного счастья,
(«С тех пор как я один, с тех пор как ты далеко», 339, А. Толстой).

Так вот кого любил я пламенной душой
.....
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь?
(«Под небом голубым страны своей родной», 111, Пушкин).

...и что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилося вдруг..
(«Желание славы», 117, Пушкин).

И тот, кто так страдал, бывало,
Любви к ней в сердце не найдет.
(«Весна», 157, Лермонтов).

Передо мной лежит листок
.....
И для добычи дорогой
Готов страдать – как уж страдал!
(«Передо мной лежит листок», 163, Лермонтов).

И юноша спокойней, мнилось, был,
Затем что лучше он умел таить
И побеждать страданье.
(«Мой сон переменялся невзначай», 180, Лермонтов).

...мрачный мой тебе пускай покажет взгляд,
Кто более страдал, кто боле виноват!
(«Душа моя должна прожить в земной неволе», 187, Лермонтов).

- 4 В подавляющем большинстве примеров стихотворений, где используется концептуальная метафора «любовь–огонь», слово “fire” обязательно присутствует. Однако эта же концептуальная метафора может воплощаться через ассоциативный ряд другими словами, например: “Like melting wax, or withering flower,/I feel my passion, and thy power” (George Byron, Translation of a Romaic Love Song). Здесь намек на то, что речь идет о высокой температуре, дает словосочетание “melting wax”.
- 5 Jan Struther (pseudonym of Joyce Maxtone Graham).

«СВЯЩЕННЫЕ ЛЕСА»: СОЗДАНИЕ ИЛИ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ТРАДИЦИИ? (ЛАТЫШСКИЙ И ЛИТОВСКИЙ СЛУЧАИ)¹

Основная цель статьи – выявление историко-культурных особенностей «священных лесов», особых культурно-религиозных ландшафтов двух балтийских республик – Латвии и Литвы. Их формирование было связано с идеями романтизма конца XVIII–XIX в., затем они стали важной составляющей неоязыческих движений, в настоящее время это также и один из способов освоения среды для приверженцев «зеленого образа жизни». Выявляется их происхождение, особенности бытования, контексты современного существования. На примере лесов Покайни и «Долина ужихи» анализируются этические, эстетические и религиозные аспекты «изобретенной традиции», их взаимосвязь и различия с древним балтским культурным наследием, известным по письменным средневековым источникам.

Ключевые слова – «священные рощи», культурный ландшафт, священная география, народная религиозность, культура балтийских народов.

«Священные леса» – особым образом организованные экологические ниши между освоенным и неосвоенным пространствами, между повседневностью и сферой сакрального стали примечательной формой современного культурного ландшафта. Их формирование было связано с идеями романтизма конца XVIII–XIX вв., затем они стали важным элементом неоязыческих (этнорелигиозных) движений, в настоящее время это также и один из способов освоения среды для приверженцев «зеленого образа жизни».

Это рощи, лесные массивы, лесопарки и их части, в публицистике и массовом сознании прямо или косвенно определяемые как особенные, почитаемые, чудесные места, связанные со сверхъестественным началом.

Они выполняют несколько функций: будучи государственными или частными, а некоторые и коммерческими предприятиями, они встроены в экономическую жизнь, приносят регулярный доход и обеспечивают рабочие места. Обладая юридическим статусом национальных или муниципальных парков, заповедников, историко-культурных зон отдыха, особо охраняемых территорий, они служат в современных условиях западного общества некоторым (хотя, разумеется, весьма условным) аналогом священных рощ древности, известных у многих народов мира, существовавших кое-где в Европе до XIX в. и до сих пор бытующих, в частности, на Северном Кавказе, в Поволжье, в Сибири. Они вовлечены в культуру повседневности: вокруг них создаются этические представления, запреты и предписания. В дизайне таких лесопарков ярко отражаются как модные тенденции, так и глубокие культурные традиции: это и создание маршрутов, оформление центра (или нескольких взаимосвязанных семантически нагруженных зон), периферии и границы, а также формирование стереотипического фокуса взгляда их посетителей. Наконец, вокруг «священных лесов» уже сложилось несколько форм индивидуальных и коллективных религиозных практик: там могут проводиться обряды, с ними связаны обычаи, здесь формируются (иногда целенаправленно) представления о более или менее персонифицированных «хозяевах» (богах, духе или духах и т. п.), оберегающих лес и властвующих над приходящими туда людьми.

Все случаи «священных лесов» в балтийских странах, являются примером **изобретения культурной традиции**. Это отнюдь не отменяет определенную историческую преемственность, как отложившуюся в общественной памяти, так и отраженную в ландшафтной и экологической деятельности. Созданию «священных лесов» имеются некоторые исторические предпосылки. Однако не меньшую, а по-видимому, и большую роль в истории их создания играют процессы профессиональной, интеллектуальной мифологизации культуры XIX–XX вв., формирование национального культурного пространства и ландшафта. Этому способствуют современные экономические, юридические и идеологические обстоятельства. Иногда «священные леса» – часть коммерческой деятельности, в том числе туристического бизнеса; они уже стали своего рода «брендами», описаны в путеводителях, брошюрах для туристов, в популярной литературе, рекламируются в средствах массовой информации.

Истоки создания современных «священных лесов» лежат в романтизме конца XVIII–XIX в., в воскрешении европейской (кельтской, германской, славянской, финской, балтийской) древности, а также в создании мест национальной славы. В Лифляндии

(Видземе) этот процесс активно пошел начиная с середины XIX в.: тут важным священным и патриотическим пространством стало Лиелварде – место действия латышского литературного эпоса «Лачплесис» (созданного А. Пумпуром и опубликованного в 1888 г.). Другим опытом в этой же провинции был специально созданный в туристических целях лесопарк с изобретенной «местной легендой» о Турайдской Розе – прекрасной девушке и ее возлюбленном, разлученных и погубленных. Еще одним направлением, способствовавшим созданию новых культурных ландшафтов, стали развивающиеся сначала в Латвии и Эстонии (с 1920-х гг.) а затем и в Литве (с 1950-х гг.) неоязыческие, фольклористические и краеведческие движения, важной составной частью которого был поиск и освоение народных святынь.

Не полностью пересекается с ним, но нередко все же связана профессиональная и любительская историческая реконструкция, а также формирование национальной истории и ее популяризация (начиная с 1920–1930-х гг.) Еще одним не менее важным источником формирования культурных пространств является более или менее профессиональный современный ландшафтный дизайн, индивидуальное творчество, свободно использующее и соединяющее совершенно разные по происхождению концепции (в том числе и японскую, китайскую, индийскую традиции).

В создании этнических ландшафтов (а в определенной мере именно к ним можно причислить «священные леса» латышей и литовцев) ярко прослеживается динамический баланс между двумя тенденциями – **сохранением культурного наследия** (обнаружение, выявление и музеефикация старинных мест обитания древних балтов, городищ, могильников, укреплений, возможных культовых центров и т. п.; тщательная фиксация исторических данных, легенд, преданий и других фольклорных текстов, связанных с этими местами) и **развитием** (свободным творчеством художников, дизайнеров, краеведов, народных целителей, музыкантов и прочих энтузиастов, творческих людей).

Рассмотрим два примера создания «священных лесов» в Литве и Латвии в 1990-х гг.

Долина богов, или ужихи (Dievų arba Žaltės slėnis)

Авторы идеи «Долины ужихи, или богов» – Гинтаре (художник, график, дизайнер, автор деревянных скульптур) и Эгидиус (лесник) Маркявичюсы, живущие в небольшом литовском городке Алитус (этнографическая область Дзукия). Весь представленный ниже материал был собран мною в ходе экспедиции в ноябре 2006 г. и зафиксирован в авторском архиве².

В 1992 г. Гинтаре, закончив Вильнюсский университет (торговый факультет – как она выразилась) и пожив некоторое время в Каунасе, вскоре уехала жить с мужем на хутор в лесу Пуниос. Они тут прожили до 1999 г. Некогда здесь была деревня Смоленича. В 1921–1923 гг. леса здешние были выкуплены правительством, и жители в основном уехали. Из всех построек до 1990-х гг. сохранились три дома, в одном из которых поселилась молодая семья. Это место было похоже на петлю, на полуостров, опоясанный водами Немана.

Гинтаре верит в судьбу: *«Судьба меня с детства готовила к той жизни в лесу! Еще в Вильнюсе, желая жить отдельно от родителей, я стала снимать квартиру в домике на улице Локис – Медвежьей, в районе под названием Жверинас – Зверинец! Да и многие другие обстоятельства, как оказалось, вели к этому...»*

Ее жизнь в лесу могла бы показаться скучной и однообразной, если бы не чудеса, которые начали происходить, и сама Гинтаре научилась взаимодействовать с ними. Например, это, так сказать, упражнение на визуализацию, «включение будущего». Вот как об этом мне рассказала художница: *«Сядь и представь себе, как вот сейчас ты встаешь, подходишь к телевизору, включаешь его... а потом – прodelываешь все наяву. Это все моменты какие-то: вот, ты ждала, ждала, а потом вдруг раз! И оно наступает... и уходит. Я пыталась делать это, и не только в городе, но и живя в лесу. Сначала – волевым усилием придумываешь, что произойдет, и выполняешь. А потом я увидела, как это происходит и без напряжения, словно бы автоматически. Я вижу будущее, а потом оно происходит! И тут в какой-то момент мне стало странно и страшно, потому что времена перепутались. Я перестала понимать, что вижу: прошлое? Настоящее? Будущее? Мне было три видения, и еще словно глаза перевернулись. Я испугалась, и вышла из этого состояния».*

Гинтаре мне рассказала, как крестилась в двадцатилетнем возрасте в Вильнюсе, в костеле святой Оны. Когда она стала посещать церковь, сначала ей там очень понравилось, но уже на церемонии крещения, и тем более позднее, она почувствовала, что это не ее путь, и она больше не хочет сюда приходить. Однако она несколько не жалеет: *«Это был первый шаг к тому, к чему я потом пришла, к старой нашей вере. Люди приходят кто как, а я – через христианство! Тогда же, в 20 лет, мне очень хотелось обрести связь с землей, вот я ее и нашла».* При этих словах Гинтаре показала вниз, на землю, и сделала жест, который значил – «я утвердилась, обосновалась».

На городище Алитуса стоят скульптуры древних литовских жрецов – криве, держащих в руках изогнутые тростины – кривуле

(известный по письменным источникам атрибут священной и общественной власти). Неподалеку – изображение трех богинь, покровительствующих огню, растительности и птицам. На берегу Немана – композиция «Семья ятвингов» (одного из балтийских племен, некогда тут, возможно, обитавшего): отец, держащий меч и копьё, и трое детишек, идущих с веточкой дерева, на которой видна металлическая подвеска – птица. А по берегу речушки Алита, впадающей в Неман, расположились герои местной легенды: на одном столбе вырезаны вождь Вайдила и романтическая пара – прекрасная Мирграуселе и бесстрашный князь Алитис. Он жил в замке, она – в деревушке у его подножия, но любовь их была сильна, и они хотели соединиться навечно. Разлученные возлюбленные не смогли жить друг без друга; после гибели юноши в бою девушка все плакала и плакала, пока не превратилась в реку. Эти скульптуры были вырезаны мастером Эрикасом Мотиюсом в июле 2002 г., а на открытии парка члены движения Ромува и ансамбль Кулгринда пели литовские песни, зажигали огонь в недавно сложенном жертвеннике на вершине холма – городище и обращались к своим богам и духам.

В живописной картине Гинтаре «Разговор духов» художница тоже обращается к теме литовского священного мира; а в графической работе «Восход солнца (рождение леса)» мы видим превращение женщины в дерево, что открывает еще одну важную мифологическую тему.

Важнейшая тема в жизни и творчестве Гинтаре – превращения. В литовской мифологии она связана, прежде всего, с образом ужа. Не случайно псевдоним Гинтаре – *Жалте*, Ужиха! В мифе об Эгле, королеве ужей (наиболее известен он благодаря литовской народной сказке), девушка выходит замуж за ужа и перебирается жить в подводное царство. Хитростью задержанная дома, куда приехала погостить, она не может предотвратить убийство супруга, но после его смерти сама превращается в ель, и ее дети становятся разными деревьями.

Для Гинтаре самое важное здесь то, что жизнь со смертью не кончается, но человек превращается в ужа, дерево, в какое-то животное. Момент самого этого преобразования завораживает художницу более всего.

Подержав однажды в руках живого ужа, Гинтаре была потрясена: *«Он держит себя, центрирует, изгибается так, что подобен ветвям дерева. Он ориентирует себя в связи с землей и воздухом. Внутри он сильный, прямой, с характером!»*

Наиболее ярко тема ужей и чудесных превращений воплотилась в скульптуре, созданной в бору Пуниос. Это место довольно

скрытое от случайных глаз, хотя туда и ведет лесная дорога. Оно никак специально не охраняется и не пропагандируется, но известно, что люди иногда там бывают. Чтобы попасть туда, нужно оставить машину около тропы, которая начинается двумя огромными деревянными скульптурами «Предки» (резчик Саулиус Лампицкас), которые словно бы стерегут таинственный мир, простирающийся далее.

Это там, неподалеку, Гинтаре и Эгидиус жили в первые годы после свадьбы, это там Гинтаре начала постигать простоту и волшебство повседневности, там она узнала тайны связи мира людей, растений и животных. «Долина ужихи» была создана в ходе семинара народных мастеров в 1996 г. по дизайнерским разработкам Гинтари. Создание парка было поддержано администрацией Алитуса и местным самоуправлением города. Авторы заручились не только официальной поддержкой, но и благорасположением духов: выбирая место для установки скульптур и жертвенника, они наблюдали за знаками в природе. Приблизительное пространство было подсказано самим ландшафтом: долина представляет собой словно бы петлю, полуостров, который огибает излучина Немана. Но окончательное решение было принято, когда Эгидиус и Гинтаре увидели, как к этой поляне приблизились две птицы и три раза облетели ее словно бы по кругу.

Композиция «священного леса» (концентрические круги, опоясывающие центральный каменный жертвенник) напоминает древнее литовское святилище. В центр был помещен жертвенник из больших каменных валунов. Его установкой занимался каменщик и ювелир, мастер из Вильнюса Сваюнас Удрис (немало лет проведший в путешествиях по литовским лесам, наблюдавший за природой и когда-то живший в доме вместе с ужами, приносимыми из лесов). Вокруг жертвенника располагается четыре скульптуры вайделуте (резчики – Кястас Ражанскас, Юозас Видейка, Кястутис Григонис, Эгидиус Маркявичюс) – женщин, хранительниц огня. А немного поодаль находится главная скульптура – 25-метровая статуя бога Перкунаса (резчик Пятрас Пранцкявичюс), изображающая, как молния ударяет в дерево и становится ужом. *«Моя идея была такова: не различишь – где молния, где уж, они так слиты, что видна единая сущность обоих. К сожалению, мастер долго не мог этого понять, и в результате сделал их отдельно – Перкунаса с молнией наверху и мягкого, свернувшегося в кольца ужа внизу. Это не совсем то, что я хотела...»* – сокрушается Гинтаре.

Не все, что задумала художница, еще здесь реализовано. В портфеле хранятся проекты еще нескольких скульптур – изображений ужей с человеческими лицами, которые должны быть поме-

щены на тропинке сразу после скульптур праотцов. Один из эскизов – человеко-олень; вот как мне объяснила его смысл Гинтаре: *«Мы знаем, что человек после смерти становится ужом, деревом, животным. Но я также поняла и другое: после смерти или гибели те самые животные и растения – они ведь становятся людьми! И вот это идея еще одной скульптуры для «Долины ужихи»: раненый, умирающий олень, превращающийся в человека. Посмотри, в его образе уже проступают черты человеческого лица...»*

«Долина ужихи», по мнению Гинтаре, это место, где соединяются жизнь и смерть, где происходит постоянная трансформация, ведь бессмертные души обретают новые формы, обрастают новыми телами. Жизнь для Гинтаре – *«это девять гор труда, и нередко попадаешь в депрессию, в сомнения, правильно ли ты поступаешь? Может, что не так? Но на десятой горе – идет тебе волна! И ты ясно видишь, что все предыдущие шаги были правильные, наступают моменты, когда все вокруг тебя освещает, поднимает, и ты сам видишь смысл всей своей жизни!»*

Лес Покайни в Латвии

«Священный лес» Покайни – пожалуй, самый яркий пример создания нового мифоритуального пространства, получившего известность в масштабе всей Латвии и даже распространившегося немного более широко (сюда приезжают посетители из Литвы, Польши, Эстонии и других стран).

Лесной массив Покайни принадлежит предприятию «Государственные леса Латвии» и охватывает около 450 га территории между городом Добеле и поселком Иле в провинции Земгале. Он расположен на холмах и низинах и имеет множество скоплений камней (группами, «каменными речками», отдельно стоящими валунами ледникового происхождения – всего насчитывается около 2000 «экспонатов»).

Внимание к этим каменным скоплениям было привлечено в начале 1990-х годов в ходе обработки лесосек и других лесных работ. К этому времени уже было известно о наличии тут ряда природных аномалий³. Группой географов, экстрасенсов и любителей древнебалтийской старины была выдвинута гипотеза о существовании тут древнего святилища. На очищении леса безвозмездно работали тысячи человек, собиравшихся в свободное время со всех концов Латвии. Это были истинные энтузиасты – географы, краеведы, археологи, целители, экстрасенсы. Они очищали от мха и земли камни, чистили пруды, создавали тропинки, лестницы. Никаких особых преобразований с камнями не проводилось, скульптур из них не создавали, только расчищали землю вокруг, обнажа-

ли поверхность камня. Некоторым камням придавали вертикальное положение, чтобы они стали «работать» как своего рода «космические антенны», связывающие землю со Вселенной.

Многим скоплениям камней и отдельным валунам давались названия, которые теперь написаны на дощечках, установленных возле них (отчего создается некоторое ощущение музейности Покайни). Появлялись названия «Камень-целитель», «Свадебный камень», «Камень Бога (Диевса)», «Камень отца», «Камень матери» и многие подобные.

Параллельно шло исследование, а в большей степени – фантазирование, придумывание свойств, которыми валуны обладают, и действий, которые они оказывают. В отношении почти каждого из камней были созданы предания. Так, с камнем «Отец» гипотетически связывается место упокоения полупоупокоенного племенного вождя земгалов Намейсиса (борца за сохранение космической идентичности латышей; подробнее о том, что он нашел свою смерть вскоре после 1200 г. в лесу Покайни, рассказывает Зинаида Андерсоне). Проглядывающий контур меча, который держит фигура Отца, является как бы символом свободы этноса⁴.

Дайла Ротбаха в книге «Священные места Латвии и их люди» (2006 г.) прямо называет этот лес «знаменитым святилищем Латвии и Европы», «огромной системой, которая отражает Вселенную», «сетью, которая находится в связи с Космосом», где «цивилизации друг за другом оставляли свидетельства своей веры»⁵. Она предупреждает, что камни тут находятся повсюду, «они усиливают энергетику места» и что посетитель леса должен исполниться трепетом и вниманием, шагать осторожно, чтобы не сдвинуть камни с их сакральных мест, не нарушить их продуманную систему, по которой они размещены». Она направляет читателя по определенному маршруту, пролегающему мимо отдельных валунов и групп камней, который оказывается путешествием по своего рода «божественному телу», как бы распостертому на земле.

Вход в лес («врата в обитель нашего духа») отмечен воротами, представляющими священный символ Бога (Диевса); далее человек следует к так называемому «Зиккурату» – «величественной горе, которая, кажется, представляет собой «чакру мыслей и веры, которая подобно символу святости находится над грандиозным космическим ликом. Тут, на вершине горы, мы словно стучимся в двери Бога». Д. Ротбаха полагает, что тут «в древние времена была обитель жрецов». Многие считают, что «Зиккурат» внутри полей, однако планомерных археологических раскопок тут не было. Отдельных энтузиастов, пытавшихся самостоятельно копать тут землю, постигали серьезные несчастья, – так гласит народная молва.

Более того, в Покайни действует неписанный запрет на то, чтобы забирать отсюда камни – даже самые крохотные. Многочисленны рассказы о неприятностях, случившихся с людьми, нарушившими эти запреты. Д. Ротбаха пишет: *«Любой взятый с собой из святилища предмет не сохраняет свои свойства вдали от него... но такие действия не могут остаться безнаказанными! Ведь мы же не несем домой с алтаря церкви подсвечники или другую утварь! Любое латвийское святилище, в том числе и Покайни, такая же церковь, храм природы»*⁶.

После посещения «Зиккурата» человек проходит к «Глазам» (каменные кладки с родниками, над которыми образовались два чистых озера), по «тропе жрецов» проходит к «Рту» (место, где люди освобождаются от грехов), быстро минуют «Шею» (где не рекомендуется задерживаться, так как это место скопления грехов, и «пусть наши грехи останутся в ведении Бога») и «Чистилище», расположенное у левой щеки святилища, здесь Бог облачает человека в новые и чистые одежды и «мы обновляемся». Место, называемое обычно «сердцем», располагается вокруг «глаза Мары» – двух озерцов. Далее по курсу следуют «свадебный камень», «каменная картина – стол Лаймы» (богини, которая «символизирует любовь, приходящую от сердца»), скопление камней в форме буквы U (напоминающее алтарь). Около родника расположены камни, «напоминающие старичков-велей, духов усопших» и особенно активизирующиеся во «время велей» (октябрь–ноябрь), когда те посещают своих живых родственников⁷.

Потом посетители выходят к «Камню-целителю», на плоскую поверхность которого можно лечь, и он «нисколько не покажется холодным и неприятным», а сам человек словно бы «сливается с молчаливым другом, который берет на себя бремя боли и дарит свою сострадательную помощь». Находящийся рядом «Змеиный камень» Ротбаха интерпретирует как *«мозг Покайни, интеллектуальный центр, с которым может войти в диалог только партнер соответствующего уровня»*. «Лодка ведунов» – скопление камней, в котором наделенные особыми, сверхобычными знаниями люди могли отправиться в путешествие во времени – в прошлое или настоящее.

Создаются и другие карты Покайни, на которых, в частности, отмечен «навигационный центр», откуда можно выступать по диагональным линиям, направленным на другие лесные святилища Латвии и всего мира⁸.

Впрочем, большинство авторов не настаивают на исключительности и единственной правильности своих маршрутов, но приветствуют как самостоятельное мифотворчество, так и нахождение

путей каждым, проходящим сюда: *«И сегодня у посетителей есть возможность пройтись по святылице, ориентируясь на свои личные взгляды»⁹.*

Камни постоянно сравниваются с библиотекой, которая может давать информацию тем, кто в состоянии ее воспринять. Вот что мы читаем в информационном листке, который можно приобрести в киоске перед входом в лесной массив: *«...Сегодня ученые погрязли в рутине, и пришло время спросить: а действительно ли истинны ключи, имеющиеся в руках у ученых? Реальности смешиваются, и на Земле происходят многие необычные события и явления. К ним относятся также и активизация древних святылиц, календарей и каменных библиотек. Они начинают “говорить”. Святылица – двери в другую реальность. Только нужно помнить, что замки Времени можно открыть только с помощью Любви. Информация по телефонам 3762334, 3763385. Приятного отдыха в лесу Покаяни! Государственное акционерное общество «Латвийские государственные леса».*

Нужно отметить хорошее хозяйствование и маркетинг, организованные в отношении этого лесного массива. Здесь организована охрана, имеется стоянка для машин, вход осуществляется по билетам, продаются открытки, памятные деревянные знаки (орнаментальный символ леса изготовлен дизайнером Валдисом Целмсом). Сюда приезжают работать экстрасенсы и народные целители. Путешествие по лесу возможно как индивидуальное, так и с гидом. Лес Покаяни стал знаменит: посетители приезжают сюда тысячами, и не только из Латвии.

Почти все люди, приезжающие сюда, ожидают чуда. Рассказы о чудесах, случившихся в лесу, распространяются через самих же посетителей. Но вот что написано и в информационном листке: *«Что привлекает сюда людей? Это не только осязаемое, доступное внешнему взгляду и другим органам чувств. В лесу Покаяни люди ищут нечто большее, чем только возможность побывать в лесу. Ищут невидимое глазами и неслышимое ухом. Это место и камни излучают некоторую энергию, которую многие люди ощущают как различные потоки. Иные видят видения, а кто-то получает поток информации».*

Тут очень много зависит от экскурсовода: о чем он или она будет рассказывать? Экскурсоводы встречаются разные: один является с приборами, измеряющими биополе, другие – с металлическими детекторами. Иные берут с собой корзины – набрать заодно грибов или ягод. Кто-то забрасывает слушателей обилием эзотерической информации. Ту группу, с которой шла по лесу я в 2004 г., вела географ и краевед Инта Янсоне. Ее манера общения была

чрезвычайно корректна, а сами рассказы вполне рассудительны: «Одни говорят о Покайни как о “центре европейского жречества”, другие – как о природной аномалии, которой заинтересовалось даже НАСА, третьи же не видят здесь ничего, кроме леса с большим скоплением валунов ледникового происхождения. Где же здесь правда? Видимо, где-то посередине... Давайте посмотрим на то, чего достигли многие энтузиасты, приезжающие сюда и своим трудом соорудившие интересные вещи...»¹⁰

Веда нас по лесу, от одного камня к другому, Инта привлекала внимание, пробуждала наблюдательность, иногда даже взывала к поэтическому восприятию. «Вот, “Камень матери” – почему он так назван? Мы видим – слегка извилистая линия, словно мать в печали. В его контурах можно увидеть и “слияние двух рек”, “слой земли” или “гору, стоящую у реки”».

Мы проходим по склону горы, мимо темного ельника. «Здесь шли битвы древних латышей с крестоносцами, и иногда мерещатся всадники на конях, это очень неприятное состояние – оказаться тут в сумерках», – говорит Инта. Итак, доминирует романтическая мифологизация Средневековья (хотя не менее драматическими могли быть и местные события Первой или Второй мировых войн).

Возле каменной россыпи, названной «Чистилищем», «вы можете почувствовать себя как в бане! Пусть все ненужное уйдет от вас!» – словно заговор произносит Инта. Потом проходим между двух прудов – «глаз» (Инта поясняет, что левый – с мертвой водой, правый – с живой, правда, он пока не вычищен до конца) и поднимаемся на холм, который Инта, в отличие от Дайлы Ротбахи, называет не «носом», а «лбом».

В полдень группа отдыхает на «кресте Мары» – скамейках, сколоченных в форме креста, концы которого еще раз перекрещены.

Потом следуем далее и знакомимся с одной из важнейших функций, которую выполняет Покайни, – целительство. Многие народные целители Латвии рекомендуют своим клиентам как прогулки по этому лесу, так и особенно путешествие к «Камню-целителю». Однако Инта Янсоне сказала: «Да ведь этот камень – измучен! К нему привозили людей автобусами! И каждый ложился на него, словно на операционный стол. Это же ужасно! А если у человека, например, больные почки или мочевого пузыря?»

Существуют свидетельства о том, что некоторые люди не могут даже войти в этот лес: им сразу становится дурно, болит голова. Предполагается, что это результат того, что духи леса не принимают человека.

Тем не менее немало и таких, кто испытывает здесь состояние эйфории, душевного подъема и даже имеет видения. В Покайни

устанавливается или подкрепляется связь с Богом, богами, духами, предками – кому как нравится. Для такого рода общения имеются, прежде всего, «Камень Диевса», «Змеиный камень», и другие. Около некоторых из камней (в частности, около «Камня-отца») зажигаются свечи.

Кое-где осуществляется гадание. Например, Инта сказала, что возле «Свадебного камня», говорят, можно понять, подходят ли жених и невеста друг другу.

Единственная рукотворная деревянная скульптура в Покайни – это деревянный столб, на котором вырезан образ Лиелвардского пояса – вещи, ставшей одним из мистических символов и излюбленной эзотериками Латвии¹¹.

Ведя группу далее, Инта показывала некоторые редкие виды грибов, произрастающие тут, растения, с которыми связаны мифы и предания, а главное – призывала нас быть активными: вот, камень назван так, но вы сами можете дать ему свое название. Все стороны своей жизни (победить болезнь, пройти преддверие брака, беременность, необходимость физически и морально очиститься, пережить печаль, духовно пообщаться с высшей сущностью) мы могли подключить сюда. Хотя возможна и просто бесцельная прогулка по ухоженному лесу, в ходе которой многие из посетителей ощутят теплые потоки, гладящие их щеки и волосы, подобно шелковым платочкам, и наполняющие все тело энергией и радостью.

Тысячи людей приезжают в Покайни с разными целями. Одни – подтвердить для себя то, что написано в путеводителе, другие – с прагматическими задачами получить желаемое, а кто-то и со скептическим взглядом. Каждый получает, что ищет. Каждый вкушает тут в меру своей просвещенности и ожиданий. Некоторым начинает казаться, что они схватили «ключи времени» в свои руки и начинают манипулировать другими людьми, избавлять их от чего-то, заряжать позитивными потоками... и многие за это платятся.

Одним из общих мнений стал слух о том, что появляются чужеземцы, готовые купить волшебные камни Покайни за большие деньги и даже всю эту территорию для проведения своих магических действий. Д. Ротбаха пишет: *«Теперь мы поняли, какое же это богатство – место молитвенного обращения к Богу. Появились люди из чужих земель, которые готовы за большие деньги выкупить территорию Покайни. Но есть простая истина – священную землю нельзя продавать»*. Приводимое ею сравнение по национальной значимости Покайни с «нашим дорогим памятником Свободы» оказывается даже немного в пользу второго, «ведь в создании этой святыни принимали участие не только люди, но и Бог»¹².

Таким образом, Покайни обретают место не только в культур-географической картине Латвии, не только в ее экономике, но и в идеологии молодого европейского государства. Примечательно, что Покайни позиционируются одновременно и как этническая святыня латышей, и как надэтнический и наднациональный духовный центр, открытый для всякого приходящего сюда человека.

Лесные урочища, подобные «Долине ужихи» или Покайни, имеются и в других частях Латвии и Литвы. В ряде случаев в мифологии, создаваемой вокруг них, встречаются референции к древности и Средневековью, то есть подчеркивается представление о преемственности традиции.

Обратимся теперь к древнейшим письменным источникам, содержащим сведения о почитании балтийскими народами «священных лесов», а также к археологическим данным, чтобы затем сопоставить этот материал с современной практикой.

Священные леса у древних балтийских народов

Почитание древними балтийскими народами священных рощ, дубрав, боров (всего, что можно не вполне корректно с точки зрения научной терминологии, но все же понятно, обозначить понятием «леса») упоминается и описывается практически во всех средневековых письменных источниках.

Подобные сведения в изобилии имеются и в отношении кельтов, прибалтийско-финских¹³, некоторых германских и славянских племен. О почитании предков и богов в священных лесах германскими племенами свебов, и в частности семнонами, пишет в сочинении «О Германии» Тацит (98 г.): *«Они находят, что вследствие величия небожителей богов невозможно ни заключить внутри стен, ни придать им какие-либо черты сходства с человеческим обликом. И посвящают им дубравы и рощи и нарекают их именами богов; и эти святилища отмечены только их благочестием»*¹⁴; *«В леса они входили, связанные цепями, этим выражая свое смирение и признание мощи божества. Случайно упавшего в таком месте не разрешается поднять, и он сам не мог встать на ноги, так что ему приходилось выбираться из леса, катясь по земле»*¹⁵. Тацит предполагает, что таким образом семноны выполняли обряды в знак того, что в этих лесах находились истоки их племен и место обитания их богов.

Начиная с XIII в. хроники и исторические сочинения, где содержатся сведения о мифологических представлениях, верованиях, обрядах и обычаях балтийских народов, среди прочих объектов веры упоминают заповедные рощи и особое почитание наиболее старых деревьев, растущих в них, в частности дубов.

Археологи насчитывают около 40 священных лесов в Литве; также известно около 520 названий рощ, указывающих на их священный характер, – гой (гай, священная дубрава), и около 20 названий алкагирис, швентас мишкас.

Более подробные описания почитания священных лесов балтийскими народами мы находим в сочинениях XVI–XVII вв., у Вольфганга Христофора Неттельхорста в диссертации Кенигсбергского университета «О происхождении пруссов» 1674 г., у историка и историографа Матвея Преториуса в труде «Любопытные подробности о Пруссии» второй половины XVII в., у Дионисия Фабициуса в «Кратком описании истории Ливонии» 1611–1620 гг., у курземского суперинтенданта Пауля Эйхорна в труде «Реформация латышского народа в герцогстве Курляндском» 1636 г.¹⁶ В этих описаниях имеется много общего.

Священные рощи выделились на фоне основного лесного массива. Во многих случаях они имели названия, своего рода имена собственные, о чем часто свидетельствуют источники XIV–XV вв. В «Описании дорог Литвы» 1386 г. (сборник, составленный на основе документации Немецкого ордена: сведения о дорогах, посылавшиеся комтурами на места в Кенигсберг) упоминается священный лес Ашвиете возле реки Ашвия, располагавшийся в Жемайтии¹⁷. Часто священные рощи находились в местах слияния рек: в Литве известны Даубарию гой, лес Швентасис в Мажейкском районе на слиянии рек Венты и Вишете, лес Ромайню – на слиянии рек Неман и Невежис. Известно о священном лесе у жемайтов, называемом Вентис; археолог Штурмс предположил, что названия, видимо, связаны с обитающими там божевами¹⁸.

Предполагается, что священных лесах обитали боги, богини и духи. Литовская богиня Медейна, или Жверуна, покровительница лесных зверей и охоты, впервые упоминается в хронике XIII в. Й. Малалы (1261 г.) и в Ипатьевской летописи (среди других богов). Археолог Мария Гимубутене полагает, что оба имени касаются одной и той же богини. Упоминается Медейна польским писателем Яном Длугощем в XV в. (описывается «как Диана, владелица лесов»), Яном Ласицким в XVI в. в списке богов жемайтов: «Медейна и Рагайна – богини леса». В конце XVI в. Даукша упоминает медейн, лесных нимф, которые, возможно, принадлежат богине Медейне, их властительнице. Однако в литовском фольклоре их имен не встречается; то есть образ этой лесной богини не выходит за рамки средневековых хроник и в дальнейшем фигурирует уже в романтической литературе XVIII–XIX вв. Ян Длугощ упоминает также лесного бога жемайтов Сильвана, что является, видимо, плодом фантазии и имя которого происходит от латинского *silva*¹⁹.

Иначе происходило формирование представлений о лесных богах у латышей. В латышской мифологии литературные образы псевдобогов не столь многочисленны, как у литовцев, и создавались значительно позднее, во второй половине XIX – первой трети XX в. Кроме того, у латышей традиция изготовления скульптурных образов священных персонажей оказалась не столь выражена и развита, как у литовцев (не последнюю роль тут сыграла, конечно, реформация). Зато существовала у латышей «мать леса» (Meža māte). В латышском фольклоре чрезвычайно продуктивной моделью деификации выступают матери-покровительницы различных частей ландшафта, природных элементов, сфер занятости и отдельных культурных артефактов. Судя по этнографическим источникам, представление о «матерях» оказывается более характерны не для балтов, а для прибалтийско-финских народов (хотя среди эстонцев культ матерей лучше сохранился в южной Эстонии, то есть в районах, пограничных с Латвией). В труде эстонского фольклориста Оскара Лооритса «Ливские народные верования» матери (jema), как ранее свойственные ливской мифологии образы упоминаются довольно часто²⁰: В значимые или критические моменты матерям приносят жертвы .

Конечно, нужно иметь в виду, что в описаниях божества, покровители и духи практически не различаются, часто все вместе называются нечистью, «чертями», а верования – суевериями. Например, курземский суперинтендант Пауль Эйнхорн в 1627 г. не пишет ни о матерях, ни о духах, в которых верят латыши, но все объекты веры именуется одним словом – «черти». «У чертей есть свои дома: одни живут в лесу, другие в воде, другие на полях. В людской ругани можно услышать о морских, лесных, ветряных и других чертях». Создается впечатление, что упомянутые П. Эйнхорном «черти» – матери, покровительницы всевозможных ландшафтных и хозяйственных сфер.

Со священными лесами у балтийских народов было связано множество запретов, и прежде всего они касались рубки деревьев и охоты. Жившие там звери, птицы и растения – неприкосновенны. В 1263 г. Thomas von Chantimpré в сочинении “Bonum Universale de Aribus” пишет о пруссах: *«Известно много действий, совершаемых духами-демонами, и священные рощи. Прусские язычники по сей день посвящают им (духам) священные леса, в которых нельзя рубить, и входят в них только тогда, когда желают приносить жертвы своим богам»*²¹.

В 1326 г. в «Хронике земли Прусской» Петр из Дусбурга пишет: *«Пруссы не имели понятия о Боге. Поскольку они были глупцами, то разумом не могли постичь Его, а так как письменности у них*

не было, то не могли созерцать Его и в Писании. В самом начале они весьма дивились тому, что кто-то, отсутствуя, мог пояснить свои намерения буквами. И вот, поскольку они не знали Бога, то случилось, что в заблуждении своем всю природу почитали вместо Бога, а именно солнце, луну и звезды, гром, птиц, также четверногих, вплоть до жабы. Были у них также священные леса, поля и реки, так что они не смели в них рубить деревья, или пахать, или ловить рыбу»²². И далее о месте в Надровии, называемом «Ромов», в котором жил Криве, «коего они почитали как папу... так как по его воле управлялись не только вышеупомянутые язычники, но и литвины и прочие народы земли Ливонской». Хранил он по древнему обычаю негасимый огонь.

Ян Длугощ в XIV в. составивший «Хронику Польши», в разделе «Описание происхождения литовцев, их верований и древних обычаев» пишет о литовцах, почитающих огонь, леса, ужей и змей, о существовании лесов и отдельных деревьев, к которым нельзя было прикасаться топором, и что люди считали безбожным и опасным что-то срубить в таких лесах – отсохнет рука или нога или ослепнет человек.

Упоминание священных лесов постоянно соседствует с упоминанием почитания ужей и змей, а также некоторых зверей и птиц. Олаф Магнус – шведский католический священник, дипломат, историк – в «Истории северных народов» (1555 г., кн. 3, разд. 1) пишет что литовцы почитают не только леса, но и живущих в них зверей и птиц как богов²³.

Мартин Кромер, польский историк и хронист, в «О происхождении и истории поляков» (1555 г.) пишет: «До сих пор литовцы почитают многих богов, а точнее – демонов. Как бога почитают огонь и в некоторых низинах сохраняют вечный огонь. Так же и молнию, которую называют Перкунас (Перкунум) держат в почтении, приличном Богу. Леса и некоторые деревья в лесах почитают священными, их срубка влекла за собой наказание, и осмелившихся на это ожидал ответ: их охватывали демоническое беснование или ломалась нога или рука». Кроме того, он упоминает о почитании литовцами ужей и змей, словно каких-то божеств, их держали в домах, поили молоком, кормили цыплятами и ожидали несчастья всей семье, если кто-то убивал или выгонял ужей²⁴.

В священных рощах находились жертвенники, где горел священный огонь, и где приносили жертвы²⁵. Центром священного леса было место, где росли самые старые и большие деревья, особенно дубы. Здесь люди праздновали календарные праздники²⁶.

Картограф и историк Пруссии конца XVI в. Каспар Хенненбергер в труде «Разъяснения в больших картах Пруссии» (1595): описывает священный лес в Жемайтии, около самой границы с Пруссией, где растут красивые высокие березы, а под ними – можжевельник. *«Там жемайты справляют календарные праздники, не позволяют там срубить деревья, чтобы не оказаться пораненными богами, которые там живут. И одновременно они – христиане»*²⁷.

В годовых отчетах Рижской коллегии иезуитов 1604–1618 гг., в отчете 1606 г. священник Йоганн Стрибинг пишет о многих богах, почитаемых латышами: боге, владеющем небом и землей, малых богах, подчиненных ему, о богах, обеспечивающих людей рыбой и зверьем, богах полей, огородов, змей, коней, коров и других животных; о разных жертвах, приносимых им. *«Все эти дары люди несли к деревьям, которые почитали священными, и в леса... (речь шла о хлебе и о мясе) Почитают два вида деревьев – дубы и липы. Дуб называют мужчиной и в определенное время ему приносят в жертву два яйца; липу называют женщиной и ей приносят масло, молоко, сыр, прося о здоровье своем и своих детей. Когда случалось что-то плохое, посылали к дереву колдуна, который спрашивал у дерева, почему то позволило людям страдать. При этом дань отбирали. Если человек не выздоравливал, несли дары вторично, и так ожидали выздоровления»*²⁸.

Там могли воздвигать идолов (в частности, Перкунаса, о чем повествует Аугустинус Ротундус Миелецки, гуманист, писатель, правовед и историк Великого княжества Литовского второй половины XVI в., сочинении «Описание святилища Перкунаса в Вильнюсе»). Матвей Стрыйковский, историк и поэт, в 5-м разделе 3-й книги «Хроники Польши, Литвы, Жемайтии и всей России» (1582 г.) пишет о святилище со священным огнем и столбом Перкунаса, находившемся на месте, где теперь костел св. Станислава в Вильнюсе. Там пребывал жрец и оракул, проводились гадания²⁹.

Эти леса могли служить укрытиями в случае войны. Яков де Экс (Jacques d'Aix), политик, дипломат и историк из Лотарингии, в «Хронике Меце» (конец XIV – начало XV в.) упоминает святилище, по-видимому, жемайтов: «красивые здания», находившиеся в священном лесу, где «не было ни одного христианина». Это укрепление было «очень мощное, из толстых бревен». И описывает битву христиан с жемайтами; последние убежали в лес, *«который они называли Святым лесом, и где ни один христианин не был. В том лесу они спасались, когда терпели поражение. И в том лесу было очень мощное укрепление, из толстых бревен, и стояли красивые постройки, и все это было захвачено христианами»*³⁰.

Существовали у пруссов, куршей и литовцев и **леса для кремации и погребения**. Ян Длугощ во второй половине XV в. упоминает об особых рощах (*speciales silvas*), где сжигались тела умерших³¹. Рейнольд Любенау, путешественник, в «Описании путешествия» (в Ливонию, в земли куршей) 1585 г. описывает охоту куршей в священном лесу и почитание усопших в ходе празднования Каледы. В другое время там нельзя было убивать зверей и ломать растения. *«Наловили множество оленей, антилоп и зайцев, запекли, разложили на длинный стол, и вокруг стола прилепили множество восковых свечей для душ своих отцов, дедов, умерших детей и родственников. Стояли вокруг, ели, нам велели так делать... Потом принесли пустую бочку от пива, ударяли в нее палочками, а мужчины, женщины и дети плясали вокруг стола... Когда шли спать, просили нас съесть и то, что мы хотели взять с собой; они остатки не едят, но отдают собакам... Они приняли христианство, но придерживаются из своих языческих обычаев»*³². Александр Гуанини, автор «Описания европейской Сарматии» (опубликована в Кракове, на латинском языке в 1578 г.), 1611 г. в разделе «О древнем литовском идолопоклонстве» пишет о том, что были священные леса, в которых сжигали трупы, с жертвами, в том числе и с женами, если покойный был из знатной семьи³³. О похоронах в лесах как об обычной практике латышей сообщается в Протоколах визитаций в области Кокнесе 1638 г.: *«Крестьяне не везут хоронить своих покойных на кладбища, если только не живут не далее 3 миль от них, но хоронят покойных в лесах и рощах»*³⁴.

В письменных источниках XIII–XV вв. нередко упоминается и вырубание, уничтожение священных лесов в ходе христианизации юго-восточной Прибалтики. В «Привилегиях городу Кенигсбергу» магистра Пруссии Конрада фон Тирберга 1286 г. упоминаются священные леса со своими названиями, в частности Лабун – священный лес пруссов, по другую сторону Преголи от Кенигсберга. Привилегия позволяла горожанам рубить там и в других окрестных лесах деревья на дрова и для строительства³⁵.

Ян Длугощ (XV в.), а позднее Матвей Стрыйковкий описывают, как литовский князь Ягайла (король Владислав) затушил священный огонь, вырубал священные леса, уничтожил змей и ужей, которых люди почитали подобно богам; *«из-за этого варвары проливали слезы»*³⁶. *«Христиане старались оторвать жемайтов от ослепивших их заблуждений – огня, Перкунаса, лесов, ужей, священных рощ, которые они почитали вместо настоящего Бога. Они указывали, что все это создано настоящим Богом, не имеет разума и не может себе помочь. Хотя они и сильнее человека, но подчиняются разуму человека. В этом они могли убедиться сами, так как священ-*

ный огонь был затушен, леса, рощи и дубравы вырублены, жертвенники и идолы уничтожены». Принятие христианства литовцами Ян Длугощ описывает как подчинение «польскому богу» как более сильному³⁷.

Эней Сильвиус Пикколомини, писатель, историк XV в., папский посланник, а с 1458 г. – папа Пий XI, пишет об уничтожении священных рощ литовцев («Изящное описание космографии Азии и Европы», 1477). Сведения об этом он получил от монаха Иеронима Яна Силвануса Пражского, боровшегося в Литве с язычеством, вырубавшего священные рощи в 1401–1404 гг. и вызвавшего большое недовольство людей: те пожаловались, что они в своей роще молились, чтобы удержать дождь или солнце, а теперь не знают, куда идти; леса они считали местами обитания богов. Особенно впечатляющая описанная Пикколомини история с вырубанием священного дерева, когда человек, вызвавшийся рубить, замахнулся, якобы перерубил себе горло и упал. Иероним тогда сказал, что это выдумки чертей застилают глаза, велел ему встать и показал, что он совершенно здоров. Иероним в конце концов был выслан Витаутасом из Литвы³⁸.

В ранне- и позднесредневековой литературе имеются сведения и описания небольшой части всех имевшихся, по-видимому, лесных святилищ. Гораздо более полную картину помогают составить археологические исследования; особый интерес к этой теме рождается под влиянием национального романтизма. В Литве в 1920–30-х годах появляются публикации П. Тарасенка, Б. Бурачасы, позднее – Э. Штурмса (работавшего на латышском и литовском материале), М. Гимбутене, З. Славюнаса, Й. Балиса, Р. Батуры, П. Дундулене. В Латвии традиция археологического изучения дохристианских священных мест закладывается в 1920-е гг. Францисом Балодисом; он, как и лидер неоязыческого движения *диевтуриба* Э. Брастыньш, большое внимание уделял изучению городищ. В советский период появлялись отдельные публикации о священных и культовых местах, однако наиболее фундаментальное и планомерное их изучение началось только в 1970-е гг.³⁹

В исследовании культовых мест Жемайтии В. Вайткявичюс говорит, что «священные места, существовавшие после официального введения христианства, с комплексами доисторических памятников связаны редко», пишет и об определенной преемственности географических ландшафтов – «самый высокий холм у реки предназначен для праздника летнего солнцеворота, дубовая роща становилась местом проведения празднеств... поэтому их можно назвать традиционными священными местами древней веры»⁴⁰. В. Вайткявичюс указывает также на важность такого жанра среди

преданий и рассказов о священных местах, как «религиозные воспоминания», в которых «припоминаются обряды и празднества древней веры (говорится, что там горел священный огонь, приносились жертвы, люди поклонялись древним богам)»⁴¹. Однако нужно отдавать себе отчет, что происхождение этих рассказов, если и не прямо, восходит к литературным источникам, таким, как сочинения С. Даукантаса, Т. Нарбута, А. Брюкнера, то находится под весьма сильным их влиянием. То же самое можно сказать и о ситуации в Латвии, где художественная литература и историческая публицистика в духе национального романтизма уже в 1930-е гг. начала фольклоризироваться, а религиозные идеи *диевтурибы* отчасти «ушли в народ». Тем не менее, среди литовцев и латышей – хотя ныне и на грани ускользания – существует и фольклорный пласт верований, мало затронутый этой новой изобретенной традицией.

Что касается представлений о священных рощах, то в работах литовских археологов Владаса Жулкаса, Вальдемараса Шименаса, Викинтаса Вайткавичюса отмечается, что одной из их важных функций была разделительная: часто они находились на стыках земель разных этнических и территориальных образований. Это вполне может коррелировать с фольклорным представлением о лесе как «чужой» или, скорее, «ничейной», пограничной пространственной зоне, где полноправными хозяевами являются духи, лешие, души покойников, возможно, божества – одним словом, различные представители «высокого» и «низкого» уровней священных миров. Некоторые из священных рощ располагались около деревень и сел; в ряде случаев прослеживается их связь с археологическими комплексами.

Можно ли проследить функциональное сходство современных «священных лесов» в Латвии и Литве с их далекими предшественниками? В определенном смысле, да; однако их культурный контекст, мотивация и история формирования значительно различаются.

При анализе письменных источников христианских авторов «священные леса» древних литовцев и латышей предстают прежде всего как глубоко языческие культурные территории, противопоставленные христианским, где практикуются языческие обряды, где могут осуществляться захоронения, куда можно спрятаться, но которые могут оказаться подвержены насильственным действиям и просто быть уничтожены. То есть речь шла не о «священном лесе», а о каком-то обрядовом месте, табуированном пространстве, возможно, снабженном постройками и сакральными образами, в нем. В ряде случаев священным объектом могло выступать необычное, очень старое или большое дерево, камень-валун, озеро посреди леса и т. п. народные святыни.

Самостоятельное же выделение леса как священной, культурно значимой «единицы», по-видимому, произошло уже только под влиянием романтического мировоззрения. Современные «священные леса» рождаются из мифологизации ландшафта. Как правило, у них имеются свои авторы – художники, дизайнеры, поэты и писатели, музыканты, да и просто романтически (и где-то даже пантеистически) настроенные творческие люди. Не случайно великий классик литовского искусства Микалоюс Константинас Чюрленис (1875–1911) одну из своих симфонических поэм (и первую в литовской национальной музыкальной истории) назвал «В лесу» (1900 г.): в ней выражено одухотворение природы и романтическое восприятие соснового леса около моря.

В идейно насыщенном, выбранном, ограниченном лесном ландшафте могут начаться и культурные практики: необычный камень или дерево становятся местом проведения обрядового действия, в таких «священных лесах» иногда проводят свадебные обряды, праздники календарного цикла, есть сведения о единичных захоронениях (кремации). Регулярно здесь практикуется целительство, медитация, известны случаи гадания. Прогулки по некоторым «священным лесам» (в частности, Покайни в Латвии) осмысливается и организуется как своеобразное паломничество.

Таким образом, в древней и средневековой истории балтийских народов мы едва ли можем говорить о собственно «священном лесу»: хроники и другие письменные источники свидетельствуют, по сути дела, о нехристианских, «языческих» способах отправления культа и обрядов, или негородских и недеревенских формах поселения или временного пребывания. Однако такое противопоставление «христианского» и «языческого», «мирского» и «священного», «высокого» и «низкого», «освоенного, цивилизованного» и «лесного», долгое время сохраняющееся в европейском мировоззрении, было своеобразно преломлено в рамках романтизма и породило интересный фантом «священного леса», который со временем стал не только художественной и литературной, но и вполне физической реальностью. На этом же уровне он быстро стал обрастать обрядовыми практиками и фольклором.

Наблюдая над процессом освоения лесов в современных странах Балтии, можно выделить несколько типов подобных природно-культурных пространств, выполняющих несколько культурных функций (в ряде случаев, действительно, созвучных с задачами их древних аналогов).

Леса-святилища, где имеются пластические образы, имеются правила поведения. При них обычно существуют группы людей, развивающих новые культы, как правило, неязыческих и новых

религиозных движений. Обычно здесь создаются священный центр (часто с жертвенником) или несколько зон, специализированных по разным функциям, маршрут движения людей (которые проходят по разным «мирам», совершая необходимые действия). Ландшафт наполняется скульптурой – деревянной или каменной, антропоморфными или абстрактными образами. Вокруг некоторых изображений могут проводиться обряды.

Леса-кладбища, особенно старые, часто на лесистых пригорках, холмах. Действующие кладбища обычно обслуживаются церковью, однако в настоящее время здесь на похоронах нередко проводят и (нео)языческие обряды.

Парки камней и народной скульптуры. Это и места, связанные с жизнью писателей, поэтов, или исторические места (в особенности городища), часто расположенные в красивых живописных местах, на холмах, на берегах рек, на слиянии рек. Здесь часто можно увидеть валуны разной степени обработки и скульптуру. Примеры – парки Тервете (Латвия), парки деревянной скульптуры в Друскининкай (Литва), усадьба Орвидаса на севере Литвы и многие другие. Некоторые из них стали музеями, другие вписаны в природоохранную зону, третьи остаются в частной собственности.

Лесопарки со скульптурой и инсталляциями – музеи и выставочные площадки, музеи под открытым небом, которые действуют по законам рынка или в рамках заповедников, особо охраняемых территорий. За вход туда взимается плата, там осуществляется официальная охрана.

В каждом из этих природно-культурных пространств в настоящее время могут проводиться обрядовые действия, праздники (свадьба, похороны, крестины, Янова ночь, Пасха, время велей и т. д.), они используются народными целителями, участниками религиозных движений *диевтуриба* или *Ромува* (*древняя вера балтов*, как называют они свою религию). Однако еще более широко они используются как пространство для благоустроенного отдыха, лесной прогулки в комфортных условиях, на фоне интересного антуража, создающего романтическое настроение и способствующего познанию своей культуры.

Хотя в ряде случаев «священные леса» ориентированы на региональное или наднациональное использование, все-таки в большинстве случаев речь идет о создании этнонациональных ландшафтов. В «Долине ужихи» реализуются именно важнейшие общелитовские мифы (хорошо известные всем по энциклопедии «Мифы народов мира» и работам В.Н. Топорова и Вяч.Вс. Иванова, да и других авторов) о Перкунасе, побеждающем своего змеевидного противника, который оказывается не столько побежденным, сколько

трансформированным в природные и культурные артефакты, и таким образом достигается гармоническое примирение богов небес и воздушного пространства и богов земных. Скульптурные деревянные работы, сделанные по эскизам Г. Маркявичене, тесно соединили в себе традиции христианских образов с местной иконографией, хотя и отмечены высокой индивидуальностью и самобытностью⁴². Покаяни провозглашается важнейшим древнелатышским святилищем, а его расчищенные валуны весьма напоминают традицию латышского каменного ваяния XX в. – в небольшой степени преобразованные каменные массивы, работающие за счет объема, оттенка и силуэта. Для латышской образности более характерны абстрактные (или приближающиеся к абстрактным) геометрические формы. В «священных лесах» Латвии чаще встречаются необработанные, только немного расчищенные камни, иногда с углублениями; обрядовый акцент сделан именно на них⁴³.

Но почему и то и другое святилище оформлены именно как «лес», и почему «леса» стали здесь столь излюбленной областью этнонационального ландшафтного моделирования?

Отчасти это объяснимо особенностью образа леса и дерева в массовом сознании латышей и литовцев. Начало этому было во многом положено еще в фундаментальной двухтомной работе Августа Биленштейна «Деревянные постройки и деревянная утварь латышей»⁴⁴, в определенной мере послужившей формированию стереотипного представления о лесе и дереве как латышском пространстве и материале, противопоставленных открытому, незащищенному пространству и камню как областям действия и материалу завоевавших их народов, прежде всего, немцев. Ныне любовь к лесам и деревянным предметам поддерживается уже не столько этническим стереотипом, сколько глобальной ценностью экологического сознания, «зеленого образа жизни». Латыши и литовцы гордятся тем, что лесные массивы – один из важнейших на сегодняшний день природных ресурсов, «золотой фонд» балтийских республик. Здесь имеется четыре природных резервата (первый был создан еще в 1912 г., это Морицсала на озере Усмас), три национальных парка с заповедными зонами, один биосферный резерват, 211 природных заповедников, 22 природных парка, 6 природоохранных зон. Во многих лесах есть микрорезерваты с редкими охраняемыми видами животных, птиц, грибов, растений.

Леса приносят доход: древесина – один из важнейших природных ресурсов Латвии и Эстонии. Кроме того, леса тесно вплетены в повседневную культуру: среди всех балтийских народов широко распространено собирательство ягод и грибов (что принципиально отличает их, например, от шведов), а также и целебных трав.

Теснейшую, интимную связь с лесом обеспечивает и то, что у эстонцев и латышей распространены хуторские хозяйства; дома отделены друг от друга участками леса; то, что латыши живут словно среди лесов, отмечено уже при первом дошедшем до нас письменном упоминании этнонима «латыш» на латышском языке: *Starpan to lele meže tas Latwis dzywoiams* («Среди большого леса живет латыш...»)⁴⁵.

Создание этнического ландшафта, в том числе и с элементами «священного леса», является одним из вариантов современной хозяйственной деятельности: после обретения в 1990-е гг. независимости была возвращена и стала заново формироваться частная собственность на землю; леса Латвии и Литвы теперь тоже находятся в собственности, частной (в том числе отдельных предприятий, фирм, например, «Гулбенским лесам» принадлежит около 700 га лесных угодий) и государства (предприятие «Государственные леса Латвии»). В рамках и тех и других создаются «священные рощи». Это чрезвычайно современная форма ландшафтной культуры: с одной стороны, она апеллирует к глубоким чувствам, к исторической и культурной памяти народа, но не чужда и игре, допускает свободную интерпретацию как истории, так и религиозного смысла данного места и его артефактов. Наконец, в контексте массовой культуры, рыночной экономики и общества потребления такие ландшафтные формы могут легко стать брендами, сформировать свою мифологию, дизайн, предметное наполнение, обрести не только регулярные потоки туристов⁴⁶; очевидно, что это уже произошло с лесом Покайни. Этот лесной массив уже вписан в ряд структур общественной жизни Латвии – экономическую, образовательную, идеологическую, духовную и в этом смысле уже приближается к статусу музея под открытым небом, неважно, назовем ли мы его «местом языческих обрядов», «лесопарком» или «природноохранной зоной».

«Священный лес», объединяя историю, литературу и повседневность, хорошо служит «местом памяти»⁴⁷ и формой преобразования случайного и малоприметного в закономерное, культурно значимое, создает и упорядочивает отдельные, индивидуальные действия в религиозную практику. Как и другие культурные ландшафты, он может становиться важной частью национального культурного наследия в глобализирующейся Европе.

Примечания

¹ Статья подготовлена в рамках работы над исследовательским проектом «Историческое пересоздание структур латышской этнической культуры»,

поддержанным грантом РФФИ № 06-06-80278, а также в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям» по теме «Эволюция этнокультурного облика Европы под воздействием миграционных процессов и модернизации общества».

- 2 Полевые материалы автора (далее – ПМА), интервью с Г. Маркявичене в Алитусе (Литва) 8–10 ноября 2005 г.
- 3 В частности, подземных пустот, которые еще в советское время хотели использовать как хранилища для газа, подобно подземным пустотам в Инчукалнс; см.: *Ziedonis I., Ziedonis R. Mežu zeme Latvija*. R.: Lauku Avīze, 2006. 92.
- 4 *Rotbaha D. Latvijas svētvietas un to ļaudis*. R.: Jumava, 2006. 144–145.lpp.
- 5 Ibid. Op. cit. 34–135.lpp.
- 6 Ibid. Op. cit. 140.lpp.
- 7 Ibid. Op. cit. 142–143.lpp.
- 8 *Ziedonis I., Ziedonis R.* Op. cit. 92.lpp.
- 9 *Rotbaha D.* Op. cit. 141.lpp.
- 10 ПМА, сентябрь 2004 г. Экскурсия в Покайни.
- 11 Это было связано с небольшой кинолентой «Лиелвардские пояса» эстонского художника Тыниса Винта, обратившегося в 1970-х гг. к семантике народного орнамента и предложившего свой вариант «прочтения» узоров латышских поясов из Лиелварде (Видземе). Он считал их древнебалтским наследием и усмотрел в них сконцентрированную информацию обо всей Вселенной. Его метод любопытен, но в исследовании было сделано много ошибок: например, он начал «чтение» пояса не с начала, а с конца, удалил начальную (для него – конечную) часть. Композиция поясов из Лиелварде никоим образом не является архаическим древнебалтским наследием: известно, что это высокопрофессиональные изделия, изготавливаемые мастерами, а тип их композиции сложился в конце XVIII – начале XIX в. В них, безусловно, наблюдаются черты, связывающие их с древней традицией латышского ткачества, в том числе с техникой тканых на дощечках поясов XII–XVII вв., но есть и совершенно новые приемы. Тем не менее в массовом сознании именно лиелвардский пояс представляется как вещь истинно народная и несущая в закодированном виде информацию о высокой духовной культуре.
- 12 *Rotbaha D.* Op. cit. 145–146.lpp.
- 13 Об «очень красивом лесе» эстов, где, по рассказам местных жителей, жил бог Тарапита, который улетел на Сааремаа», пишет Генрих Латвийский в «Хронике Ливонии» первой четверти XIII в. (гл. 24; 1219–1220 гг.).
- 14 *Tacitus. Germania*, IX. Тем не менее постройки-святилища были: см.: *Дряхлов В.Н. Языческие святилища в королевстве Меровингов // ЭЛ. № 5. 2005. С. 78–84.*
- 15 *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai. Sudarė N. Vėšlius*. T. 1–3. Vilnius, 1994–2003 (далее – BRMŠ). T. 1. С. 144.

- 16 BRMŠ 11. 602.
17 BRMŠ 1 438–442; SRP 11. 668.
18 *Šturms E.* Baltu tautu svētmeži // *Sauksme.* 1948. № 1–2. P. 17–21.
19 BRMŠ 1 576.
20 Мать Моря (Mjer-jема), мать Воды (Vjed-jема), мать Снега (Lu'm-jема), мать Тумана (U'd-jема), мать Песка (Jougo-jема), мать Огня (Tu'l-jема), мать Ветра (Tul-jема), мать Велей (Jengod-jема), мать Бури (Touvo-jема), мать Земли (Moо-jема). Еще упоминаются матери Пути, Пастухов, Кустов, Листьев, Лена, Скота, Леса, Сна, Ночи, Ягод, Ночного, Бани, Болота, Риги, Тепла. Нужно добавить, что в ливской мифологии почти всякой матери соответствует и определенный отец: мать Пути и отец Пути, мать Моря и отец Моря, мать Леса и отец Леса и т. п. В эстонском фольклоре упоминаются мать Земли (Маа-jема), мать Огня (Tule-jема), мать Ветра (Tuule-jема), мать Воды (Vee-jема), мать Моря (Mere-jема), мать Рыбы (Kala-jема), мать Пахоты (Nugme-jема) и многие другие.
21 BRMŠ 1 249.
22 *Петр из Дусбурга.* Хроника земли Прусской / Пер. В.И. Матузовой. М.: Ладомир, 1997. С. 51.
23 BRMŠ II 406.
24 BRMŠ II 405.
25 BRMŠ I 225.
26 BRMŠ I 555-556.
27 BRMŠ II 326.
28 BRMŠ II.554.
29 BRMŠ II 563.
30 BRMŠ I 472.
31 BRMŠ I 556, 476.
32 BRMŠ II 683-864.
33 BRMŠ II 488.
34 BRMŠ II 675.
35 BRMŠ I 252.
36 BRMŠ I 572; BRMŠ II 563.
37 BRMŠ I 582.
38 BRMŠ I. 595.
39 Прежде всего, это работы Юриса Уртанса (см.: *Urtāns J.* Latvijas seno kulta vietu veidi un izplatība // *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1977. gada pētījumu rezultātiem.* Rīga, 1978. 76–79.lpp.; *Urtāns J.* Sacred Mounds of Kurzeme Region. *Humanities and Social Sciences. Latvia. Western Balts: a Historical Perspective.* – № 3 (49). 2006. P. 84–97) и Викинтаса Вайткявичюса (см.: *Vaitkevičius V.* Senosios Lietuvos šventvietās. Žemaitija. Vilnius, Diemedžio leidykla, 1998).
40 *Vaitkevičius V.* Op. cit. P. 717.
41 *Ibid.* Op. cit. P. 718.

- 42 Традиция изготовления священного образа – скульптуры, гораздо более разработанная и распространенная в Литве, чем в Латвии, является хорошим примером культурной преемственности. В 2001 г. она была включена ЮНЕСКО в число охраняемых шедевров мирового культурного наследия. Преобразованные идолы (особенно изображения «Христа в темнице» – так называемый «Рупинтуелис», «Скорбящий», восходящий к культам аграрных богов и хранителей межи) сохранялись во многом в связи с католической традицией храмовой и домашней скульптуры. Десятки народных мастеров – резчиков по дереву и кузнецов из всех историко-культурных областей Литвы – продолжают эту традицию, сочетая воспроизводство устоявшихся форм с инновациями, подчас довольно смелыми. Они всегда несли в себе двойственную семантику, интерпретировались то «больше» как христианские, теперь же «становятся» языческими. Тем не менее, сохраняется их старая функция – охрана места, в особенности защита жилого пространства, маркирование перекрестка, намогильный памятник, персонификация предков.
- 43 См.: *Рыжакова С.И.* Спит камушек без снов... (О некоторых мифологических представлениях о камнях у латышей) // *Живая старина*. 2000. № 3. С. 13–16.
- 44 *Bielenstein A.* Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten. Riga, 1907–1918.
- 45 Первое письменное упоминание этнонима «латыш» в стихотворении на латышском языке, помещенном в «*Ver Lukiscanum*» – книге, изданной на восемнадцати языках в честь короля Польши Владислава Вазы в 1648 г.
- 46 *Ashworth G.J.* Heritage, Tourism and Europe: a European Future for a European Past? // *Heritage, Tourism and Society* / Ed. by D.T. Herbert. L.: Mansell, 1995. P. 68–84.
- 47 См.: *Le lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora. Paris: Gallimard, 1984–1991. T. I–VII.



В.А. Ильина

ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА ОДИНОЧЕСТВА В ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОМ ФОНДЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ

Основная цель данной работы – выявить различия в восприятии образа одиночества носителями русской и английской культур. Материалом служат 2000 пословиц и поговорок русского и английского языков. В результате делается вывод, что на основе обнаруженных лингвистических фактов можно утверждать о несовпадающей системе предпочтений английской и русской культур, о заметных различиях в менталитете двух этносов.

Ключевые слова: паремия, образ, одиночество, языковая картина мира.

Справедливо утверждение, что мудрость и дух народа проявляются в его пословицах и поговорках, а знание пословиц и поговорок того или иного народа способствует не только лучшему знанию языка, но и лучшему пониманию образа мыслей и характера народа.

В науке о языке пока еще не сложилось общепринятых дефиниций пословиц и поговорок. Чаще всего под пословицами и поговорками понималось меткое образное изречение (обычно нарицательного характера), типизирующие самые различные явления жизни и имеющие форму законченного предложения. Пословица выражает законченное суждение¹. Поговоркой именуют краткое образное изречение, отличающееся от пословицы незавершенностью умозаключения². Сходное определение можно встретить и во всех толковых словарях, а также во многих специальных статьях и исследованиях.

В отдельных работах по фразеологии главное отличие пословицы от поговорки усматривается в том, что пословица выражает общее суждение, а поговорка – суждение частичного характера. По мнению некоторых лингвистов, не только пословицы, но и поговорки могут иметь форму законченного предложения.

© Ильина В.А., 2010

Поговоркой считается устойчивое предложение такой же структуры, как и пословица, но лишенное дидактического содержания.

Пословицы и поговорки – широко распространенный жанр устного народного творчества – находятся как бы вне временного пространства, так как они отражают богатый исторический опыт народа, представления, связанные с трудовой деятельностью, бытом и культурой людей. Пословицы и поговорки, являясь неотъемлемым атрибутом народного фольклора и, в свою очередь, атрибутом культуры данного народа, несут в себе отражение жизни той нации, к которой они принадлежат, это образ мыслей и характер народа. Многие из них появились еще тогда, когда не было письменности. Поэтому вопрос о первоисточниках стоит еще открытым. Можно выделить такие основные источники возникновения английских пословиц и поговорок: народное, литературное, библейское происхождение, заимствование и использование цитат Шекспира в качестве пословиц и поговорок. Представляя собой формулы народной мудрости, пословицы претендуют на универсальность заключений, выводов и на возможность их приложения ко всем людям в качестве неписаного закона. Именно сознательность ссылки на народный опыт является одной из специфических черт пословицы, что отличает ее от остальных смысловых единиц языка, которые представляют собой не осознаваемое как таковое использование опыта предшествующих поколений³.

Сравнение пословиц и поговорок разных народов показывает, как много общего имеют эти народы, что, в свою очередь, способствует продуктивному межкультурному общению.

Пословицная картина мира является фрагментом языковой картины мира, под которой подразумевается зафиксированная в языке и специфичная для данного коллектива схема восприятия действительности. В языковой системе находит выражение определенная часть представлений о мире данного социума, поскольку язык медленно изменяется и его семантика в значительной степени отражает пережиточную, так называемую «наивную» картину мира⁴. Пословицы и поговорки представляют собой продукты языкового народного сознания, материализуя опыт поколений. Зарубежный паремиолог А. Тейлор отмечает, что пословицы дают нам представления об идеях и идеалах, которые движут людьми.

Изучение пословиц и поговорок вносит определенный вклад в изучение исследуемого образа одиночества с точки зрения его диахронического становления, поскольку они вырабатываются на основе опыта, накопленного веками, передаются из поколения в поколение.

Материалом для нашего исследования образа одиночества послужили пословицы и поговорки, представленные в словарях пословиц и поговорок русского и английского языков⁵. В ходе исследования мы используем интерпретативный метод.

В общей сложности нами было рассмотрено 2000 пословиц и поговорок. Из них 1000 на английском языке и 1000 на русском языке. Из примеров паремий на русском языке нам удалось выделить 50, в которых затрагивается тот или иной аспект переживания одиночества. Из 1000 примеров на английском языке мы выделили 24 пословицы и поговорки, описывающих образ одиночества. Далее нам представляется необходимым рассмотреть группу пословиц и поговорок на русском и отдельно на английском языке с целью их дальнейшего сопоставления. Нам представляется логичным рассмотреть восприятие одиночества сквозь призму общения в рамках общества, т. е. скорее подразумеваемая сущностный антагонизм этих двух понятий. Начнем с рассмотрения пословиц и поговорок, отражающих предпочтения при выборе человеком жизни либо в одиночестве, либо в обществе. В семи русских паремиях утверждается, что одиночество противоестественно природе человека, человек нуждается в обществе других людей:

- «Глуп совсем, кто не знает ни с кем»;
- «К миру приставай, а от мира не отставай»; «Хороший конь от табуна не отстанет»; «Хоть опоздать, да от людей не отстать»; «Отстал – сиротою стал»;
- «За людьми и я человек»; «Лучше умереть со всеми, чем жить в одиночку».

Таким образом, идея коллективности, жизни в миру, в обществе является абсолютной идеей русской культуры (В.С. Соловьев, И.А. Ильин, П.П. Флоренский, Н.О. Лосский). С учетом того, что физическая активность, в частности трудовая, является ведущим видом жизнедеятельности человека, логично будет рассмотреть отношение к ней в контексте исследования образа одиночества. Выясним, совместному труду в обществе других представителей социума или труду в одиночестве отдается предпочтение в паремиологическом фонде русского языка. Первая группа представлена оппозицией «совместный труд – труд в одиночку». В русскоязычных пословицах отдается однозначное предпочтение коллективному труду:

- «Один в море не рыбак, а без артели не моряк»;
- «На миру работа спора»; «Веревка крепка с повивкою, а человек с помощью»;
- «Мирское дело одному не по силу»;
- «Биться в одиночку – жизнь не перевернуть»;

- «За что ни хватись, все в люди катись»;
- «Одна пчела немного меду натаскает»; «Одна муха не проест и брюха».

Даже элементарную работу тяжело, скучно выполнять одному:

- «В одиночку не одолеешь и кочку, а артелью – и через гору в пору»; «Дружно не грузно, а один и у каши загниет»;
- «Один Нестор и в каше утонет»; «Один пирога не съешь»; «Одному и у каши не спору»;
- «Одна головня и в печи горит, а две – и в поле разгораются»; «Одна головня и в поле гаснет, а ворошок курится»; «Одна головня и в поле гаснет, а две курятся (дымятся)».

Рассмотрев пословицы и поговорки, содержащие примеры физической активности, нельзя не выделить ряд паремий, выражающих отношение к умственной активности. Поэтому следующая группа включает в себя паремии, в которых отражается отношение к умственной деятельности в той же оппозиции «вместе – в одиночку». Для русской культуры характерна мысль о нежелательности принятия решения в одиночку:

- «Один ум хорошо, а два лучше (того)»;
- «Одна голова хорошо, а две лучше»;
- «Живучи одной головкой, и обед варить неловко».

Аспектом умственной деятельности является вопрос, касающийся непосредственно процесса приобретения знаний. В русских пословицах мы вновь видим однозначное решение данного вопроса:

- «Возле людей поотирайся да ума набирайся».

Рассмотрев физический и умственный аспекты жизнедеятельности индивида в социуме, нельзя не отметить воздействие одиночества на эмоциональную сферу, результатом чего является определенное отношение к здоровью и эмоциональному спокойствию индивида. Итак, рассмотрим, как одиночество отражается на физическом состоянии человека. Основываясь на простом арифметическом сложении сил нескольких людей, подчеркивается большая результативность совместных действий:

- «Собором и черта поборешь»;
- «Артелью хорошо и недруга бить»; «Артелью воюешь, а в одиночку горюешь»; «Где один горюет, там артель воюет»;
- «Два одному рать»; «Семеро не один, в обиду не дадим»;
- «Ты, гроза, грозись, а мы друг за друга держись».

Противоположная ситуация подразумевает примеры человеческой слабости в одиночестве:

- «Один палец не кулак»; «Палец слаб, а кулак силен»;
- «Одной рукой в ладоши не хлопнешь»; «Одной рукой и узла не завяжешь»;

- «Веника не переломишь, а по пруту весь веник переломашь»;
- «Один на стенку не пойдешь»; «Один в поле не воин».

Проанализируем паремии, касающиеся особенностей переживания эмоций, в частности, следует отметить, что переживание одиночества в различных жизненных ситуациях ассоциируется больше с фрустрационными эмоциями грусти, печали, горя:

- «Жизнь одинокого, что пасмурный день»; «И в раю жить – тошно одному»;
- «Одному и топиться идти скучно»; «Одному жить – сердце холодить, а на людях и смерть красна»;
- «Живешь – не с кем покалякать; помрешь – некому поплакать»;
- «Одна голова и смеется и плачет – все одна»; «Одному не страшно, а двоим веселей».

Однако переживание данных эмоций и одиночества в целом может быть не таким тяжелым, если их можно с кем-либо разделить:

- «Вместе и горе веселее»; «На людях и горе вполгоря»;
- «С миром и беда не убыток»;
- «Горе на двоих – полгоря, радость на двоих – две радости».

Интересно отметить, что фрустрационные эмоции не только ассоциируются с одиночеством, но и способны провоцировать его:

- «Как на Фому напасти нахлынут, так Фому и люди покинут».

Эмоциональная сфера одинокого человека описывается не только с помощью фрустрационных эмоций, но и также при помощи эмоций ожидания и прогноза, а именно страха:

- «Одному страшно, а оравушке все нипочем»;
- «То не страх, что вместях; а сунься-ка один»;
- «Друг за друга держаться – ничего не бояться».

И лишь несколько пословиц отражает относительно положительную роль одиночества, подчеркивая беззаботность, мобильность одинокого человека:

- «Хотя горшок и один, да сам себе господин»;
- «Одинокий лег – свернулся, встал – встрепенулся»;
- «Одинокий скачет, один плачет, а все один»;
- «Одинокому везде дом»; «Одинокому (одиякому) где хлеб там и угол»;
- «Одна голова не бедна, а и бедна, да одна».

Далее мы переходим к анализу паремиологического фонда английского языка. Начнем с пяти английских пословиц, в которых утверждается, что человеку необходимо общество других людей:

- «One man, no man»;
- «One swallow does not make a summer»;

- «The more the merrier»;
- «The voice of one man is the voice of no one»;
- «Two heads are better than one».

Анализируя оппозицию «совместный труд – труд в одиночку», нужно отметить, что в англоязычных пословицах присутствует неоднозначное отношение к коллективному труду. Так, например, подчеркивается положительная роль совместного труда:

- «Many hands make light work»;
- «One link broken, the whole chain is broken».

А с другой стороны, отмечается предпочтение все делать самому, если индивид заинтересован в качестве:

- «If you want a thing well done, do it yourself».

Также была выявлена специфическая для английских пословиц и поговорок неоднозначная оценка приобретения жизненного опыта. С одной стороны, опыт необходимо приобретать в одиночку:

- «Experience keeps no school, she teaches her pupils singly»;
- «Many men, many minds».

А с другой стороны, отмечается, что не следует полагаться на собственное мнение:

- «Self is a bad counsellor».

Проведенный анализ показал наличие совпадений в русском и английском языках при восприятии образа одиночества как в целом отрицательного явления представителями этих национально-культурных сообществ. Народные пословицы дают многосторонний взгляд на жизнь, что и отражается в языковом сознании его носителей. Поэтому вполне логично наличие существенных различий в осмыслении данного явления в русской и английской культурах. Различия наблюдаются на уровне принятия решения, процесса приобретения знаний. Проанализировав русские паремии, нам удалось выявить, что одиночество сопровождается переживанием фрустрационных эмоций, а также эмоций ожидания и прогноза. Напрашивается вывод об отрицательной оценке данного явления в русской культуре. Характерной чертой рассмотренных паремий английского языка является неоднозначность оценки исследуемого явления, например при приобретении жизненного опыта или совместном труде.

Таким образом, обнаруженные лингвистические факты свидетельствуют о несовпадающей системе предпочтений английской и русской культур, о заметных различиях в менталитете двух этносов. В русской культуре количество определяет качество, а в английской культуре качество зависит непосредственно от каждого исполнителя. Данное исследование рассматривает лишь некоторые аспекты проблемы репрезентации образа одиночества

В.А. Ильина

в паремиологическом фонде русского и английского языков на примере 2 000 языковых единиц, что подразумевает проведение более детального анализа рассмотренных аспектов проблемы одиночества в контексте прецедентных текстов, заключающих в себе народную мудрость.

Примечания

- ¹ Большая советская энциклопедия / Под ред. Б.А. Веденского. Т. 33. М.: Большая сов. энциклопедия, 1954. С. 361.
- ² *Апресян Ю.Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного анализа // *Вопр. языкознания.* 1995. № 1. С. 37–67.
- ³ Большая советская энциклопедия. С. 243.
- ⁴ Там же. С. 361.
- ⁵ *Аникин В.П.* Русские пословицы и поговорки. М.: Художественная литература, 1988; *Даль В.И.* Пословицы русского народа. М.: Художественная литература, 1957; *Дубровин М.И.* Английские и русские пословицы и поговорки. М.: Просвещение, 1993; Русско-английский фразеологический словарь. Пословицы и поговорки / Сост. т. п. Клюкиной, М.Ю. Клюкиной-Витюк. М.: Билингва, 1996; *Стигирев И.М.* Русские народные пословицы и притчи. М.: Индрик, 1999.

ЭПИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX века И «ТРАДИЦИОНАЛИЗМ» Р. МЕНЕНДЕСА ПИДАЛЯ

В статье «Эпические теории XX века: Р. Менендес Пидаль» поднимается вопрос о месте созданной испанским медиевистом «традиционалистской теории» происхождения и функционирования эпической поэзии в контексте «устных» теорий эпоса, сформировавшихся в фольклористике и эпосоведении в XX в. Уточнение и анализ научной концепции Р. Менендеса Пидалья в соотношении с теориями С.М. Боуры и «формульной» теорией Перри-Лорда демонстрирует при всех различиях множественные совпадения научной логики и научных результатов, что свидетельствует как об общих путях развития европейского эпосоведения, так и об актуальности идей испанского ученого.

Ключевые слова: Р. Менендес Пидаль, эпическая поэзия, теория эпоса, формула, медиевистика, история науки, испанский эпос, романс.

Ссылки на работы Рамона Менендеса Пидалья (1869–1967) остаются неременным и обязательным условием любого исследования по испанской литературе Средних веков уже в течение почти столетия. Причин тому несколько. С одной стороны, как и многие его современники – а это целая плеяда маститых филологов, подобных его коллегам и постоянным оппонентам Г. Парису и Ж. Бедье, – испанский ученый отличался блистательной эрудицией и поистине широчайшими интересами. Нет такого явления в средневековой испанской словестности, которое бы прошло мимо его внимания. К тому же Р. Менендес Пидаль много занимался текстологией, подготовив и опубликовав и первые факсимильные, и первые научные издания испанских средневековых памятников. С другой стороны, издательская и комментаторская деятельность Менендеса Пидалья сопровождалась основательными теоре-

тическими изысканиями ученого, определившими пути исследования испанской литературы на многие десятилетия как при его жизни, так и после его смерти. Тем не менее непререкаемый авторитет ученого внутри Испании в какой-то момент стал почти непреодолимым барьером на пути распространения новых теорий и методов исследования средневековой устной и письменной литературы. Если до середины 1970-х гг. испанские медиевисты практически единодушно (исключения носили единичный характер) и с немалым рвением развивали в своих писаниях почти сплошь идеи Менендеса Пидалья начала XX в., то с последней трети началась основательная ревизия и корректировка многих выработанных им положений, исправление и переиздание опубликованных им текстов. В итоге были пересмотрены или признаны не вполне обоснованными почти все основные положения его исследований – начиная с датировок тех или иных памятников, а также принципов публикации источников и заканчивая его реконструкциями утраченных текстов и концепцией историчности раннесредневековой испанской литературы. Естественно, что крайности и в том и в другом подходе были неизбежны. В данной статье речь пойдет лишь об одной составляющей воззрений Р. Менендеса Пидалья, а именно об эпической теории, вошедшей в историю науки под наименованием «традиционалистская теория». При этом наиболее важным представляется вопрос о ее соотношении с иными наиболее авторитетными эпосоведческими концепциями XX столетия. Традиционалистская теория Менендеса Пидалья сложилась в основных чертах в самом конце XIX в. – первой трети XX в. в длительной и яростной полемике испанского ученого с так называемыми «индивидуалистами» (или «унитариями»), отстаивавшими идею книжного и авторского происхождения первых национальных памятников европейской литературы, в частности великих эпических поэмов Средневековья. Оппонируя последователям позитивистских идей XIX в. в лице Ж. Бедье и ученых его школы, Р. Менендес Пидаль вслед за Г. Парисом, Милá-и-Фонтанальсом, О. Лоньоном и Ф. Лотом настаивал на признании принципиальной традиционности литературы древности, понимая ее как особый способ формирования и эволюции отдельных литературных жанров, в частности эпоса, письменной фиксации и формальному закреплению которых предшествовала «длительная традиция, созданная памятниками, тексты которых утрачены»¹. Героический эпос – главная сфера интересов испанского ученого-медиевиста, а потому сама его концепция призвана была объяснить прежде всего вопрос происхождения и функционирования испанских эпических сказаний. Сужая угол зрения на теоретические построения Р. Менендеса Пидалья,

я хочу рассмотреть его теорию не в контексте битвы «индивидуалистов» и «традиционалистов», а в соотношении с другими эпическими теориями XX в., стоящими, при всех внутренних различиях, по одну сторону баррикад с испанским ученым, – речь идет о теориях «устной» (oral) или «устно-традиционной» (oral-traditional) поэзии. Речь идет о двух наиболее авторитетных теориях – о теории Перри-Лорда и концепции С. Боуры; обе они оформляются примерно в одно и то же время, в 30–50-е гг. XX столетия, хотя теория Перри-Лорда благодаря многолетним исследованиям А. Лорда будет развиваться и корректироваться на протяжении почти всей второй половины прошлого века. Надо заметить, что и идеи Менендеса Пидалья продолжали развиваться в течение всей долгой жизни ученого, заставив его на склоне лет вернуться к темам своей юности и побудив начать подготовку итогового изложения своей традиционалистской концепции. Исследование это не было до конца завершено и увидело свет только в 1992 г. благодаря усилиям внука Менендеса Пидалья, известнейшего специалиста по средневековой испанской истории и литературе Диего Каталана². Однако прежде чем рассматривать основные положения концепции Пидалья стоит остановиться чуть подробнее на теориях С.М. Боуры и Перри-Лорда, что позволит яснее представить особенности построений испанского ученого.

В центре внимания С.М. Боуры оказывается весь комплекс вопросов, связанный с героической поэзией – ее предмет, язык, структура повествования, ее сложение, исполнение и бытование в традиции. При этом С.М. Боура делает в своих размышлениях важнейший шаг, выводящий его за рамки схем как ритуалистов, так и приверженцев исторической школы, несомненно повлиявших на его взгляды³, – в отличие от них он не упускает из виду фольклорную основу эпической поэзии, устные условия ее сложения и функционирования. По сути, С.М. Боура предпринял уникальную попытку создания синтетической теории – теории, которая объясняла бы весь процесс генезиса, формирования и бытования героической поэзии, все стороны существования интересующего его явления – как оно зародилось, что собой представляет, о чем рассказывает, как складывается, из чего складывается, кто складывает, как передается знание в традиции и т. д. Конечный текст, который мы имеем, – результат его долгого бытования в рамках традиции. Традиция поддерживается певцом, и Боура уделяет немало места и особенностям его воспитания, формирования его техники, приемам импровизации и характерным чертам «семейных» и «местных» сказительских школ. Естественно, что одним из главных вопросов здесь становится проблема анонимности,

в анализе которой Боура, всегда испытывавший глубокое почтение к поэтическому таланту в любых его проявлениях, стремится всячески подчеркнуть все, что говорит в пользу реальности предполагаемых авторов эпических поэм – и Гомера, и мистического Турольда – создателя *Песни о Роланде*, и исполнителей различных версий *Манаса*. Он пытается разграничить, ни в коем случае не противопоставляя, индивидуального певца, исполняющего, а значит, творящего ту или иную поэму, и анонимную, а точнее, коллективную, или «многоименную», традицию, на которую тот опирается. Тот же двойственный или, скорее, взаимодополняющий подход Боура исповедует и в трактовке отражения исторических событий в героической поэзии. Ставя во главу угла внутренние особенности поэтической техники и стоящего за ним мировоззрения, он подчеркивает неактуальность для поэзии четких датировок, а потому естественность всяческих «анахронизмов», главенство героического образа как такового над любыми личностными характеристиками реальных прототипов ее персонажей, и потому с уверенностью утверждает, что цена героическим сказаниям в качестве исторического источника невелика, но она передает, быть может, куда более главное – дух народа или эпохи, ее создавших. Тем самым героическая поэзия все же оказывается «историчной», пусть и в ином, высшем смысле слова. Важнейшим пунктом теории Боуры является представление об устности героической поэзии. Как мы уже отмечали, Боура не был одинок в своих взглядах.

Помимо параллельно формирующейся теории Перри-Лорда, существовал и обширный корпус исследований ученых-фольклористов второй половины XIX – первой трети XX в., изучавших творчество современных «живых» сказителей, или «устных поэтов», как именует их Боура. Среди них, в частности, исследователи русских былин А.Ф. Гильфердинг, П.Н. Рыбников и А.М. Астахова, тюркского эпоса – В.В. Радлов, сербских песен – М. Мурко, М. Перри. Наблюдения и записи этих ученых – непосредственных очевидцев процесса сложения и исполнения героической поэзии – представляли для С.М. Боуры особый интерес. Именно фольклористический подход определяет исходную позицию ученого, а также частично и используемую им терминологию: здесь и частое обращение к понятию «вариант» в главах о традиции и передаче; категории импровизации и формулы – ключевые понятия в его анализе языка эпической поэзии.

«Устный поэт» не просто декламирует свое произведение, но складывает его «путем импровизации». Импровизация – это «фундаментальный принцип исполнительской техники», это «не безудержный и необдуманый поток слов, истекающий из

уст певца, но упорядоченное течение речи, понятное и близкое его слушателям как с точки зрения лексического состава, так и метрической схемы»⁴. «Инструменты производства» (здесь Боура использует выражение Радлова) носят формальный и традиционный характер. Тем самым импровизация – не безбрежное и широкое понятие, а вполне конкретно трактуемый Боурой способ сложения героической поэзии, самый древний способ и самый распространенный. По сути дела, импровизация – это сам процесс исполнения и сложения. Обучение ремеслу включает для поэта разучивание сюжетов и заучивание формул, а дальше вступает в свои права импровизация. Ссылаясь на примеры из Рыбникова, Гильфердинга, Перри и Радлова, он понимает импровизацию как, с одной стороны, варьирование одного и того же сюжета с определенными изменениями – его сужение, расширение и видоизменение, а с другой – умение создать песнь на новый сюжет с опорой на традиционный материал. Импровизация, таким образом, затрагивает в первую очередь сюжетно-тематическую сферу эпической поэзии.

Здесь видна очевидная близость построений Боуры и теории Перри-Лорда, оперирующей сходными терминами и понятиями. Обе теории указывают на важнейший момент сложения поэзии в момент ее исполнения и импровизацию как способ обращения с традиционным материалом. И там и там специально оговаривается, что импровизация допустима лишь в строго определенных рамках и границах. Однако тотчас становится заметна большая конкретность, узость и точность терминологического инструментария Лорда. Если Боура с его сосредоточенностью на певце с его особым мастерством и дарованием в значительной степени трактует импровизацию как способность поэта сложить новую песнь (на новый сюжет или на старый сюжет, но по-другому) по первому зову его слушателей (как, например, гомеровский Демодок), то Лорд особенно акцентирует внимание на том факте, что сказитель всегда складывает песнь как бы заново, и импровизация есть процесс выкладывания традиционного материала (формул и тем) в новом порядке. Противоречия нет, есть лишь смещение акцента. То же самое касается и самого традиционного материала – формул. Формула, по Боуре, – это «сочетание слов, которое используется (с незначительными изменениями или без них) всякий раз, когда возникает подходящая для этого ситуация»⁵. Формулы облегчают задачу и певцу, и его слушателям. Боуре остается, по сути, один шаг до «формульной теории» Перри-Лорда. «Подходящая ситуация», как уточняют американские ученые, это строго определенные метрические условия, в которых возникает та или иная формула или формульное выражение. Боура несомненно замечает существую-

шую зависимость метра и формулы, но не везде и не столь строго и жестко, как Пэрри и Лорд. Боура трактует формулу более расширительно, называя формулами не только повторяющиеся словосочетания, полустихи и стихи, но целые группы стихов – повторы, выделяя их разные функции в эпическом повествовании⁶. В то время как привязка формулы к метру как раз и позволила авторам «формульной» теории провести четкую грань между формулой как единицей эпического поэтического языка и повторами как повествовательной фигурой. Пристальное внимание к самому механизму сложения эпического стиха позволило им и в вопросе «тем» (в особом лордовском смысле) – как блоков, конструирующих сюжетно-повествовательную структуру, – пойти на шаг дальше наблюдений Боуры над общими местами, характерными мотивами и темами героической поэзии. Речь идет и на сей раз вроде бы об одном и том же, но разность подхода – стремление проанализировать общие закономерности героической поэзии у Боуры и желание постичь сам механизм ее сложения у Перри-Лорда – влечет за собой и разность в интерпретации терминов и понятий. Все, что представлено в виде наблюдений у Боуры, сформулировано в виде закона у Лорда. Правда надо заметить, что сам А. Лорд и его последователи чем дальше, тем больше стремились показать, что выстроенная в «Сказителе» жесткая схема – это только каркас, на который необходимо наложить конкретный анализ разнообразных форм проявления этой схемы. Не случайно Лорд постоянно подчеркивал, что, говоря «устная поэзия», он понимает этот термин как «традиционная поэзия», то же понятие «традиция» главенствует и у Боуры, определяя неразрывность бытования героической поэзии.

Сходным способом формировалась и эпическая теория испанского ученого. Менендес Пидаль отталкивается от фольклористических изысканий – путь, который прошли многие адепты «устной теории» эпоса. Полевые экспедиции, посвященные собиранию романсов, прояснили для исследователя механизм передачи и функционирования устных жанров в традиции. И в объяснении этого механизма понятия *традиционной поэзии* и *традиции* сыграли ключевую роль в концепции Менендеса Пидалья. Возникший однажды романс передается от поколения к поколению, «из уст в уста», претерпевая изменения у каждого последующего его рассказчика, делая его очередным соавтором романа. Так, сравнение сотен версий устного исполнения одного и того же романа показывает, что не существует двух одинаковых вариантов. Исполняя романс перед слушателями, певец не вынимает его из памяти в первоизданном виде, но каждый раз перерабатывает его в соответствии со своей фантазией, своими чувствами и желаниями⁷. По сути этот

способ ничем не отличается от того, как представляли себе процесс бытования героической поэзии Боура и Лорд. Есть однако несколько существенных расхождений. Менендес Пидаль сосредоточивает свое внимание именно на процессе функционирования традиционной поэзии, а не на способе его сложения – сам этот термин в его словаре отсутствует. И Боура, и Лорд говорят о традиционном «словаре» сказителя – сюжетах, темах, формулах, которые используются для создания песни, а потому речь идет не о передаче готовой песни, а о передаче навыка и умения. Между тем Менендес Пидаль считает, что в начале пути всегда лежит некий один текст, а соответственно и один автор (вдохновленный эпической песнью, хроникой, легендой и т. д.), и все его последующие обработки и исполнения – это варианты изначального текста⁸. А потому особую актуальность приобретает категория *памяти*, а не импровизации. Тем самым Менендес Пидаль по сути обходит стороной главную проблему – сам механизм сложения, а ведь именно он обеспечивает возможность долгого существования в традиции романского искусства.

Однако если случай с романами понятен и проверяем на практике, то с эпическими поэмами сложнее. Возникает вопрос: можно ли каждую отличную от других письменную редакцию эпической песни рассматривать аналогичным способом или речь идет о той ситуации, в которой оказывается всякий средневековый литературный текст в его различных копиях и редакциях? Согласно рассуждениям Менендеса Пидалья кажущаяся разница в способе распространения романсов и поэм не так категорична. Да, романс передается скорее и по преимуществу устно, а не письменно, тогда как большая песнь как устно, так и письменно. Но все же хуглар поет по памяти, а не читает, и заучивает он текст на слух. В эпоху, когда грамотность была малораспространенной, материалы для письма – дорогими, а процесс переписывания – долгим, основным инструментом передачи являлся процесс запоминания текста. Когда письмо стало более распространенным, песнь могла быть записана и начинала свой «книжный» путь (а порой сам изначальный текст мог быть создан письменно), однако процесс ее воспроизведения для публики все равно продолжался устно и без чтения с готового текста, а потому продолжался процесс устной переработки (*refundición*) песни, ее варьирования и приспособления к вкусам и пристрастиям аудитории⁹. Естественно, что и письменная, и устная традиции передачи эпической песни находятся в постоянном взаимодействии, более того, по мнению Менендеса Пидалья, «когда несколько рукописных списков одной и той же поэмы очень заметно отличаются друг от друга, представляя собой уже не

более или менее неточные копии, а переработки, мы сталкиваемся с явлением, которое можно назвать письменной традиционной литературой (*literatura tradicional escrita*), совершенно аналогичным устной традиции (*tradición oral*)»¹⁰.

«Формульная теория» Перри-Лорда (как и типологическое исследование Боуры) под давлением авторитета Менендеса Пидалья долгое время оставалась невостребованной и не прокомментированной как самим Менендесом Пидалем, так и его последователями. Причина этого, как кажется, кроется именно в «слабых местах» обеих концепций.

В контексте общей теории Лорда есть несколько проблем, которые приобретают особую актуальность применительно к памятникам средневековой литературы. Прежде всего это вопрос взаимоотношений и границ пересечения и взаимовлияния устной и письменной литературы, так называемая проблема «переходного текста»¹¹. Определив понятие устной традиции и устного текста, с одной стороны, и письменной литературы, с другой, Лорд в поздних своих работах много внимания уделяет различным стадиям движения от одного полюса к другому, отмечая момент их встречи, их пересечения в пространстве одного текста. Заметим сразу, что поначалу термин «переходный текст» вызывает у Лорда скорее неприятие и настороженность. И хотя он будет довольно часто обсуждать эту проблему в работах последних лет, настороженность и неуверенность, а отсюда, как кажется, и некоторая размытость и непоследовательность термина останутся. Переходный текст – это текст, в котором базисная формульная система уже нарушена, но еще просматривается, в то время как она уже начинает меняться под влиянием авторского литературного стиля. Чтобы определить меру взаимодействия устного и письменного начала, надо, по мнению Лорда, хорошо знать и ту традицию, и эту. А в случае с большинством средневековых памятников такой диахронический анализ провести сложно. Механический подсчет формул, немедленно ставший главным критерием устности, давал в случае средневековых эпических памятников весьма ограниченный процент, выводя их во многом за пределы устной традиционной поэзии.

Менендес Пидаль, будучи медиевистом, сложность и уязвимость этой проблемы осознавал очень хорошо. С другой стороны, его собственный анализ *Песни о моем Сиде* и других эпических сюжетов во многом демонстрировал приложение принципов анализа литературного текста (проблема авторства, а соответственно и вычленение особенностей авторского стиля, сказавшегося, в частности, на степени историчности тех или иных эпизодов поэмы; невнимание к мотивно-формульной структуре; авторский характер

переработок и т. д.). В одной из своих последних работ, в статье, посвященной сопоставлению техники югославских певцов и западно-европейских жонглеров (или хугларов), Менендес Пидаль настаивает на существовании принципиальной разницы между теми и другими, а именно на приоритете для средневековых сказителей механизма памяти, а не импровизационной техники. «В Югославии перерабатывающий поэму певец, владея столь ценным там искусством виртуозной импровизации, полностью трансформирует традиционную тему, мгновенно наряжая ее заново в декоративные одежды, состоящие из формул и общих мест. То, что обновляется, значительно превышает то, что сохраняется. <...> На Западе, хуглар-переработчик, также как и исполнитель романсов, никак не импровизирует: их цель – сохранить спетую историю, потому что она древняя, и они мало обновляют ее, сохраняя по большей части старое. Они редко прибегают к формулам и общим местам, предпочитая объективное и прямое изложение событий»¹².

Приведенная цитата показывает, что Менендес Пидаль воспринимает описанный Лордом процесс импровизации (сложения в момент исполнения) слишком буквально и несколько искаженно. Сам механизм сложения эпоса он воспринимает как декоративно-орнаментальный, а значит, избыточный процесс. С другой стороны, несомненно, что в случае с поэмами небольшого объема (например, 3000–4000 строк) запоминание играет существенную роль, хотя – и об этом пишет сам Менендес Пидаль – среди многих десятков версий одного и того же романа не найдется и двух одинаковых, а ведь здесь речь идет о совсем небольшом объеме.

Подводя итоги, заметим, что теория эпоса у испанского ученого имеет, в отличие от теорий Боуры и Перри-Лорда, совершенно иной вектор развития. Отталкиваясь от конкретного материала, последние двигались в сторону создания общей теории эпоса, а именно вычленения единых принципов становления и функционирования эпической модели (С.М. Боура) и объяснения через особенности повествовательно-формульной структуры механизма сложения и исполнения эпических песен (А.Б. Лорд). Традиционалистская теория Менендеса Пидалья направлена в конечном счете на конкретный материал – испанский и французский эпос – и имеет своей целью объяснить прежде всего специфику собственной национальной традиции. Соответственно, выстраивая в общих чертах теоретический каркас для своих рассуждений, он накладывает его на конкретный историко-литературный материал, что неизбежно порождает к жизни целый ряд гипотез и не всегда убедительное их обоснование.

Так, например, по мнению Менендеса Пидалья, эпическое сказание о том или ином герое начинает складываться непосредственно по следам произошедших событий (теория «приграничных песен»), по мере же удаления от них, сюжет песни все больше отходит от исторической правдивости и приобретает преимущественно вымышленный характер. Следующий шаг – утверждение исключительной историчности *Песни о моем Сиде*, что тем самым приводит ученого к выводу о ранней датировке песни, а соответственно заставляет искать все новые доказательства реальной исторической подоплеку всех ее событий и персонажей. Со временем стало ясно, что «сплошная» историчность *Песни о моем Сиде* – не более чем видимость, и на самом деле почти всякий исторический факт, попадая в поэму, претерпевает неминуемую трансформацию, более того «эпизация» сказания о Сиде начинается практически сразу же, в первых хроникальных и поэтических жизнеописаниях Сиды. В результате сам Менендес Пидаль под конец жизни скорректировал свою идею ранней датировки имеющегося текста поэмы, утверждая, что мы, видимо, имеем дело не с оригинальным текстом, а с переработкой, в которой наиболее историчная, то есть достоверная, часть принадлежит одному автору, а добавления вымышленного характера – другому. Так родилась гипотеза двойного авторства поэмы¹³, сомнительная как с точки зрения аргументации (то, что кажется историчным, таковым является лишь в самых общих чертах), так и с точки зрения методов анализа эпического текста.

Многие гипотезы Менендеса Пидалья в силу тех или иных причин (а среди них, например, не последнюю роль играет и технический прогресс) нуждаются в уточнении и корректировке, однако общий взгляд исследователя на эпическую традицию в Испании и ее особенности, несомненно, содержит целый ряд необычайно плодотворных и точных положений. В первую очередь это касается идеи взаимовлияния и соотношения устной и письменной традиции в процессе функционирования эпического текста: записанный однажды текст продолжает существование как устно, так и письменно, при этом обе линии могут вполне естественным образом взаимодействовать друг с другом, что, в частности, демонстрирует и сохранившийся текст *Песни о моем Сиде*.

Необычайно ценны и наблюдения Менендеса Пидалья над целостным процессом развития эпической традиции в Испании (включая хроники и романсы). Не случайно, его посмертная книга озаглавлена следующим образом: «Средневековая испанская эпика. От истоков до ее реализации в романсах». Именно это направление исследования представляется, на наш взгляд, наиболее продуктив-

ным. Складывание сказания о Сиде происходило в несколько этапов: начало было положено хрониками и легендарным материалом, продолжено *Песнью о моем Сиде*; далее произошло присоединение к истории Родриго целого сюжетного цикла историко-легендарного характера, предания о кастильском короле Санчо II, осаде Саморры и трагической гибели короля (это происходит в хроникальных сочинениях, в частности в прозаической хронике Альфонса Мудрого (*Первая всеобщая хроника*) и *Рифмованной хронике о Сиде* XV в., являющейся переложением более ранней поэмы *Юношеские подвиги Родриго*)¹⁴. Следующий этап связан с процессом так называемой «вторичной эпизации», или «вторичной фольклоризации», сказания, когда закрепленный в письменной форме сюжет (а соответственно и герой) снова попадает в фольклорную среду и продолжает свое развитие – так произойдет и с Сидом в романской традиции. Романы завершают сложение сказания об испанском герое, добавляя к его биографии вымышленные эпизоды «героического детства и юности», женитьбы на Химене. При этом происходит не просто расширение жизненного пути Сиды, но и изменение характера персонажа в сторону его большей типизации и сказочно-эпической обобщенности. Сходные процессы происходят и другими испанскими эпическими сюжетами – о семи инфантах Лары, о последнем готском короле Родриго, о графе Фернанде Гонсалесе.

Как кажется, весьма многие идеи Р. Менендеса Пидалья заслуживают подобного, пусть критичного, научного развития и продолжения. Если есть повод для полемики, то значит исследование еще не стало хоть и авторитетной, но мертвой «вехой» в истории науки. По нашему мнению, труды Р. Менендеса Пидалья в полной мере отвечают такому взгляду, и потому, несмотря на яростный пафос многих современных оппонентов, их еще рано «сдавать в архив».

Примечания

- ¹ См. *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. М., 1961. С. 87.
- ² Посмертное издание труда Р. Менендеса Пидалья (*Menéndez Pidal R. La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero.* Madrid, 1992. 3 vol.) включает три тома и содержит систематический анализ испанской эпической традиции от момента ее зарождения до XX в.
- ³ Идея С.М. Боуры о том, что героическая поэзия стадийно следует за поэзией шаманского типа – ее герой обычно наделен магическими способностями, а сами события несут отпечаток культовых представлений того или иного народа, – отчасти обязана своим происхождением идеям ученых ритуалистической, или так называемой «кембриджской», школы, обнаруживших

И.В. Ершова

в ритуале генетическую основу всей древней культуры (сходные представления разрабатывал и А.Н. Веселовский, выведивший словесное искусство из элементарных форм народного обряда). Несомненное влияние на подход Боуры оказал и опыт Х. и Н. Чэдвиков, авторов трехтомного компендиума «Становление литературы» (1932–1940), предпринявших систематическое компаративное исследование огромного материала ранних форм устной и письменной литературы,

- 4 *Боура С.М.* Героическая поэзия. М., 2002. С. 293.
- 5 Там же. С. 294.
- 6 См.: главу о формуле в: *Лорд А.Б.* Сказитель. М., 1994.
- 7 См.: *La épica medieval española: desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero.* Madrid, 1992. P. 133.
- 8 См.: *Díaz Roig M.* El Romancero viejo. Madrid, 1988. P. 18.
- 9 См.: *Menéndez Pidal R.* La épica medieval española. P. 132–135.
- 10 См.: *Менендес Пидаль Р.* Указ. соч. С. 537.
- 11 См.: *Lord A.B.* The Singer Resumes the Tale. Ithaca and London, 1995. P. 212–239.
- 12 См.: *Menéndez Pidal R.* Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El *Mio Cid* y los refundidores primitivos, BRABLB, XXXI, 1965–1966. P. 117.
- 13 См. статью: *Menéndez Pidal R.* Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid* // Romania. LXXXII (1961). P. 145–200.
- 14 Здесь мы расходимся с мнением Менендеса Пидалья, который полагал каждую прозаическую переработку сказания о Сиде (и других эпических сказаний) фиксацией нового этапа в устной истории поэмы. Менендес Пидаль считал, что составители поздних хроник использовали не прозифицированные версии поэм из более ранних хроник, но заменяли их «прозификациями» поэм в их новой редакции. См.: *Menéndez Pidal R.* La épica medieval española. P. 143–148.

А.В. Стехов

РЕЦЕПЦИЯ КНИГИ В.В. НАБОКОВА
«НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ»
В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ

Основная цель данной статьи – выявить специфику восприятия и оценки западными и отечественными критиками и литературоведами книги В.В. Набокова «Николай Гоголь». Материалом служат рецензии американских, эмигрантских и советских критиков. В результате делаются выводы о различных моделях рецепции книги и особой форме литературной связи Набокова и Гоголя.

Ключевые слова: Набоков, «Николай Гоголь», критика, рецепция.

В современном литературоведении актуальна проблема диалогического характера творчества писателя, так как без определения и оценки контекста восприятия отдельного произведения затруднительным становится и его анализ. Цель настоящей статьи – определение специфики критической рецепции книги В.В. Набокова «Николай Гоголь». При этом мы ограничимся лишь англоязычными и русскоязычными рецензиями и откликами, вышедшими в печати непосредственно после публикации книги.

«Николай Гоголь» – первая книга, написанная В. Набоковым в США, оказавшая влияние и на профессиональную судьбу самого Набокова, и на последующие набоковедческие работы, и на зарубежных исследователей творчества Н.В. Гоголя. Единственное в своем роде литературоведческое исследование В. Набокова может рассматриваться как своеобразная квинтэссенция эстетических взглядов писателя. Подобную оценку в набоковедении¹ получила лекция «Николай Гоголь» из книги «Лекции по русской литературе», в которой разборы «Мертвых душ» и «Шинели» практически без изменений были заимствованы из книги «Николай Гоголь».

I

История зарубежного критического восприятия книги «Николай Гоголь» насчитывает несколько откликов: рецензии Эдмунда Уилсона, Б.Г. Герни, М. Фарбер, Ф. Рава, Г. Федотова².

Владимир Набоков в письме к издателю Джеймсу Лафлину от 26 мая 1943 г., сразу же после завершения книги в августе 1944 г., пишет: «Я очень слаб и слабо улыбаюсь, лежа в своей частной родильной палате, и ожидаю роз»³. Через месяц после выхода книги, в августе 1944 г., в издательстве «New Directions» появился первый отклик. Его автором был Эдмунд Уилсон, общепризнанный американский творец литературных репутаций, сыгравший заметную роль в жизни писателя и поддерживавший тесные дружеские отношения с ним начиная с самого переезда Набокова в США⁴. В целом Уилсон был самого высокого мнения о книге: «Набоков создал такого рода работу, какую только смог написать один художник о другом, и его эссе заняло свое законное место в весьма негустом ряду первоклассных исследований русской литературы на английском языке»⁵.

Следует вначале оговорить, что западное понимание творчества Н.В. Гоголя основывалось на двух главных мнениях. Во-первых, Гоголь был зачинателем русского реализма, и, во-вторых, он приобрел репутацию первейшего из русских сатириков. При этом, по остроумному замечанию критика, такие мнения складываются особенно в тех случаях, когда «мы его [Гоголя] не читали». В самом начале рецензии Уилсон затрагивает некоторые элементы поэтики Гоголя, пытаясь объяснить англоязычному читателю, что Гоголь ближе не к Толстому и позднейшим реалистам, а к Мелвиллу, По и Джойсу, так как его герои и гротесковые детали – «символы душевных состояний»⁶, сатирические же сцены из «Ревизора» внушают не веселье, а нечто скорее ужасное и трагическое. На этом положении акцентировал внимание и В. Набоков: «Автор не просто по-новому осветил традиционный портрет Гоголя, выявив его реальный гений так, как никто из других англоязычных авторов не сумел, – он еще передал читателю весьма тонкое ощущение гоголевского стиля»⁷. Именно стиль Гоголя не могли передать большинство английских переводов.

Несмотря на такое восхищенное восприятие книги, Эдмунд Уилсон находит в ней существенные недостатки, главный из которых обусловлен тем, что писатель применяет свой художественный метод при написании биографии реального Гоголя, как будто тот один из выдуманных персонажей. Набоковский метод «внезапных озарений и странных нагромождений мимолетных впечатлений» позволяет выйти ему за рамки жизни и творчества Гоголя, а неко-

торые аспекты, которые он берется трактовать, «вообще кажутся подчас избранными по какому-то капризу»⁸.

Второй недостаток заключается в приверженности Набокова к остроумным каламбурам, различным языковым играм, которые порой могут раздражать англоговорящего читателя, например, когда он встречается такие фразы, как “the government specter” («государственный призрак») или “Gogol’s spas were not really spatial” («Гоголевские минеральные воды нигде реально не существовали»). Плюс к этому Уилсон обращает внимание на «грамматические небрежности» и стилистические ошибки, допущенные Набоковым и не выправленные издательством, печатавшим «столь значительные книги». Здесь уместно вспомнить причину, задержавшую выход книги. Из письма Набокова: «Книга продвигается медленно главным образом потому, что я все больше и больше недоволен своим английским»⁹.

Однако языковые погрешности в книге, безусловно, незначительны и ни в коем случае не смогут бросить тень на ее достоинство: «набоковского “Гоголя” должны теперь прочитать все, кто имеет хоть сколько-нибудь серьезный интерес к русской литературе»¹⁰.

Вторая рецензия («Великий гротеск»)¹¹, вышедшая через две недели после отклика Э. Уилсона, принадлежала американскому переводчику русской литературы Бернарду Гилберту Герни. Следует сказать, что Герни перевел на английский язык «Мертвые души», «Ревизор» и «Шинель» – произведения, разбираемые Набоковым. «Мертвые души» были изданы в 1941 г. «Читательским клубом» с предисловием Клифтона Фейдимана под названием «Похождения Чичикова, или Домашняя жизнь в старой России». (Заметим, что почти за столетие до этого русская цензура изменила заглавие «Мертвые души» на «Похождения Чичикова, или Мертвые души».) Узнав о названии, Набоков приготовился раскритиковать книгу: «Мне очень хочется – причем не без злорадства – познакомиться с “Домашней жизнью”. Это все равно что назвать “Цветы зла” “Ромашковым венком»»¹². Однако после прочтения отнесся к работе Герни более снисходительно, назвав его «трудом честного ума».

В книге «Николай Гоголь» перевод Герни оценен как «на редкость хорошая работа». Но издание, по словам писателя, портят две вещи: «смехотворное» предисловие и перемена названия¹³, что в свою очередь говорит об адресате данного перевода. «Ревизор» и «Шинель» были опубликованы в 1943 г. в сборнике переводов Герни «Сокровища русской литературы»¹⁴.

Мы остановились на работах Бернарда Герни, так как в своей доброжелательной рецензии он очень высоко оценил «точные» переводы Набокова на английский язык, «производящие неотрази-

мое впечатление попыткой воскресить устаревшую лексику британского английского». Все, что Набоков перевел, похоже на антологию гоголевских отрывков, «почти невозможных на английском языке; он превратил их в живой американский английский и выполнил это превосходно»¹⁵.

Герни, так же как Э. Уилсон, сетует на недооцененное положение русской литературы и культуры в США, и в частности это касается творчества Гоголя. В англоязычной критике Гоголь, по мнению Герни, для ученых мужей перевоплотился в «столб с мишенью», в который они бросают свои копья, а для русских эмигрантов, «показавших себя более способными в технике препарирования, чем в оценке литературных произведений и их создателей», писатель стал «мальчиком для битья». На этом фоне критическое и биографическое исследование Набокова о Гоголе – лучшее на английском языке¹⁶.

Генезис набоковского «экзотического» письма рецензент связывает с творчеством писателя Амфитеатрова, так как жанр биографии и даже критики стал рассматриваться, по его мнению, как нечто творческое именно во времена этого писателя, в 1930-е годы. В связи с этим появляется вывод о «создании своего собственного Гоголя»¹⁷: путем соединения биографических фактов и «экзотического» воображения происходит создание образа писателя. Главный тезис Набокова, что Гоголь не был реалистом, а существовал в своем собственном, нереальном зеркальном мире, Бернард Герни воспринимает сдержанно. По его мнению, если Чехов мог утверждать, что его пьесы были комедиями, почему же Набокову не охарактеризовать «Ревизора» не просто как комедию, но как «сновидческую пьесу», как «поэзию в действии». Комедия «Ревизор» раскрывается Набоковым с точки зрения «призрачного» фона, наполняющего произведение, поэтому автор книги и называет ее «сновидческой» пьесой. Подразумевается то, что в пьесе не отражен реальный мир, а создан иной, «миражный»¹⁸. Набоковская трактовка едва ли поднимет шум, по мнению критика, после «испепеленной»¹⁹ трактовки В. Брюсова.

На риторический вопрос «Гоголь – не реалист?» можно сдержанно, по словам Герни, ответить: «Возможно». Тем не менее даже в 1940-е гг. считали, что по крайней мере «Ревизора» можно было бы поставить на Бродвее, лишь переписав диалоги на местное американское наречие и обновив обстановку места действия. Герни с иронией говорит об актуальности пьесы Гоголя в США: «Кем бы был Хью Лонг²⁰ без Сквозник-Дмухановского?». Именно комедийность пьесы импонирует американской критике (вспомним слова Э. Уилсона о существовании в США двух устоявшихся мне-

ний о Гоголе – сатирика и реалиста). И мнение Набокова о «фальшивости юмора» Гоголя настораживает рецензента, поскольку оно «принадлежит к той сомнительной софистике, которая в США с высокомерным видом высказывается о хорошем варьете, цирке и бедном старом Лонгфелло и которая (по крайней мере, в старой России) проявляется в таких выражениях, как «Давайте будем снисходительны к юмору такого причудливого бедняги, как Чехов»²¹. У Герни существует определенный критерий для настоящего юмориста: способен ли юморист рассмешить, независимо от восприимчивости, ни от черствости зрителя или читателя.

Герни, в отличие от Уилсона, не расположен ломать западное предубеждение относительно гоголевского юмора, так как есть другие, более достойные внимания заслуги Набокова перед англоязычным читателем, а именно: попытка ввести слово «пошлость» в английский язык; суровая критика прежних английских переводов «Мертвых душ», в частности Констанс Гарнетт; свежее отношение к психоанализу и объяснение на примере Гоголя такого феномена: когда «хороший писатель становится проповедником, результатом неизбежно будет плохое произведение»²². Герни не возражает против «изошренного смакования» апокрифических или анекдотических случаев из жизни Гоголя, но сожалеет, что не прочитал в книге о Гоголе-актере («только прирожденный актер смог бы написать «Ревизора»²³), о Гоголе-художнике и об отце писателя.

В заключении своей рецензии критик напутствует будущих читателей: это книга будет полезна всем усердным и творчески мыслящим студентам, а Набокова необходимо избрать своим «кучером» всем тем, кто желает «воспарить на гоголевской крылатой тройке».

Набоков, создавая свою биографию Гоголя, ориентировался, как любой писатель, на своего читателя, по-особенному видящего и слышащего мнимости и миражи гоголевских произведений. Нет существенной разницы между поверхностным читателем «Шинели», находящим в этой повести «тяжеловесные ужимки сумасбродного шута», и глубокомыслящим читателем, который «не усомнится в том, что главное намерение Гоголя было обличить ужасы русской бюрократии»²⁴, так как оба читателя не поймут, о чем же она написана. «Подайте мне читателя с творческим воображением – эта повесть для него»²⁵, – восклицает Набоков. Как нам кажется, здесь выражено главное требование к потенциальному читателю не только гоголевских, но и набоковских книг.

Еще более благожелательным и восхищенным оказался третий рецензент. Марджери Фарбер в рецензии «Николай Гоголь: человек и его кошмары» не высказывает каких-либо серьезных замечаний. Она так же восторженно отзываясь о Набокове-критике,

как и о Набокове-романисте: «Владимир Набоков не только выдающийся двуязычный поэт и романист, владеющий английским языком столь же безупречно, как и родным русским, – он еще и верный гоголевский поклонник. <...> Он способен представить нам своего великого соотечественника так, как не может никто из англоязычных критиков, и таким способом, который доступен далеко не каждому автору, пишущему на родном языке»²⁶. По мнению рецензента, набоковский текстовый разбор «Мертвых душ», «Ревизора» и «Шинели» точен, а «прочувственный анализ стиля никогда не отделяет язык от основного авторского замысла, что является ценным вкладом в золотой фонд литературной критики»²⁷. Замечу, что Фарбер так же, как и предыдущие рецензенты, говорит именно о творческой критике («creative criticism») Набокова.

По мнению Э. Уилсона и М. Фарбер, Набоков открывает «прозаического поэта» в Гоголе, чей юмор был результатом восприятия жизни как кошмара. Акцентирование иррациональности, «потусторонности» творчества Гоголя приводит М. Фарбер к мнению, что Набоков растрчивает свои творческие силы на различного рода биографические отступления. Это, пожалуй, единственное критическое замечание в адрес Набокова. Однако именно биографические отступления становятся вескими аргументами, подтверждающими главный тезис автора «Николай Гоголь».

М. Фарбер первой из рецензентов высказала предположение о влиянии одного из гоголевских методов («соединение иллюзий с обстоятельными подробностями») на набоковский; в частности, она приводит в пример первый англоязычный роман писателя «Истинная жизнь Себастьяна Найта» и главу «Комментарий» в книге «Николай Гоголь» (разговор с издателем). Также влияние Гоголя ощущается, по мнению критика, когда биографические штрихи об оглушительном успехе «Ревизора» переплетаются с фантазиями о чудных фамилиях гоголевских персонажей.

Как и предыдущие два рецензента, М. Фарбер обращает внимание на особенности читателя книги. Читатель будет чувствовать себя неуютно, если принадлежит к группе тех «розовощеких любителей комиксов»²⁸, которым заглавие «Мертвые души» навеивает мрачные мысли и должно быть заменено на «Похождения Чичикова, или Домашняя жизнь в старой России». «Николай Гоголь» – «зубчатая стена с табличкой “Посторонним вход воспрещен”». Господин Набоков вешает на нее колючую проволоку, не впуская ни академиков, ни филистеров, и стреляет, тщательно прицеливаясь, в уважаемых людей с баррикад»²⁹.

Похожий взгляд на книгу как на тайну за семью печатями высказывается и в научных исследованиях о Набокове. Е.В. Падучева

отмечает, что многое из того, что Набокову-писателю наиболее свойственно, он намеренно скрывает. Но в книге «Николай Гоголь» оставляет ключи для исследователей: «Можно думать, что именно Набоков больше, чем кто бы то ни было, вышел из “Шинели” Гоголя, и именно потому в своей книге о Гоголе он досказывает много про “Шинель”; подлинным анализом Гоголя он бы раскрыл самого себя, а эту задачу он оставляет в качестве домашнего задания вдумчивому читателю»³⁰. Трудно не согласиться с мнением исследовательницы, но стоит заметить, что книгу «Николай Гоголь» можно считать кодом ко многим произведениям Набокова.

В заключение рассмотрим еще одну англоязычную рецензию. Через три месяца после выхода книги редактор леворадикального журнала «Патизэн Ревью» («Partisan Review») Филипп Рав опубликовал самую беспощадную из всех рецензию. Он писал, что «Николай Гоголь» Владимира Набокова – «исследование неадекватное великому писателю»³¹. По мнению критика, «демонстрируя дурного сорта софизмы и еще более никудашную логику», Набоков «отбрасывает как раз те аспекты гоголевского творчества, которые вписывают его в русский контекст»³². В самом деле, превосходно показав гротескную и иррациональную природу творчества Гоголя, Набоков демонстративно игнорирует социально-исторический и особенно национальный фон произведений писателя, как украинский колорит ранних повестей, так и «панораму русской жизни», представленную в «Мертвых душах». «Я злюсь на тех, кто любит, чтобы их литература была познавательной, национальной воспитательной или питательной как кленовый сироп и оливковое масло»³³, – пишет Набоков в «Николае Гоголе».

Филипп Рав также не одобряет набоковское утверждения, что произведения Гоголя, как и любая великая литература, – это «феномен языка, а не идей». Причиной такого одностороннего подхода «эстета-модерниста» Набокова, по его словам, является страх писателя «перед всякого рода литературной терминологией, которая при использовании не принимает изящно-литературной формы»³⁴. Более того, критик обвиняет писателя в доходящем до полного абсурда формализме, когда провозглашается, будто «гоголевские герои по воле случая оказались русскими помещиками и чиновниками, их воображаемая среда и социальные условия не имеют никакого значения»³⁵. Здесь Рав уже подбирается к камню преткновения западной критики – реализму Н.В. Гоголя. По мнению Набокова, бесполезно искать русскую действительность, например, в «Мертвых душах». Вместо этого Гоголь с большим количеством подробностей и с только ему присущему «смаком» предлагает читателю «набор раздувшихся мертвых душ, принадлежащих

пошлякам и пошлячкам»³⁶. Рав же защищает тенденциозную позицию, популярную как за рубежом, так и на родине автора «Николая Гоголя»: «Разумеется, Гоголь не задавался целью описывать свое социальное окружение, однако суть заключается в том, что его субъективный метод гиперболизации, карикатуры и фарса привел к созданию образов ленивых, омерзительно самодовольных ничтожеств, достаточно полно выражающих подлинную сущность феодально-бюрократической России»³⁷.

Высказав такие резкие замечания, а также сожаления об отсутствии внимания Набокова к народности гоголевского творчества, критик в итоге своей рецензии снисходительно решил, что «это адекватное исследование может быть рекомендовано читателю, поскольку здесь тщательным образом изучается стилистическое великолепие Гоголя и его формальные приемы»³⁸.

Филипп Рав единственный из англоязычных рецензентов так беспощадно оценил книгу Набокова, оказавшуюся, по его мнению, недостойной гения великого писателя, превратной и односторонне понятого.

II

Эмигрантская критика также не оставила незамеченным эту книгу Набокова, и в сентябрьском номере «Нового журнала» появилась рецензия русского мыслителя Георгия Федотова. Напомним, что русская эмиграция знала Набокова как Сирина, поэтому она могла судить о его творчестве «американского периода», оглядываясь на произведения «русского периода»³⁹. Федотов подмечает, что «в Гоголе главная связь самого Сирина с русской литературной традицией»⁴⁰. И Гоголь, и Набоков – «творцы воображаемых миров», но их миры совершенно разные. По мнению философа, анализ различия Гоголя и Набокова может дать «лучший ключ к пониманию Гоголя».

Жанр книги был определен как «заметки на полях» величайших творений гения Гоголя, представляющие собой тонкий анализ стиля и творческого воображения этого художника. При всем блеске и остроумии конгениального освещения ряда проблем поэтики Гоголя «основное остается по-прежнему нераскрытым и загадочным»⁴¹. Дело не только в том, что еще со времени символистов устоялось мнение о мнимой схожести гоголевских картин с жизнью. Набоков, по словам Федотова, хочет лишний раз поиздеваться над теми «читателями-тупицами», которые считают Н.В. Гоголя реалистом.

Во многих интервью Набоков подчеркивал свое отвращение к всевозможным дополнениям к сфере искусства, будь то мораль,

религия или философия: «Я ненавижу морализаторский пафос Гоголя, меня приводит в уныние и недоумение его абсолютная беспомощность в изображении девушек, мне отвратителен его религиозный фанатизм»⁴². Федотов же решительно воспротивился попытке «отрицать, наравне с реализмом, человечески-нравственное содержание Гоголя», считая, что это «обесмысливает и его искусство, и его судьбу»⁴³. У критика и писателя в этом вопросе полярные взгляды. Федотов понимает, что искусство «несводимо к нравственности», однако «почти всегда вырастает из той же глубины». Для Набокова искусство словесности – «феномен языка, а не идей»⁴⁴. Тем не менее Федотов рад, что Набокову при интерпретации «Мертвых душ» все-таки не удалось избавиться от внеэстетических, религиозных категорий, ведь Чичиков объявлялся посланником дьявола, «выходцем из ада», а пошлость – одним из его главных отличительных свойств.

В заключении рецензии взгляд русского философа на духовную драму Гоголя облачается в форму мучительного вопроса: можем ли мы дать точное, адекватное описание трагикомического гоголевского искусства вне религиозных категорий? Один из биографов Набокова А.М. Зверев считал, что отзыв Г. Федотова «по глубине своей и аналитичности намного превосходит все остальные»⁴⁵. С этим замечанием трудно не согласится, надо только добавить, что это был единственный русскоязычный отклик на момент выхода книги. Повторяем, многие высказанные положения западных критиков уже проговаривались в эмигрантской литературной среде, и они касались русскоязычного Сирина, который (как и Набоков в вопросах эстетических) предпочитал «твердые суждения»⁴⁶, то есть отличающиеся постоянством.

Позднее Г.П. Струве в своей известной книге «Русская литература в изгнании» (1956) скажет о двух коренных недостатках книги «Николай Гоголь», как бы резюмируя критические отзывы американских и отечественных рецензентов.

Ссылаясь на замечание Г. Адамовича о возможном «гоголевском» перевороте в творчестве Сирина (чтобы «выйти на путь “человечности”»), Г. Струве заключает, что книга «Николай Гоголь» свидетельствует об обратном: В. Набоков далек от такого переворота⁴⁷. Недостатки книги, по его мнению, заключаются в том, что, во-первых, «она открывает слишком много Америк и при этом без всякой ссылки на предыдущих “Колумбов”» и, во-вторых, «вся духовно-религиозная область Гоголя, его внутренняя драма, как никак имеющая отношение к творчеству – для Набокова запечатанная книга»⁴⁸. В самом деле, Набоков не ссылается ни на В. Розанова, ни на Д. Мережковского, ни на В. Брюсова и Д. Чижевского, упоминая

только Андрея Белого и Д.С. Мирского. На этот недостаток, главным образом, обращала внимание американская критика, в частности Б.Г. Герни. Русскоязычные же критики ставили в вину Набокову отрицание нравственного содержания произведений писателя и пренебрежительное отношением к его религиозной драме.

III

В американской критике отклики на книгу В. Набокова «Николай Гоголь» стали появляться в печати сразу же после ее публикации. Не заставили себя долго ждать и критики русского зарубежья, в частности, как мы уже отмечали, свои мнения высказывали Г. Федотов, Г. Адамович, Г. Струве. Иная ситуация складывалась в советском литературоведении. На родине писателя его книги были запрещены, в связи с чем возможность свободно высказываться относительно того или иного произведения ограничивалась наложенными на него идеологическим вето. Тем немногим критикам и литературоведам, состоявшим в ряду поклонников набоковского таланта, приходилось различными способами обходить официальные предписания партийных директив⁴⁹. Только в годы «перестройки» началось возвращение творческого наследия одного из самых ярких эмигрантских писателей. Однако и в эти годы утверждение литературной репутации В. Набокова проходило весьма непросто.

Переведенная в конце 1970-х гг. книга «Николай Гоголь» была опубликована с незначительными сокращениями в СССР только в 1987 г.⁵⁰ Мы остановимся лишь на нескольких статьях отечественных критиков и литературоведов, которые наиболее ярко, по нашему мнению, отражают специфику рецепции книги. Следует оговорить, что отклики отечественных критиков на публикацию перевода книги «Николай Гоголь» в журнале «Новый мир» в 1987 г. рассматриваются в одном ряду с рецензиями, вышедшими в американских периодических изданиях непосредственно после публикации книги в 1944 г.

Основание для такого утверждения мы видим в том факте, что позиции англоязычных и русскоязычных критиков были «равноправные». В США В. Набокова в 1944 г. еще не знали как крупного писателя. Единственный его англоязычный роман («Истинная жизнь Себастьяна Найта») вышел в 1941 г., а русскоязычная проза Набокова еще не была переведена.

Похожая ситуация складывалась в конце 1980-х гг. в России. Романы Набокова только начали публиковаться в советских периодических изданиях. Публикация перевода книги в журнале «Новый мир» дала импульс к знакомству отечественного читателя

с запрещенным и опальным писателем. Поэтому американские и отечественные отклики можно поставить в один ряд.

Первый отзыв в отечественной критике принадлежит главному редактору «Нового мира» С. Залыгину⁵¹. Публикуя перевод англоязычной книги, написанной эмигрантом о жизни и творчестве классика русской литературы, главный редактор одного из ведущих советских журналов не мог не объяснить рядовому читателю, с произведением какого автора ему предлагают познакомиться. Главный акцент был поставлен на особом набоковском письме – «аристократически-изысканном» (С. 173) как по содержанию, так и по языку. Художественная точность в выборе языковых средств, чувство слова, развитое до высочайшей степени совершенства, по мнению критика, были плодами «художественной генетики» и аристократического воспитания В. Набокова.

Не меньшее влияние оказала и способность владеть английским языком как своим родным русским. Все это позволило писателю возвыситься («пусть и в ограниченном смысле» (С. 173)) в русской литературе своего времени. Возникает вопрос, какие существовали причины, ограничивающие это возвышение? Главная из них, по мнению С. Залыгина, – стиль. Критик апеллирует к творчеству великих русских писателей (Толстого, Достоевского, Гоголя, Чехова), напоминая, что они не только не стремились к изысканности, но и отрицали необходимость ее в искусстве. Чехов отождествлял изысканность стиля с литературным пороком. Стоит уточнить, что в данном случае под изысканностью, скорее всего, подразумевается педантичность в использовании средств языка, а не утонченность и изящество стиля, которое, считаем, не является признаком испорченного вкуса или художественным недостатком произведения. В связи с этим С. Залыгин риторически спрашивает: «Если бы наши классики обладали стилем столь же изысканным, что и Набоков, – остались бы они классиками или нет? Нет, наверное, не остались. Изысканный, в каждом слове точно выверенный Гоголь – что такое? “Мертвые души” по-набоковски – это как? А изысканный Достоевский? Толстой?» (С. 173).

Поставленные вопросы точно дают понять, что же имелось в виду под свойственной Набокову «изысканностью» стиля. Согласно вышеставленным вопросам, следует сделать вывод, что произведение, написанное «изысканным» стилем, – это произведение, в котором каждое слово «точно выверено», и, как следствие, языковая точность не является атрибутом произведений классиков литературы. Относительно «изысканности» Толстого будет уместно вспомнить, что писал В. Набоков о способах создания автором

«Анны Карениной» ярких образов, пробуждающих у читателя «чувство цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство»: «У писателя есть широкий спектр приемов, начиная кратким выразительным эпитетом и кончая отточенными примерами изобразительного мастерства и сложными метафорами»⁵².

Мы должны определить смысловое значение «изысканности» стиля, так как в последующих статьях критики ссылаются на мнение С. Залыгина. Говоря о стиле В. Набокова, в оппозицию ставится стиль Н.В. Гоголя: набоковский – «мыслимый, теоретически предсказуемый» и отчужденный от «русского не только народного, но и массового языка», гоголевский же стиль – «немыслим, непредсказуем и глубоко национален» (С. 173).

Немало видных русских критиков-эмигрантов писали о «нерусскости»⁵³ таланта Набокова, имея при этом в виду, что Набоков не высказывал ни малейшего интереса к социальной, моральной или религиозно-философской проблематике (и, соответственно, к определенным эстетическим формам), столь характерной для большинства крупнейших произведений русской литературы XIX в.

Так же как и критики русского зарубежья, С. Залыгин обращает внимание не только на своеобразный искусный «автоматизм»⁵⁴ письма Набокова, но и на характерную отличительную черту героев его прозы. Все русские герои (будь то Ганин из «Машеньки», Смуров из «Соглядатай» или Пнин из одноименного романа) эмоционально сдержанны по-английски в своих «безотчетных и даже безалаберных» поступках и, как следствие, в своей сдержанности выглядят «одноцветно» (С. 174). Но в отличие от С. Залыгина, русские эмигранты сопоставляли героев произведений Сирина с гоголевскими героями, которым также, по их мнению, не хватало «тепла и жизни». Г. Адамович, один из первых уловивший гоголевское «дыхание» в творчестве Набокова-Сирина, в рецензии на роман «Отчаяние» отмечает общую черту героев этих писателей: «Люди, о которых рассказал Сирин, очерчены с необычайнейшей меткостью, но как у Гоголя, им чего-то не достает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения или, может быть, прощания души»⁵⁵. Заметим, что русская эмиграция, в отличие от советских критиков, видела писателя, сочетавшего в себе культурное наследие прошлого с новаторством молодого поколения и русскую литературную традицию с европейской.

Советским исследователям не позволительно было искать культурные и литературные традиции в произведениях русских писателей-эмигрантов, а наоборот – существовала установка противопоставлять советскую литературу эмигрантской. С ослаблением

идеологического давления и началом «перестройки» появилась возможность сравнить две ветви одной русской литературы. Именно сравнительным интересом и руководствовался С. Залыгин, публикуя «Николая Гоголя». Критик удивлялся тому факту, что в то время, когда в эмиграции «культивировался элитарный язык Набокова», Бунина, Ремизова, в советской России появились «свои новаторы языка и стиля»: А. Платонов, М. Шолохов, Л. Леонов, Артем Веселый и «совершенно по-своему зазвучавший» Серафимович (С. 174). Причину такого «стилистического разногласия» (А. Синявский), по-видимому, можно искать во взаимодействии художественной природы писателя и влияния на него внешней среды. О влиянии же на Набокова жизни «вне времени и пространства», эмиграции, также задумывались Г. Адамович, В. Ходасевич, В. Вейдле.

По мнению главного редактора «Нового мира», стиль как способ художественного мышления формируется событиями и ситуациями, окружающими писателя. Основываясь на таком понимании генезиса художественного восприятия, С. Залыгин в своих «Записках минувшего года» противопоставляет стиль В. Набокова стилю А. Солженицына, назвав первого писателем «со сказочной изысканностью завершившего дворянство в отечественной литературе», а второго – «писателем века», обладающим новым стилем, стилем «Архипелага ГУЛАГа»⁵⁶. Взаимосвязь аристократического воспитания и жизни в изгнании могла повлиять на создание мира набоковских произведений, рожденного «холодным и холостым воображением»⁵⁷.

Советский писатель и критик С. Залыгин отмечает, что набоковский метод художественного осмысления творчества Н.В. Гоголя порой противоречив. Первое возражение заключается в том, что Набоков восхищается языком и своеобразной мелодикой «Мертвых душ», отрицая при этом ценность «малороссийского» акцента ранних произведений Гоголя. Второе – в отказе Набокова учитывать способы выражения и функционирования социального и национального аспектов в художественном произведении, считая при этом, что подобно «всякой великой литературе» сочинения Гоголя, – это «феномен языка»⁵⁸, но, по мнению Залыгина, «национальное выражает именно и прежде всего язык» (С. 174). Представленные выше противоречия отметил в своей статье и Ю. Барабаш⁵⁹, согласившийся с мнением главного редактора «Нового мира» в том, что книга Набокова есть не что иное, как «его столкновение с Гоголем – своим антиподом» (С. 174).

«Книга-неприятие, книга-отталкивание»⁶⁰ – так характеризует «Николая Гоголя» Ю. Барабаш в своих «заметках на полях»,

демонстративно называя их «Набоков и Гоголь» с пояснением, что союз «и» более уместен, нежели нейтральное «о».

Соглашаясь с Залыгиным, Ю. Барабаш формулирует главный тезис, что «“Николай Гоголь” – книга не “о Гоголе”; не в меньшей степени, а может, и прежде всего, эта книга “о Набокове”. О Набокове, читающем, воспринимающем, трактующем Гоголя»⁶¹. Похожую оценку давали англоязычные критики, говорившие, что Набоков описывает не столько гоголевскую поэтику, сколько вводит читателя в собственную эстетику и намечает ее характерные особенности⁶². В самом деле, о повести Н.В. Гоголя «Шинель» или о своем понимании тайн искусства говорит Набоков, обращаясь к читателю: «...водолаз, искатель черного жемчуга, тот, кто предпочитает чудовищ морских глубин зонтикам на пляже, найдет в “Шинели” тени, сцепляющие нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия»⁶³.

Книгу В. Набокова трудно назвать биографией, жизнеописанием или, тем более, популярным очерком о творчестве Н.В. Гоголя, который ожидали от В. Набокова, хотя она и не лишена основных исторических фактов и дат из жизни писателя. Ю. Барабаш, единственный из критиков, попытался определить жанровое своеобразие книги – «самовыражение через Гоголя», «самоотражение в гоголевском зеркале», «эстетическое кредо, пропущенное сквозь призму чужого творчества» или даже как «литературную исповедь, облеченную в форму интерпретации»⁶⁴. Последняя характеристика вряд ли корректна по отношению к Набокову-писателю, по своей природе антирелигиозному и игнорирующему социальные или этические аспекты творчества; но первые три достаточно метко определяют задачи набоковской книги. Напомним, что сам писатель определял жанр книги всего лишь как «беглые заметки», «записки о Гоголе»⁶⁵.

Противопоставление двух художественных миров – В. Набокова и Н.В. Гоголя – берет свое начало, по мнению критика, в личной антипатии писателя XX в. к классику. Человеческое неприятие внешнего облика Гоголя, чувство брезгливости, которое испытывали его товарищи по гимназии, действительно подчеркивается Набоковым с той лишь целью, чтобы читатель мог почувствовать «телесный» характер его гения.

Один отечественный исследователь в диссертации утверждает, что превращение гоголевской биографии в насыщенный телесными описаниями фантазмагорический текст необходимо Набокову по нескольким причинам. Одна из причин – «активизация телесно-перцептивного опыта читателя»⁶⁶; такой же цели добивался и Гоголь

в своем выборе языка описания. Другая причина, как считает исследователь, заключается в том, что «интерпретация жизни Гоголя вызвана стремлением “освободить” последнего от биографии и заострить внимание слушателя исключительно на специфических свойствах поэтики произведений русского классика»⁶⁷. В самом деле, автор «Мертвых душ» в восприятии Набокова – прежде всего творец, обогативший литературу новыми оригинальными приемами. Отметим, что мы говорим о «приеме», который (вслед за Ходасевичем⁶⁸) определяется В. Набоковым как миропонимание. Но мы не согласимся с утверждением А.М. Павлова, будто, насыщая текст физическими описаниями, автор «Николая Гоголя» стремится «освободить» русского классика от биографии. На протяжении всей книги Набоков подчеркивает странность характера, манеры поведения и общения Гоголя, полагая, что болезненность, душевные расстройствa и «мания преследования» сопровождали его до самой смерти. Но «гений всегда странен»⁶⁹.

В понимании природы гениальности и одаренности Набоков близок к В. Ходасевичу, своему верному литературному союзнику, считавшему, что «всякий истинный художник, писатель, поэт в широком смысле слова, конечно, есть выродок, существо самой природы выделенный из среды нормальных людей»⁷⁰.

Начиная с «Защиты Лужина», темой Набокова стала жизнь художника (или конкретного писателя), показанного не в истинном своем облике, а под разного рода масками: шахматиста, коммерсанта, профессора и других. Формалисты называли такой прием отстранением. Он заключался в показывании предмета в необычной обстановке, открывающей его новые грани и заставляющей воспринять его непосредственнее. Именно «прием маски»⁷¹ Ю. Тынянов считает основным приемом Гоголя в живописании людей. Маской может служить внешность человека, детали одежды. Она одновременно вещественна и призрачна: «Акакий Акакиевич легко и естественно сменяется привидением. Призрачно движение масок, но оно-то и создает впечатление действия»⁷². У Набокова понятие «маска» заменяется «фантомом»⁷³.

Полагаем, что Набоков в книге «Николай Гоголь», так же как и в своих прозаических произведениях, использует «прием маски» для создания образа русского классика. Постулируя нереальность, мнимость гоголевского Петербурга, призрачность Невского проспекта, он приходит к мысли, что и сам Гоголь «тоже не был до конца реален»⁷⁴. Завуалированность образа достигается Набоковым путем отбора тех фактов из биографии, которые акцентируют «странность» и причудливость Н.В. Гоголя, тем самым показывая его под особенным углом зрения, с надетой на лицо «маской».

Странность гения выявляет несходство его с окружающими (вспомним мнение В. Ходасевича), что в свою очередь определяет яркость биографии и вызывает к ней интерес. Такая задача и ставилась Джеймсом Лафлином, заказавшим популярный очерк для американских студентов о жизни и творчестве малоизвестного в США русского классика.

И Набоков, сознавая всю оригинальность своих «беглых заметок», в конце книги с иронией признается: «Стараясь передать мое отношение к его [Гоголю] искусству, я не предъявил ни одного ощутимого доказательства его не на что не похожей природы. Я могу лишь положить руку на сердце утверждать, что я *не выдумал Гоголя. Он действительно писал, он действительно жил*»⁷⁵ (курсив мой. – А. С.).

Отчужденные критики как раз и сомневаются в том, что Набоков представил читателю «живого» Гоголя. Ю. Барабаш с чувством сожаления говорит о пристрастном подходе к личности Гоголя, представив его «угрюмым ипохондриком, ханжой и аскетом, угнетаемым болезнями, творческим бессилием, сексуальной недостаточностью»⁷⁶. Набоков, по мнению Ю. Барабаша, позволяет себе обрисовать облик Гоголя только с одной стороны и при этом не самой лицеприятной, чем лишает читателя права за знание «всей полноты, правды о великом человеке».

Ограничен Набоков не только в отборе фактов жизни Гоголя, но и во взглядах на те аспекты гоголевского творчества, которые вписывают его в русский контекст. Это положение, как мы помним, отмечала и часть западных рецензентов. Набоковское отрицание национальной литературы возмущает Ю. Барабаша, а равнодушие к «историческим предчувствиям Гоголя», к его предостережениям, прозвучавшим в «Страшной мести» (которые, кстати, услышали русские эмигранты), критик объясняет позицией «сноба, эрудита с холодноватым умом», которую занял Набоков по отношению к историческим событиям, происходившим в Советской России.

Почти в самом конце своей статьи критик неожиданно отмечает, что пытается судить о книге Набокова «по законам, которые он [Набоков] заведомо не приемлет». Такое утверждение можно отнести ко многим оценкам набоковского творчества – как отечественным, так и западным.

Однако Ю. Барабаш отдает должное тому «изошренному», «виртуозному» мастерству, с которым Набоков обосновывает свою концепцию о «потусторонности» мира гоголевских произведений. Советская критика, воспитанная на сугубо реалистической интерпретации гоголевского наследия, восприняла книгу Набокова как откровение. Быть может, поэтому она вызвала такой протест.

Критик саркастически говорит, что, «ставя превыше всего “четырёхмерность” произведений Гоголя, Набоков не замечает “одномерности” своих взглядов»⁷⁷. И далее Ю. Барабаш полемически перефразирует слова автора: «...если вы хотите узнать что-нибудь о Гоголе, не трогайте Набокова, ему нечего вам сказать»⁷⁸. Напомним, Набоков писал следующее: «Если вы хотите узнать что-нибудь о России, если вы жаждете понять, почему продрогшие немцы проиграли свой блиц, если вас интересуют “идеи”, “факты” и “тенденции” – не трогайте Гоголя. <...> Ему нечего вам сказать»⁷⁹.

Критик заканчивает свою статью выводами, что Набокову при всех его открытиях не под силу оказалось постичь тайну Гоголя. К такому выводу пришел, как мы помним, и Г. Федотов в своей рецензии. Причина подобных заключений видится нам в том положении, что невозможность постичь тайну Гоголя генетически присуща мировоззрению и эстетическим установкам В. Набокова. Требования, поставленные писателем, направлены против той духовной традиции русской литературы, которую развивал Н.В. Гоголь. Полагаем, что это противоречие стало основанием мнения русской эмиграции о «нерусскости» произведений Набокова.

В заключение и в качестве подтверждения вышеизложенной мысли проанализируем еще один отклик на книгу «Николай Гоголь». Это статья В. Воропаева «Пошлости Набокова»⁸⁰, вышедшая в 2002 г. в газете «Литературная Россия». Следует обратить внимание, что статья опубликована не на заре «перестройки» и не сразу после публикации книги (в отличие от двух других нами выше рассмотренных). В то время название «Пошлости Набокова» могло быть оправданно, так как книга «Николай Гоголь» ставила под сомнение реалистическую трактовку, принятую в советском литературоведении. Статья В. Воропаева – характерный пример особого типа исследований, пытающихся представить Гоголя как духовного писателя, а его произведения интерпретировать с позиций православного мировоззрения⁸¹.

Начинается статья с порицания: «Литературоведу-атеисту может показаться, что он способен понять все и вся. Часто случается, что он попадает впросак. Есть вещи, которые необходимо знать как следует, глубоко, например, Православие»⁸². Затем риторически задается вопрос: можно ли, не зная глубоко христианскую догматику, оценивать православного писателя, каким, по мнению автора статьи, был Н.В. Гоголь. «Неудача здесь запрограммирована», – отвечает В. Воропаев. И далее выдвигается тезис: Набоков написал книгу о Гоголе с атеистических позиций.

Вопрос религиозной веры В. Набокова вне нашей компетенции. Однако К.И. Зайцев как-то отметил, что Сирин – писатель, у кото-

рого «нет Бога, а может быть и дьявола»⁸³. З.И. Шаховская в своей мемуарной книге «В поисках Набокова» писала: «Отчуждение от духовного идет у Набокова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отворачивания от всего, что связано с христианством»⁸⁴.

Сам Набоков в интервью не раз говорил о своем «совершенном равнодушии и организованному мистицизму, религии, церкви – любой церкви»⁸⁵. Прежде всего писатель ставил акцент на своем неприятии различного рода групп, обществ, масс. Эгоцентризм писателя был тесно связан с его главной темой – темой творчества: писатель является демиургом, а не общественным деятелем. На вопрос корреспондента, верит ли Набоков в Бога, тот ответил в присущей ему игровой манере: «Я знаю больше того, что могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего»⁸⁶.

Мы указали на возможные причины заключений, сделанных В. Воропаевым. Критик в связи со своей установкой развивает мысль о «неудаче» набоковской книги: «Ни одного вопроса, связанного с жизнью и творчеством Гоголя, он не осветил *в значении истинном, единственно приемлемом* [курсив мой. – А. С.]. Поэтому ему пришлось измышлять и изобретать все, что угодно. Подобные измышления многим кажутся гениальными, так как они исходят единственно из ума писателя и никакими подходящими к случаю знаниями не подкреплены»⁸⁷.

Враждебная позиция критика выражается в особенностях построения речи и словоупотреблении. По его мнению, жизнь и мировоззрение Гоголя были далеки от набоковских, поэтому в книге очевидно «снижение» личности русского классика, «порою осмеяние его» или «отношение к нему с чувством некоего превосходства»⁸⁸.

Далее В. Воропаев предлагает набор цитат из книги «Николай Гоголь», занявших почти всю статью, причем в своем отборе критик руководствовался намеренной провокационностью, эпатажностью набоковских формулировок. Предложив читателю краткое содержание книги «Николай Гоголь», В. Воропаев также кратко излагает содержание рецензии Г. Федотова, в которой утверждается, что без религиозных категорий нельзя дать адекватного описания гоголевского искусства. На основании этого тезиса Воропаев делает следующий вывод: «Гоголь не прощает пошлости (в смысле бездуховной). Книга Владимира Набокова о нем – образец именно литературоведческой пошлости, а кроме того, и свидетельство невозможности вне православия понять и оценить великого русского писателя»⁸⁹.

Заметим, что вариантом статьи В. Воропаева «Пошлости Набокова» стала часть доклада «Русская эмиграция о Гоголе»⁹⁰, прочитанного на Пярых Гоголевских чтениях. В докладе было два кардинальных изменения: первое – название «Пошлости Набокова» было заменено на заголовок «Понимал ли Гоголь себя?»; второе – сняты были два абзаца (о Набокове-атеисте и набоковской «литературоведческой пошлости»).

Если использовать определение пошлости, данное Набоковым, как «не только явной, неприкрытой бездарности, но главным образом ложной, поддельной значительности...»⁹¹, то оценка В. Воропаевым книги «Николай Гоголь» как «литературоведческой пошлости» предельно ясна. Однако критик под пошлостью подразумевает бездуховность, в связи с чем Набоков характеризуется как «литературовед-атеист».

IV

Подведем итоги. Несмотря на разнообразие мнений критиков, резюмируем особенности восприятия книги «Николай Гоголь».

1. Американская критика с восторгом приняла книгу и поставила ее в ряд первоклассных исследований русской литературы (в частности, Гоголя) на Западе; отечественная критика восприняла книгу враждебно, как «книгу-неприятие», искажающую облик русского классика.

2. И англоязычные, и русскоязычные рецензенты отметили «экзотичность», «изысканность» письма В. Набокова, причем для американских рецензентов это являлось достоинством книги, а для отечественных – недостатком.

3. В связи с тем что в США и Советской России Н.В. Гоголя воспринимали в основном как сатирика и реалиста, акцентирование иррациональности, «потусторонности» и гротеска творчества Гоголя было воспринято как открытие.

4. И американские, и отечественные рецензенты указали на своеобразие книги Набокова, так как автор выходит за пределы описания жизни и творчества Н.В. Гоголя, высказывая свое понимание природы творчества и литературы.

5. Англоязычные критики пытались определить влияние Гоголя на Набокова; русскоязычные критики провозгласили Набокова антиподом Гоголя.

6. Большинство критиков сожалело, что Набоков отрицал сатирическое, нравственное и национальное содержание произведений Н.В. Гоголя.

Безусловно, существует большая доля риска сравнивать мнения американской критики и отечественной, столь различных

по своей природе, так как американский читатель не знал «позднего» Гоголя, а советский читатель не знал русскоязычного эмигранта Сирина.

Повторяем, высказанные положения западных критиков уже проговаривались в эмигрантской литературной среде, и они касались русскоязычного Сирина. В результате мы приходим к выводу, что при всей разнице прочтений американских и отечественных критиков книги В. Набокова «Николай Гоголь» часть существенных замечаний (касательно стиля, языка, темы, точки зрения) были высказаны русской эмиграцией первой волны по отношению к творчеству Набокова-Сирина. Русские эмигранты (Г. Струве, Г. Федотов) выдвинули два ключевых тезиса восприятия и оценки книги «Николай Гоголь»:

а) Набоков заимствует интерпретации, созданные представителями Серебряного века, не ссылаясь на первоисточник;

б) человечески-нравственное содержание Н.В. Гоголя, его религиозная драма не рассматривается В. Набоковым, а следовательно, «основное в поэтике Гоголя остается по-прежнему нераскрытым и загадочным».

Таким образом, выявив общие положения в критической рецепции книги «Николай Гоголь», мы можем заключить, что наиболее глубокую и непредвзятую оценку предложили русские эмигранты. Указав на преемственность Набокова-Сирина гоголевскому творчеству, критики-эмигранты заметили и существенное различие в мировосприятии двух писателей. В свою очередь, выявленная ими модель «притяжения-отталкивания» как формы литературной связи применима и к специфике рецепции и оценки книги «Николай Гоголь» американскими и отечественными критиками.

Примечания

- 1 *Адамович Г.* Владимир Набоков // Октябрь. 1989. № 1. С. 195–201.
- 2 *Wilson E.* Nikolai Gogol // The New Yorker. 1944. Vol. 20. September 9. P. 72–73; *Guernsey B.G.* Great Grotesque // New Republic. 1944. № 111 (September 25). P. 376, 378; *Федотов Г.* [Рецензия] // Новый журнал. 1944. № 9. С. 368–370; *Farber M.* Nikolai Gogol: The Man and His Nightmares // New York Times Book Review. 1944. 5 November. P. 29; *Rahv F.* Strictly One-Sided // The Nation (New York). 1944. Vol. 159. № 22 (November 25). P. 658. (Рецензии Э. Уилсона и Г. Федотова представлены полностью в издании: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М., 2000. С. 239–245. Также частично цитируются рецензии М. Фарбер и Ф. Рава.)

- 3 *Nabokov V. Selected Letters. 1940–1977. New York; London, 1989. P. 43* (далее ссылки на это издание даются с сокращением и указанием страницы: SL. P. 43.)
- 4 О взаимоотношениях Э. Уилсона и В. Набокова см.: *Meyers J. The Bulldog and the Butterfly: The Friendship of Edmund Wilson and Vladimir Nabokov // The American Scholar. Summer 1994. Vol. 63. № 3. P. 379–399.*
- 5 *Wilson E. Nikolai Gogol. P. 72.* (Перевод А. Спаль).
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid. P. 73.
- 9 *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971 / Ed. by Simon Karlinsky. Berkeley, 2001. P. 69.* (далее ссылки на это издание даются с сокращением и указанием страницы: NWL. P. 69.)
- 10 *Wilson E. Op. cit. P. 72.*
- 11 *Guerney B.G. Great Grottesque // New Republic. 1944. № 111 (September 25). P. 376, 378* (перевод мой. – А. С.).
- 12 SL. P. 43.
- 13 *Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 448* (далее ссылки на это издание даются с сокращением и указанием страницы: Набоков, 2000. С. 448.)
- 14 *Gogol N.V. The Overcoat, The Inspector General // A Treasury of Russian Literature. Selected and Edited, with a Foreword and Critical Notes by Bernard Guilbert Guerney. New York, 1943. P. 130–161, 161–238.*
- 15 *Guerney B.G. Op. cit. P. 378.*
- 16 Ibid. P. 376.
- 17 Ibid.
- 18 О «миражной жизни» в пьесе Гоголя и «миражной интриге» писал Ю.В. Манн: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 197–207.*
- 19 Имеется в виду речь В. Брюсова «Испепеленный: к характеристике Гоголя», прочитанная на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г. и вызвавшая резкие протесты части слушателей, так как В. Брюсов представил Н.В. Гоголя не реалистом, а фантастом, «мечтателем», «основная черта души которого – стремление к преувеличению, к гиперболе» (см.: *Брюсов В. Испепеленный: к характеристике Гоголя // Весы. 1909. № 4. С. 98–120.*)
- 20 Лонг Хью Пирс (1893–1935), политический деятель, популист. С 1918 г. занимал различные посты в администрации штата Луизиана: губернатор штата (1928–32), сенатор (1932–34), единоличный правитель штата с 1934 г. В 1934 г. выступил с планом «раздела богатств», противопоставив его «Новому курсу». Занял губернаторский пост на волне мощной политической кампании под демагогическим лозунгом «Каждый человек – король», позднее сам получил прозвище Царь-рыба. Возглавил одно из массовых профашистских движений в середине 1930-х годов. Стремился установить в стране автократический

- режим личной власти. Объявленное им в 1935 г. намерение баллотироваться на пост президента стало реальной угрозой Ф.Д. Рузвельту, однако планам Лонга не суждено было сбыться: 8 сентября 1935 г. он был застрелен в столице штата г. Батон-Руже. Его жизнь и политическая карьера были положены в основу знаменитого романа Р.П. Уоррена «Вся королевская рать».
- 21 *Guernsey B.G.* Op. cit. P. 377.
22 Ibid.
23 Ibid. P. 378.
24 Набоков, 2000. С. 503.
25 Там же.
26 *Farber M.* Nikolai Gogol. P. 29 (перевод О. Базылевой).
27 Ibid.
28 Набоков, 2000. С. 448.
29 *Farber M.* Op. cit. P. 29.
30 *Падучева Е.В.* Кто же вышел из «Шинели» Гоголя? (О подразумеваемых субъектах неопределенных местоимений) // Известия АН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56. № 2. С. 20–27.
31 *Rahv F.* Strictly One-Sided. P. 658 (перевод Н. Мельникова).
32 Ibid.
33 Набоков, 2000. С. 434.
34 *Rahv F.* Op. cit. P. 658.
35 Набоков, 2000. С. 454.
36 Там же.
37 *Rahv F.* Op. cit. P. 658.
38 Ibid.
39 Проводимое разделение на два периода, главным образом по линии смены языка, принадлежит Б. Бойду.
40 Федотов Г. [Рецензия] // Новый журнал. С. 369. Подобную точку зрения высказывал в 1930-е годы Г. Адамович.
41 Там же.
42 Интервью с Алин Толми (июнь 1969) // Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 275.
43 *Федотов Г.* Указ. соч. С. 369.
44 Набоков, 2000. С. 509.
45 *Зверев А.М.* Набоков. М., 2001. С. 307.
46 Так называется авторитетный сборник интервью, эссе и писем Набокова: Strong Opinions (a collection of interviews, letters to editors, articles and 5 lepidoptera articles). New York, 1973.
47 *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обозрения зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1956. С. 288.
48 Там же.
49 М.Ю. Лотман в 1979 г. напечатал статью «Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева» (Вторичные моделирующие системы.

- Тарту, 1979. С. 45–48), в которой проанализировал стихи из романа «Дар», ни разу не упомянув имени реального автора.
- 50 *Набоков В.В.* Николай Гоголь / Вступ. С. Залыгина; Пер. с англ. Е. Гольшевой; Публ. и подг. текста В. Гольшева // *Новый мир*. 1987. № 4. С. 173–227.
- 51 *Залыгин С.* [Вступление] // Там же. С. 173–174 (далее в пределах раздела цитирование по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках).
- 52 *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 2001. С. 279.
- 53 Ср.: «Стиль Сирина теоретически переложим на какой-то отвлеченный европейский литературный язык, тогда как стиль большого писателя всегда связан неразрывной, горячей с его родной языковой стихией»: *Вейдле В.* [Рецензия на роман «Защита Лужина»] // *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. М., 2000. С. 60.
- 54 *Адамович Г.* Сирин // *Последние новости*. 1934. 4 янв. (№ 4670). С. 3.
- 55 *Адамович Г.* Перечитывая «Отчаяние» // *Классик без ретуши*. С. 125.
- 56 *Залыгин С.* Из записок минувшего года // *Комсомольская правда*. 1991. 12 янв. (№ 9). С. 6.
- 57 *Адамович Г.* Сирин. С. 3.
- 58 Набоков, 2000. С. 511.
- 59 *Барабаш Ю.* Набоков и Гоголь (Мастер и Гений): Заметки на полях книги В. Набокова «Николай Гоголь» // *Москва*. 1989. № 1. С. 180–193.
- 60 Там же. С. 182.
- 61 Там же. С. 181.
- 62 См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М., 2004. С. 68–72. У Г. Федотова было сомнение, для читателя ли вообще написана эта книга (Федотов Г. [Рецензия] // *Новый журнал*. 1944. № 9. С. 369).
- 63 Набоков, 2000. С. 507.
- 64 *Барабаш Ю.* Указ. соч. С. 181.
- 65 Набоков, 2000. С. 447, 510, 429.
- 66 *Павлов А.М.* Проблема читателя в эстетике литературного модернизма (Креативно-рецептивные аспекты лекционного дискурса В. Набокова): Дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2004. С. 52.
- 67 Там же.
- 68 «Прием есть средство и способ превращения действительности нас окружающей в действительность литературную <...> средство и способ изображения действительности. “Угол превращения” зависит от мироощущения и мировоззрения художника <...> Прием становится не только формой, но и содержанием» (*Ходасевич В.Ф.* Памяти Гоголя // *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 2000. Т. 1. С. 238.)
- 69 Набоков, 2000. С. 509.
- 70 *Ходасевич В.Ф.* О Сирине // Там же. С. 224.
- 71 *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1970. С. 198–226.
- 72 Там же.

А.В. Стехов

- 73 Там же.
- 74 Набоков, 2000. С. 413.
- 75 Там же. С. 511.
- 76 *Барабаш Ю.* Указ. соч. С. 184.
- 77 Там же. С. 193.
- 78 Там же.
- 79 Набоков, 2000. С. 510.
- 80 *Воропаев В.* Пошлости Набокова // Литературная Россия. 2002. 25 янв. (№ 4). С. 14.
- 81 См.: *Храпченко М.Б.* Н. Гоголь. Литературный путь. Величие писателя. М., 1993; *Жаравина Л.Н.* А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов. Волгоград, 1996; *Лазарева А.Н.* Духовный опыт Гоголя. М., 1993; *Воропаев В.* Духом схимник просвещенный. М., 1994. *Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель. Христианские основы мирозерцания. М., 2000. Из всего многообразия исследований, посвященных теме «Гоголь как религиозный мыслитель», нельзя не вспомнить две значимые книги русских эмигрантов: К. Мочульский. «Духовный путь Гоголя» (1934) и В.В. Зеньковский. «Н.В. Гоголь» (1961).
- 82 Там же.
- 83 Цит. по: *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. С. 257.
- 84 *Шаховская З.А.* В поисках Набокова // Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 84.
- 85 Интервью Олвину Тоффлеру // Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 150.
- 86 Там же. С. 157.
- 87 *Воропаев В.* Указ. соч. С. 14.
- 88 Там же.
- 89 Там же.
- 90 *Воропаев В.А.* Из цикла «Русская эмиграция о Гоголе» // Н.В. Гоголь и русское зарубежье: Пятое Гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2006. С. 66–81.
- 91 *Набоков В.В.* Пошляки и пошлость // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 388.

ABSTRACTS

N.M. Azarova
THE SEMANTICS AND FORMS
OF THE “SLIPPERY NEGATIVE”
IN THE PHILOSOPHIC
AND POETIC DISCOURSES

As soon as one looks deeper into the conceptual aspect of negation, becoming aware of the special significance the semantics of negation has gained in the twentieth and twenty-first century philosophic and poetic texts, there starts the on-going questioning of the conventional forms of negation, which expresses itself in various forms of “slippery” negative. What emerges is a characteristic search for such language means of the dynamic expression as the statement-in-the-negative or the negative-in-the-statement, both playing the role of the complementary formants loaded with the complex meaning of negation as well as various constructions with the “mean member”.

Keywords: ontological negation, underdeterminedness, negative formants.

S.S. Boiko
“HE WRITES AS IF HE COULD NOT HELP IT...”:
PETR NEZNAMOV – NIKOLAI GLAZKOV –
BULAT OKUDZHAVA

Basing herself on the poems by Neznamov, Pasternak, Glazkov, Okudzhava, as well as the memoirs about the poets, the author traces the origins of Bulat Okudzhava’s lyric poetry by making a close analysis of the quotes and reminiscences within the framework of literary “byt” (everyday life). The latter brings the author to the conclusion that the non-censured layer of the Russian twentieth-century literature, which sprung up from the unofficial “literary circles” of the mid-twentieth century, had a special significance of its own.

Keywords: Neznamov, Pasternak, Glazkov, Okudzhava, citation, reminiscences, literary “byt” (everyday life), futurism, “pleonasm declension”.

S.S. Boiko
“I FACED THE WAR...”: THE TYPES
IN BULAT OKUDZHAVA’S
“FRONT-LINE LYRICAL POVEST”
AND THE IMAGE OF A STUDENT

To reveal the specificity of the protagonist in B. Okudzhava’s povest’ “Cheerio, Man!”, the article addresses the system of characters in the “front-line lyrical povest” (N. Leiderman). The field of study covers the so-called “front-line prose” and the then contemporary literary theory and criticism allowing the author to draw a conclusion about the individual character of Okudzhava’s povest’ as compared to the literary context of “ottepel’ “ (thaw), as well as its significance for the shaping of the author’s writing mode.

Keywords: Bek, Bondarev, Nekrasov, Okudzhava, “lieutenants’ prose”, character, socialist realism.

A.V. Gordeeva
PAUL VERLAINE’S POETRY TRANSLATED INTO
THE RUSSIAN: THE SEMANTIC LEVEL AS GIVEN
IN “LE CIEL EST, PAR-DESSUS LE TOIT...”

The author focuses on the semantic structure of the poetic text using Paul Verlaine’s poem “Le ciel est, par-dessus le toit...” as a sample. Basing herself on a certain mode of analysis, she sets out to reveal the semantic peculiarities of the Russian translations of the poem. The closing statement comments on the semantic structure of the poetic text and on the transformations the latter undergoes in the translated form.

Keywords: Verlaine, concept, poem event, poetic translation.

L.R. Gorodetsky
OSSIP MANDELSTAM’S POETIC CYCLE
ON THE DEATH OF ANDREI BELYI:
GERMANISMS AND THE SUB-TEXTS

Proceeding from the assumption that Mandelstam’s “Requiem” (1934), a poem written in commemoration of A. Belyi’s death is loaded with germanisms, the author aims to investigate the German images, allusions and the German-Russian inter-language inclusions in its poetic structure.

Keywords: Belyi, Mandelstam, “Requiem”, germanisms, inter-language inclusions.

N.A. Gritsai
THE FUNCTION OF THE TITLE
IN CHEKHOV'S EPIC: ON THE ISSUE
OF "THE POINT OF VIEW"

The article traces the dynamic of the changes made under the influence of the narrative structure in the titles of Chekhov's stories of different periods. The study aims to define certain characteristic features of Chekhov's manner of providing the titles.

Keywords: title-and-ending complex, title, subtitle, narrative, "point of view".

E.M. Davydova
ON THE RECEPTION STRATEGY IN DRAMA

The author focuses on the issue of the reception of drama as a literary genus. Combining the approaches typical of the drama theory (Patrice Pavis) and literary theory (V.E. Khalizev, V.V. Feodorov), she reads deeper into the overlapping aspects of the poetics and the projected hermeneutics of the drama writing. The reception function of certain elements of the aesthetic structure of a dramatic text is assumed to be responsible for the dialectical dualism of "the illusion making / the break of illusion". Taking from this, the author defines the specificity of the aesthetic communication between the text of the play and the reader making a conclusion about the imaginative potential of drama writing which, in reverse to the other literary genera, is based on two types of the visual.

Keywords: reception strategy, drama, hermeneutics, reception aesthetics, dramatic illusion, visualization.

I.V. Ershova
THE TWENTIETH-CENTURY THEORIES
OF THE EPIC AND THE TRADITIONALISM
OF R. MENENDEZ PIDAL

The author raises the issue of the scholarly status of the "traditionalist theory", as was suggested by the Spanish mediaevalist, of the origin and functioning of the epic poetry within the framework of the "oral" epic theories, which shaped themselves in the twentieth-century Folklore and Epic Studies. In her view, the detailed analysis of the scholarly concept of R. Menendez Pidal as related to Sir Cecil "Maurice" Bowra's theory and to Perry-Lord "formula" theory, shows

numerous similarities, alongside certain differences, in the logic and the conclusions of the scholarly research, which testifies both to the common ways in the development of the European Epic Studies, as well as to the topicality of the Spanish scholar's approach.

Keywords: R. Menendez Pidal, epic poetry, epic theory, formula, mediaevalist studies, history of science, Spanish epic, romance.

A.I. Esaulov

THE FORM AND THE FAKE AS THE BASES
OF DIDACTICISM IN "THE FRAGMENT FROM
THE CORRESPONDENCE ABOUT OSSIAN
AND THE SONGS OF THE OLD PEOPLES" BY HERDER

The article aims to fill in the gaps in the existing scholarship on "The Correspondence about Ossian", by approaching Herder's text as an emphatically complete work both from the point of view of content, as well as its form and composition. As a linking element the author of the article identifies Herder's argumentation in favour of the aesthetic value of folk songs. He claims that Herder, by dressing up his work as a fake correspondence (the form which was familiar to the readers of the Enlightenment Age), expresses an altogether revolutionary idea about the necessity to collect folk songs and evaluate them on a par with "high literature". The analysis of the text from the point of view of its combining the form typical of one age, with the ideology characteristic of another makes the immediate subject in the given article.

Keywords: Herder, Ossian, folk song, romanticism, correspondence, form, fake.

V.A. Ilyina

THE REFLECTION OF THE IMAGE
OF LONELINESS IN THE PAREMIOLOGICAL
WORD STOCK OF THE RUSSIAN AND
THE ENGLISH LANGUAGES

The author intends to reveal the differences in the reception of the image of loneliness by the Russian and English native speakers. The object of study comprises 2000 Russian and English proverbs and sayings. Basing herself on the linguistic analysis of the above material, the author makes a conclusion about the significant differences in the cultural priorities typical of the English and Russian speakers.

Keywords: paroemia, image, loneliness, linguistic world-image.

F.Kh. Israpova
THE POETOLOGICAL “SHIFT”
IN PASTERNAK’S POEM “IT’S FEBRUARY!
HIGH TIME TO GET TO WRITING AND TO CRYING...”

By using Boris Pasternak’s poem “It’s February! High time to get to writing and to crying...” as a study case, and by bringing to her analysis of the poetological reflection a combination of approaches, namely, the linguistic methods, theoretical poetics and the analysis of the author’s “creative aesthetics”, the author analyses the process of poetic transformation of a landscape into poetry.

Keywords: Pasternak, lyric poetry, syncretism, subject, object, self-reflection.

A.A. Kushnirenko
THE ARCHETYPE OF DYING IN THE NOVEL
“THE GOLOVLYOV’S” BY M.E. SALTYKOV
(N. SHCHEDRIN)

Assuming that the work of Northrop Frye constitutes a follow-up to the Jungian theory of archetype, the author applies certain of its concepts to the analysis of M.E. Saltykov’s (N. Shchedrin’s) novel “The Golovlyovs” in order to reveal the specificity of the archetype of dying. The author claims that the latter plays the central part both in the whole of the novel, as well as the system of motifs.

Keywords: M.E. Saltykov (N. Shchedrin), “The Golovlyovs”, archetype, archetypal form, dying.

I.M. Bolotian, S.P. Lavlinsky
“THE NEW DRAMA”: AN ESSAY IN TYPOLOGY

The authors share their view on the typology of the dramatic works, which have shaped themselves within the framework of “The New Drama”, that is, the Russian drama-and-theatre movement of 1998–2008. Without limiting themselves to drama alone, the critics touch upon the methodology issues involved in the research of the latest dramatic texts.

Keywords: drama as a genre, “the New Drama”, conflict, type of hero, typology of conflict situations, identity crisis.

V.V. Lazutin
FROM MEMORY TO HISTORY:
ON THE BACKGROUND STORY BEHIND
THE NOTION OF “THE PEOPLE OF THE 1840s”

The author goes back to the Russian literary critical works of the mid-1850s to trace the origins of the notion of “the people of the 1840s”. In particular, he is interested in the instances of the individual and collective memory.

Keywords: Turgenev, Panaev, Annenkov, memory, generation.

S.V. Lialiaev
THE GENRE ORIGIN AND THE MEANING
OF THE TITLE IN “POVEST’ ” BY BORIS PASTERNAK

The object of the author’s analysis in the article is a piece of fiction “Povest’ ” by Boris Pasternak dating back to 1929. Under consideration are the genre characteristics of the text, together with its structural elements, all pointing at the literary form of “povest’ ” in question (e.g. the initiation theme, the cyclic arrangement of the plot, its inner symmetry, etc.). The author’s claim, however, consists in stating that the title is more suggestive than a mere genre characteristic, for being related to the intra-textual semantic layers, it explicates the meaning of the whole text and, in particular, Pasternak’s view on the revolution.

Keywords: Boris Pasternak, povest, epic forms, the whole text, genre forms.

V.Y. Malkina
ON THE ISSUE OF THE DEFINITION
OF THE LYRICAL PLOT

Under consideration are the current definitions of the notion of “the lyrical plot” as given in the Russian encyclopaedia on literary theory, and the author’s own interpretation of the term.

Keywords: lyrical plot, lyric as a literary genus, plot, encyclopedias.

M.N. Morozova
THE EVOLUTION OF THE FRENCH
CHIVALROUS ROMANCES IN XIIIth CENTURY:
THE DECLINE OF THE GENRE OR A NEW STAGE
OF DEVELOPMENT?

The article is dedicated to the evolution of the French chivalrous romances in verse in the first half of the XIIIth century. Contrary to a great number of critics, who associate this period with the decline of the genre, it can be regarded rather as a new phase of development and characterized by many changes of the structure and choice of the main character. A whole series of romances gives the leading role to King Arthur's nephew, Gauvain, who only played the second role, although he was always considered as a paragon of knightly virtues. The changing status of the character in the romances of the XIIIth century causes new problems. A peculiar game with the reputation of Gauvain, his name and his identity invites us to treat the main character not only as a personality, but even as the incarnation of the whole order of knight-hood. His path ceases to be an individual quest and rather states the courteous chivalrous world.

Keywords: chivalrous novel, Chrétien de Troyes, Gawain.

I.M. Nikolsky
THE IMAGE OF THE IDEAL GOVERNOR
IN THE LITERATURE OF VISIGOTHIC SPAIN
OF THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH
CENTURY (BASED ON "THE HISTORY
OF KING WAMBA" BY JULIAN OF TOLEDO)

The object of study in the given article is the image of the ideal governor in the late Visigothic work "The History of King Wamba" by Julian from Toledo, primate of the Visigothic church (c. 644–690). The fictional character of the ideal clergyman came as an embodiment of the wildest dreams of the Spanish amidst the growing political crisis. In his article the author focuses on the biblical and literary origins of the image, in particular, on the possible links with the famous early medieval writer Saint Isidore of Seville (530–636).

Keywords: Wamba, Julian of Toledo, royal power, Visigoth, Spain, princeps religious.

M.M. Odesskaya
WHERE DOES THE ARIADNE THREAD GO?

Intentio auctoris is to reveal the way Chekhov in his story "Ariadne" breaks the moral and aesthetic code of femininity as it was shaped in the nineteenth-century art and philosophy. Formerly the embodiment of spiritual and physical beauty, by the fin de siècle period the female ideal had been subverted by positivism and naturalism, as well as the philosophy of Schopenhauer and Nietzsche. In Chekhov's story, where the tragedy of the man-and-woman relationship is treated in an easy-going way, it is the name of the female protagonist placated in the title that points at the mythological subtext and imagery.

Keywords: Chekhov, Ariadne, myth, anti-idealism.

E.V. Pavlova
COMPARATIVE ARTS AND ITS PROSPECTS

The author looks into the problem of defining the status of interdisciplinary fields of research in Fine Arts. A special emphasis is laid on the historical aspect of the polemic among the Russian and foreign scholars. The author claims that inter-media research should come under the umbrella of Comparative Studies as a sub-discipline of Comparative Arts.

Keywords: comparative literature, "inter-coverage" of the arts, inter-media research, sub-discipline, comparative arts.

E.G. Paderina
ON THE EXPRESSIVE FUNCTION
OF THE CARD GAME IN GOGOL'S
"THE GAMBLERS"

The article is focused on the analysis of Gogol's play "The Gamblers", with the special emphasis laid on the scenic effect of the card tricks.

Keywords: Gogol, card game, dramatic concept.

E.A. Poletaeva
THE FUNCTION OF “AVENTURA”
IN THE SPANISH MEDIEVAL NOVEL
“THE SWAN KNIGHT”

The article tackles the problem of plot formation in the Spanish chivalrous novel, by tightening the genre parameters of the medieval texts centered around the knightly code. The author identifies the notion of “aventura” as the central feature of the chivalrous novel. Basing herself on the analysis of the anonymous “The Swan Knight”, one of the earliest Spanish texts of the type, which dates back to the early fourteenth century, the author suggests that the definitive feature of the chivalrous novel should be found in the theme of adventure rather than the traditional figure of the rambling knight or the courtly love, which are often considered to be the central ones in the medieval texts. In reverse to the latter, the author highlights two aspects of adventure as the major genre shaping element, namely, its narrative function and its significance for the protagonist’s characteristics.

Keywords: Spanish chivalrous novel, novel theory, Spanish medieval literature, medieval novel, medieval literature, European medieval literature.

A.S. Polivanov
VENEDICT EROFYEYEV’S NOTEBOOKS AS A SOURCE
OF HIS POEM “MOSCOW TO THE END OF THE LINE”

The author traces the ways Venedict Erofeyev deployed his notebooks of the 1959–1970s while composing his “Moscow to the End of the Line”. Basing himself on the study of Erofeyev’s daily notes, the author of the article identifies the writer’s strategies of using the notebooks in writing fiction.

Keywords: Erofeyev, “Moscow to the End of the Line”, daily notes.

S.I. Ryzhakova
THE SACRED WOODS: TRADITION BORN OR
TRANSFORMED? (THE LETTISH
AND LITHUANIAN STUDY CASES)

The author’s intention is to identify the cultural and historical specificity of what is known as the “sacred woods” of the two Baltic states, Latvia and Lithuania, and their cultural and religious land-

scapes. The latter had shaped themselves in the wake of the Romantic ideas of the late eighteenth – early nineteenth century, serving as a basis for the development of neopaganism then and “the green lifestyle” today. The article focuses on the background story of the two cultural milieus, their past and present. The author points out the moral, aesthetic and religious aspects of “the tradition designed” using the Pokaini woods and “the Grass Snake Valley” as the two study cases, to bring out their similarities and differences as compared to the Baltic medieval tradition fixed in written texts.

Keywords: “sacred woods”, cultural landscape, sacred geography, folk religion, Baltic culture.

E.V. Sokolova

“THE RESISTANCE OF THE PAST”
IN THE NOVELS “FLUGHUNDE” (1995)
BY MARCEL BEYER AND “MORBUS KITAHARA” (1995)
BY CHRISTOPH RANSMAYR

The author traces the possible connection between the issue of “the resistance of the past” and the instances of “communication failure” on the part of the characters of contemporary German fiction. It is from this point of view that the author analyses “the communicative lapses” described in the novels “Flughunde” (1995) by Marcel Beyer and “Morbus Kitahara” (1995) by Christoph Ransmayr.

Keywords: contemporary German fiction, Ransmayr, Beyer.

A.V. Stekhov

THE RECEPTION OF NABOKOV’S “NIKOLAI GOGOL” IN
THE FOREIGN AND RUSSIAN LITERARY CRITICISM

The author aims to reveal the differences in the reception and evaluation of Nabokov’s essay “Nikolai Gogol” by the Russian and foreign critics and literary theorists. Making ample use of the American, émigré and Soviet reviews, the author of the article while identifying the differences in the approach and reception of the given essay, makes certain observations on the literary connection between Nabokov and Gogol.

Keywords: Nabokov, “Nikolai Gogol”, criticism, reception.

N.A. Tibotkina
THE *MOTIF* STRUCTURE OF THE SPATIAL
AND TEMPORAL ARRANGEMENT
OF “THE SATIRES” BY SASHA CHYORNY
(BASED ON THE ANALYSIS OF THE *MOTIF*
OF ISOLATION, REPETITIVENESS AND DESPAIR)

Under consideration are the specific features of the spatial and temporal arrangement of the book of verse “The Satires” by Sasha Chyorny, which are studied through the lens of the system of motifs. The author begins by focusing on the definition of the term “motif” in literary theory and referring to the variety of its interpretations. Basing herself on the above, she builds on providing the detailed analysis of the central motifs of isolation, repetitiveness and despair as functioning in the poems. In conclusion the author asserts that the motif principle of the spatial and temporal arrangement of the text plays the main role in the early work of Juvenal’s follower.

Keywords: Sasha Chyorny, book of verse, motif, chronotope, time, space.

S. Shakhbaz
THE CONCEPT METAPHORS IN THE ENGLISH
AND RUSSIAN POETRY: A COMPARATIVE STUDY

The object of the comparative analysis in the article are the English and Russian metaphors of “love vs death”, “love vs disease”, “love vs pain”, and “love vs fire”.

Keywords: poetry, metaphor, concept.

Translated from the Russian by Natalya Reinhold.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азарова Наталия Михайловна – кандидат филологических наук, докторант кафедры русского языка филологического факультета Московского государственного педагогического университета. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

Бойко Светлана Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы РГГУ. Автор работ по истории русской и советской литературы. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

Болотян Ильмира Михайловна – кандидат филологических наук, театральный критик. Область научных интересов: история и теория драмы; поэтика и эстетика современной «новой драмы», эстетика театра вербатим. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

Гордеева Анастасия Валентиновна – выпускница ИФИ РГГУ (2008). Область научных интересов: история французской литературы, французская поэзия XIX в., поэзия П. Верлена, теория поэтического перевода. E-mail: anagoga@mail.ru.

Городецкий Лев Рафаилович – кандидат филологических наук, преподаватель РГГУ. Область научных интересов: лингвистика, литературоведение. E-mail: levgorod@mtu-net.ru.

Грицай Нина Александровна – аспирант и методист кафедры теории литературы Тверского госуниверситета. Область научных интересов: теория повествования, композиция, поэтика заглавия. E-mail: vizzl@mail.ru.

Давыдова Евгения Михайловна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

Ершова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Область научных занятий: испанская эпическая традиция; теория и типология эпоса; культура Средних веков и Возрождения. E-mail: i.vershova@list.ru.

Есаулов Андрей Иванович – филолог-германист, преподаватель кафедры германской филологии РГГУ, аспирант. Научные интересы: рецептивная эстетика, европейские народные книги, история германистики как научной дисциплины, поэтика народной песни. E-mail: aesaulov18@gmail.com.

Ильина Виолетта Александровна – кандидат филологических наук, докторант Института языкознания РАН, доцент кафедр

- ры перевода и переводоведения факультета европейских языков Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. E-mail: violette-viola@inbox.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 в. E-mail: brentano@mail.ru.
- Кушниренко Анна Анатольевна* – аспирант кафедры теории литературы Тверского государственного университета. E-mail: annkushnirenko@yandex.ru.
- Лавлинский Сергей Петрович* – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики 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: slavlin-sky@mail.ru.
- Лазутин Всеволод Владимирович* – преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов – история русской литературы XIX – начала XX в., творчество Н.А. Некрасова. E-mail: vsevolod.lazutin@gmail.com.
- Ляляев Сергей Васильевич* – старший преподаватель кафедры английского языка РГГУ, выпускник историко-филологического факультета РГГУ. Область научных интересов: англистика, русистика, история русской литературы XX в., языковая дидактика, теория коммуникации. E-mail: vestnik.lit-folk@gmail.com.
- Малкина Виктория Яковлевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор монографии «Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типологии жанра» (2002) и других работ по поэтике исторического и готического романов, поэтике русской литературы XIX–XX вв. E-mail: poetika@gmail.com.
- Морозова Мария Николаевна* – преподаватель кафедры европейских языков Института лингвистики РГГУ, аспирантка

кафедры зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

Никольский Иван Михайлович – аспирант Учебно-научного центра антиковедения Института восточных культур и античности РГГУ. Область научных интересов – проблемы репрезентации власти в поздней античности и раннем Средневековье. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

Одесская Маргарита Моисеевна – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: Чехов и модернизм; драма и театр на рубеже XIX и XX вв. Автор более 80 публикаций в российских и зарубежных изданиях. E-mail: odes@inbox.ru.

Павлова Екатерина Владимировна – аспирант кафедры сравнительного литературоведения РГГУ. Область научных интересов: взаимодействие искусств: литература и музыка; музыкальные произведения в литературном тексте как интермедиаальный феномен; структурно-композиционные параллели в музыкальном и словесном творчестве. E-mail: kichot@yandex.ru.

Падерина Екатерина Геннадиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН. E-mail: Kbogan@yandex.ru.

Поletaева Евгения Александровна – аспирант кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Область научных интересов: средневековый испанский роман. E-mail: poletaeva07@inbox.ru.

Поливанов Александр Сергеевич – аспирант кафедры Истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГГУ. Область научных интересов: история русской литературы новейшего времени, литературная репутация и литературная позиция в условиях неподцензурной литературы, соотношение автора и героя в произведениях В.В. Ерофеева, С.Д. Довлатова, Э.В. Лимонова и других эмигрантских и неподцензурных писателей. E-mail: a.polivanov@gmail.com.

Рыжакова Светлана Игоревна – кандидат исторических наук, доцент Центра изучения религий РГГУ, старший научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН. E-mail: lana@mega.ru.

Соколова Елизавета Всеволодовна – кандидат филологических наук, научный сотрудник ИНИОН РАН (Отдел литературоведения). Область научных интересов: современная литература Германии, немецкоязычная поэзия XX в., художественный перевод. E-mail: lizak2000@mail.ru.

Стехов Алексей Викторович – аспирант кафедры истории классической русской литературы РГГУ. Область научных интересов – русская литература XIX–XX вв., В.В. Набоков, Н.В. Гоголь, литература русского зарубежья. E-mail: alexey.stekhov@gmail.com.

Тиботкина Наталья Александровна – аспирант и ассистент кафедры русской литературы XX и XXI вв. Тверского государственного университета. E-mail: TNatulja@yandex.ru.

Шахбаз Самир – ведущий информационных программ. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Azarova Natalia M.* – Cand. Sc. (Philology), doctoral student at the Russian Language Department of the Faculty of Philology, the Moscow State Teachers' Training University. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.
- Boiko Svetlana S.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Russian Literary History Department, the Russian State University for the Humanities. Her publications concern Russian and Soviet literary history. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.
- Bolotian Ilmira M.* – Cand. Sc. (Philology), theatre critic. Her fields of research are drama history and theory, the poetics and aesthetics of the contemporary "New Drama", and the aesthetics of verbatim theatre. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.
- Davydova Evgenia M.* – post-graduate student at the Department of Poetics Theory and History, the Russian State University for the Humanities. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.
- Ershova Irina V.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Comparative Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her research interests are Spanish epic tradition, epic theory and typology, and medieval and Renaissance culture. E-mail: i.vershova@list.ru.
- Esaulov Andrei I.* – lecturer, post-graduate student at the German Philology Department of the Russian State University for the Humanities. His fields of research include reception aesthetics, European folk books, the history of Germanic studies as a scholarly research discipline, folk song poetics. E-mail: aesaulov18@gmail.com.
- Gordeeva Anastasia V.* – graduated from the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities, in 2008. Her research interests include French literary history, the 19th-century French poetry, Verlaine's poetry, and poetic translation theory. E-mail: anagora@mail.ru.
- Gorodetsky Lev R.* – Cand. Sc. (Philology), a member of the teaching staff at the Russian State University for the Humanities. His main fields of research are linguistics and literary criticism. E-mail: levgorod@mtu-net.ru.

- Gritsai Nina A.* – post-graduate student and a teaching methods instructor at the Literary Theory Department of the Tver State University. Her research interests include narrative theory, contexture, and title poetics. E-mail: vizzltl@mail.ru.
- Ilyina Violetta A.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Translation Studies Department of the Faculty of European Languages, the Sholokhov Moscow State University for the Humanities. She is currently working for a doctor's degree at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. E-mail: violette-viola@inbox.ru.
- Israpova Farida Kh.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Russian Language Department of the Dagestan State University in Makhachkala. Her publications focus on metalyric theory and the phenomenon of self-reflection in the lyric poetry of the early 20th-century Russian poets. E-mail: brentano@mail.ru.
- Kushnirenko Anna A.* – post-graduate student at the Literary Theory Department of the Tver State University. E-mail: annkushnirenko@yandex.ru.
- Lavlinsky Sergei P.* – Cand. Sc. (Education), assistant professor at the Department of Poetic Theory and History of 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 include “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. E-mail: slavlinsky@mail.ru.
- Lazutin Vsevolod V.* – lecturer at the Department of Poetic Theory and History of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. His main fields of research are the history of the 19th – early 20th century Russian literature, and the works of Nikolai Nekrasov. E-mail: vsevolod.lazutin@gmail.com.
- Lialialev Sergei V.* – graduated from the Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities, senior lecturer at the English Language Department of RSUH. The areas of his scholarly work are English studies, Russian studies, the history of the 20th-century Russian literature, language didactics, and communication theory. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.

- Malkina Victoria Ya.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Department of Poetic Theory and History of the Russian State University for the Humanities. She is the author of the monograph “The Poetics of the Historical Novel: The Problem of the Invariant and Genre Typology” (2002) and of other publications on the poetics of the historical and the Gothic novel and on the poetics of the 19th and 20th century Russian literature. E-mail: poetika@gmail.com.
- Morozova Maria N.* – lecturer at the European Languages Department of the Institute of Linguistics, the Russian State University for the Humanities, post-graduate student at the Foreign Literature Department of the Institute of Philology, the Lomonosov Moscow State University. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.
- Nikolsky Ivan M.* – post-graduate student at the Antiquity Studies Centre of the Institute of Oriental Culture and Antiquity, the Russian State University for the Humanities. His research concerns the representation of authority in late antiquity and the early Middle Ages. E-mail: vestnik.litfolk@gmail.com.
- Odesskaya Margarita M.* – Cand. Sc. (Philology), assistant professor, is the author of over 80 scholarly works published in Russia and abroad. Her main fields of research are Chekhov and modernism; the turn-of-the-century drama and theatre. E-mail: odes@inbox.ru.
- Paderina Ekaterina G.* – Cand. Sc. (Philology), senior researcher at the Russian Classics Department of the Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences. E-mail: Kbogana@yandex.ru.
- Pavlova Ekaterina V.* – post-graduate student at the Comparative Literature Department of the Russian State University for the Humanities. Her scholarly interests include interaction of arts: literature and music; musical compositions in the literary text as an inter-media phenomenon; structural and compositional parallels in music and literature. E-mail: kichot@yandex.ru.
- Poletaeva Evgenia A.* – post-graduate student at the Comparative Literary History Department of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Her main field of research is Spanish medieval novel. E-mail: poletaeva07@inbox.ru.
- Polivanov Alexander S.* – post-graduate student at the Department of Contemporary Russian Literary History of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. The main areas of research include contemporary Russian literary history, literary reputation and literary position

in the context of uncensored literature, the author-hero relationships in the works by Venedict Erofeev, Sergei Dovlatov, Eduard Limonov and other emigrant and uncensored writers.

E-mail: a.polivanov@gmail.com.

Ryzhakova Svetlana I. – Cand. Sc. (History), assistant professor at the Centre of Religion Studies of the Russian State University for the Humanities, senior staff researcher at the Institute of Ethnology and Anthropology, the Russian Academy of Sciences. E-mail: lana@mega.ru.

Shakhbaz Samir – anchorman of news programmes. E-mail: vestnik.lit-folk@gmail.com.

Sokolova Elizaveta V. – Cand. Sc. (Philology), staff researcher of the Literary Studies Department of the Institute of Scientific Information for Social Sciences, the Russian Academy of Sciences. Her research interests include contemporary German fiction, the German-language literature of the 20th century, and literary translation. E-mail: lizak2000@mail.ru.

Stekhov Aleksey V. – post-graduate student at the Russian Classics History Department, the Russian State University for the Humanities. His research interests are the 19th and 20th century Russian Literature, Vladimir Nabokov, Nikolai Gogol, and Russian-language literature abroad. E-mail: alexey.stekhov@gmail.com.

Tibotkina Natalia A. – post-graduate student and an assistant lecturer at the Department of the 20th and 21st century Russian Literature of the Tver State University. E-mail: TNatulja@yandex.ru.

НОВЫЕ КНИГИ ПО ФИЛОЛОГИИ

Поэтика русской литературы: Сборник статей [К 80-летию проф. Ю.В. Манна]. М.: РГГУ, 2009. 512 с.

Сборник, посвященный юбилею выдающегося русского филолога, включает три основных раздела. В первом рассматриваются общие (методологические) проблемы поэтики; во втором – вопросы истории жанров и стилей. Третий раздел отведен исследованиям творчества Гоголя. Завершается том библиографией работ Ю.В. Манна. Авторы статей – литературоведы России, Германии, Польши, Латвии.

Для специалистов-филологов и широкого круга читателей.

Семен Липкин. «Угль, пылающий огнем...». Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семене Липкине. М.: РГГУ, 2008. 452 с.

Сборник посвящен памяти замечательного поэта и переводчика Семена Израилевича Липкина. В книгу вошли произведения самого поэта – воспоминания об Осипе Мандельштаме, стихи, не входившие в авторские сборники, биографические материалы, избранные письма. Кроме того, представлены статьи и воспоминания о Семене Липкине, интервью с ним.

Баткин Л.М. Пьетро Аретино и конец итальянского Возрождения. М.: РГГУ, 2009. 146 с.

Аретино (1492–1556) – один из самых знаменитых писателей позднего итальянского Возрождения. Его современники делились на восторженных почитателей и на не менее страстных хулителей. В книге представлены основные жанры и творения Аретино. Дана характеристика личности самого Аретино, его художественных вкусов. Подробно рассматриваются религиозные сочинения Аретино, прежде всего «Человечность Христа».

Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе / Сост., авт. ст. и прим. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2009. 267 с.

В основу книги положено переиздание незаслуженно забытой одноименной книги выдающегося русского поэта, прозаика и мемуариста Федора Николаевича Глинки – участника наполеоновских войн и декабристского движения; его творчество высоко оценивал А.С. Пушкин.

«Опыты аллегорий...» вышли в свет в 1826 г. и с тех пор в полном объеме ни разу не переиздавались. Тем не менее эта книга оказала значительное влияние на развитие русской литературы, став своего рода прообразом жанра стихотворений в прозе, завоевавшего популярность в первую очередь благодаря сочинениям И.С. Тургенева.

Текст издания 1826 г. значительно дополнен ранее не публиковавшимися миниатюрами и стихотворениями поэта, хранящимися в фондах Государственного архива Тверской области.

Иткина Н.Л. Роман Сола Беллоу. М.: РГГУ, 2009. 229 с.

Исследуется художественный мир одного из крупнейших американских писателей XX века – Сола Беллоу, рассматриваются проблемы поэтики его романа: видение мира и человека, изображение характера, художественный образ и стилистика.

Для студентов-филологов, специалистов по зарубежной литературе и для широкого круга читателей.

Заведующая редакцией *Е.Е. Жигарина*
Корректор *Л.П. Бурцева*
Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Подписано в печать 13.01.2010.
Формат 60×90 ¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 23,3. Усл. печ. л. 23,0.
Тираж 1050 экз. Заказ № 9

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru